

Kathrine H.S. Skarsholt

## Mellom spøk og alvor

Det karnevaleske som metode i feministisk kunst  
fra 1972 til 2018

Masteroppgave i kunsthistorie  
Veileder: Ulla Angkjær Jørgensen  
Desember 2021



Kathrine H.S. Skarsholt

## **Mellom spøk og alvor**

Det karnevaleske som metode i feministisk kunst fra  
1972 til 2018

Masteroppgave i kunsthistorie  
Veileder: Ulla Angkjær Jørgensen  
Desember 2021

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet  
Det humanistiske fakultet  
Institutt for kunst- og medievitenskap



**NTNU**

Kunnskap for en bedre verden



Takk! Å fremstille arbeidet som masteren er som noe annet enn samarbeid er feil. Alle fortløpende navn burde stå som medforfattere.

*Ulla A. Jørgensen:* takk for tålmodigheten din som veileder mens jeg famlet rundt i det uoversiktlige landskapet av form og språk, og for at du forklarte hvordan man tar ansvar i en tekst. *Jørgen Lund:* takk for at du er så ærlig i møte med studentene dine og deler av innsiktene du har opparbeida deg. Kaja lurer på om du og Benjamin ville vært venner på fest. *Ingrid Halland:* takk for du nøret oppunder selvtilliten min som skribent med gode ord som jeg tar med meg videre inn i all skriving. Du gav meg treffende ord i en tid jeg trengte det som mest. *Birgitte Bergreen:* takk for at du var den beste læreren jeg noen gang hadde. Du er nøyaktig, interessert, empatisk og gøy i kunnskapen din. Du viste vei da jeg var usikker på vei inn i voksenuniverset.

*Arne-Sigurd:* takk for at du stadig sier “ja, og...!” og god å samarbeide med! ASK A/S går en strålende fremtid i møte. *Kaja:* Vi sendte femogsøtti sanger til kjempesjansen, men ingen av dem fikk bli med. Takk for at du er så gøy, har gitt meg innsikt i tankene og egenskapene dine. *Karina:* takk for at du prata med meg høsten 2015 og at du så en venninne i den stille jenta som var like forelska i Roma som du var. Vi vender sammen tilbake til Roma en dag og i mellomtiden er vi gode på å kose oss sammen! Takk for at dere er gode venner og medstudenter. Til alle andre på lesesalen og de to salene ved siden av: sorry for at vi bråkte – vi hadde det bare veldig festlig. *Eirin:* takk for at du er en klok kollega som gav meg tillit til å mene.

*Chris, Inger, Kristin, Morten, Nora, Thor og Wojtek:* takk for at dere har stort hjerterom, er på laget mitt, og tåler trynet mitt når jeg selv ikke helt tåler hjernen og kroppen min. Takk for alt dere har vært med meg mens jeg har innsett at deler av verden er kanskje jævlig, men at det håndterer vi og gjør den litt bedre sammen. Dere har lagt jordsmonnet til fortiden og nåtiden min, sånn at jeg kan så den med samhold og pløye fremtiden min med deres hjelp.

*Moderskipet og Isbreen:* takk for at dere gav meg livet, at dere lærte meg at verden er for det meste spennende, og at dere ikke stoppa meg fra å klatre ut av vogna før nysgjerrigheten og fantasien frakta meg av sted. Dere tok meg til kunsthistorie på mange måter, og i det minste er det en utdanning! Det vet jeg dere er fryktelig stolt av.

Jo, og takk til *mæ sjæl*, som klarte å holde ut all tvielen som herja kroppen min. Det var jævlig og nødvendig. Håper jeg klarer å huske det.

# Innholdsfortegnelse

|   |    |
|---|----|
| Kapittel 1: Innledning .....  | 4  |
| Problemstilling, struktur og forskningsspørsmål .....                 | 5  |
| Forskningshistorikk.....  | 12 |
| Kapittel 2: Den karnevaleske verdivendingen i utstillingsrommet ..... | 14 |
| Folkekultur og offisiell kultur .....                                 | 14 |
| Det karnevaleske: verdivending.....                                   | 16 |
| Humor som kritikk.....  | 19 |
| Betrakterens latter som kritisk tenkning .....                        | 25 |
| Kapittel 3: Feminismens karneval fra 1972 til 2011 .....              | 29 |
| Humor som avvising og kritikk av tradisjon.....                       | 30 |
| Kvinner subjektive kroppslighet.....                                  | 46 |
| Kapittel 4: Joana Vasconcelos' karneval .....                         | 55 |
| I'll Be Your Mirror .....   | 56 |
| Historien i speilet.....  | 57 |
| Subjektet i speilet.....  | 60 |
| The Bride .....   | 62 |
| Kapittel 5: Avslutning.....   | 70 |
| Videre forskning .....  | 74 |
| Referanseliste.....   | 76 |
| Vedlegg.....  | 79 |

## Verksliste

1971: Judy Chicago, *Red Flag*

1972: Ulrika Rosenbach, *Art is a Criminal Action*

1972: Judy Chicago, Faith Wilding og Nancy Youdelman, *Cock and Cunt Play*, Womanhouse

1972: Judy Chicago, *Menstruation Bathroom*, Womanhouse

1972: Faith Wilding, *Leah's Bedroom*, Womanhouse

1974-1982: Hannah Wilke, *S.O.S. - Starification Object Series*

1986: Lill Ann Lusty-Chepstow, *PinDowns*

1989-2012: Guerrilla Girls, *Do Women Have To Be Naked To Get Into The Met.?*

1993: Janine Antoni, *Loving Care*

1998: Tracey Emin, *My Bed*

2001-2005: Joana Vasconcelos, *The Bride*

2008-2010: Iiu Susiraja, *Broom*

2018: Joana Vasconcelos, *I'll Be Your Mirror*

## Kapittel 1: Innledning

I løpet av 2000-tallet har humor som politisk virkemiddel blitt større del av populærkulturenkulturen, spesielt gjennom parodier av nyhetsprogrammer som *The Daily Show* (1996-). Karikaturens makt er fortsatt aktuelt, med konsekvensene Jyllands-Posten og det franske satiremagasinet *Charlie Hebdo* (1970-) fikk og får etter deres publisering av en Muhammad-karikatur i henholdsvis 2005 og 2011. Nobels fredspris 2021 gikk til to journalister på grunn av press på ytringsfriheten. Satirejournalisten Markus Gaup fra NRK stilte også det betimelige spørsmålet om hvorvidt satire førte til en ufarliggjøring av Donald Trumps presidentembete, som senere endte med stormingen av Kongressen 6.januar 2021. Han spør om satirens resepsjon kan virke mot sin hensikt og styrke det den kritiserer, heller enn å undergrave. Falske nyheter og problemer med å tolke satire gjennom skrevne media setter også satiren under press på at den ikke kun et verktøy for å styrke demokratiet. Vi har også nå steder, tider og situasjoner hvor det karnevaleske dukker opp i by- og kulturrom.

Feministisk kunst har også vært ansett som humorløst og sint. Denne oppgaven er et forsøk på å korrigere dette, og humor blir analysert som en feministisk strategi, fra 1970-årene til i dag. Oppgaven primære fokus er hvordan feministisk kunst avviser og kritiserer mannlig praksis og blick gjennom bruk av humor. Jeg ser på hvilke fortellinger og myter den vestlige kulturen forteller om kvinner og hvordan kvinner blir representert av ulike blick, og hvordan humor blir brukt som strategi. Humoren utvikler seg fra å være kritikk av mannlig praksis, til avvisning av det mannlige blick, til å være et subjektskapende arbeid. Her kan flere feministiske metoder bli brukt i samme verk, men først og fremst ser jeg på hvordan humor rundt kroppen



spiller en rolle for identitetsbygging hos feministiske kunstnere fra 70-tallet og utover.

I tillegg kan humor ta for seg hvilke kulturelle fortellinger vi forteller om kjønn, i denne oppgaven basert i visuell kultur og kunst. Kvinneskikkelsene jeg beskriver har rot i virkeligheten, men er samtidig grove forenklinger av kvinner. Spørsmålet blir derfor: hvordan påvirker myter om kvinner deres sosiale virkelighet? Behandler vi kvinnebildene som folkeeventyr, kan vi se hvordan de er moralistiske i sine uttrykk og derfor evner å styre kvinners virkelige oppførsel.

## **Problemstilling, struktur og forskningsspørsmål**

Oppgaven tar utgangspunkt i problemstillingen: *hvordan fungerer verdivending i verkene The Bride<sup>1</sup> og I'll Be Your Mirror som feministisk kritikk?* Hypotesen min er at Vasconselos' verk er basert i verdivending på grunn av verkets resepsjon. Når det går opp for en betrakter at lysekronen er laget av tamponger ler de fleste. I tillegg ville jeg jobbe med ready-made, fordi i mitt møte med publikum på Trondhjems Kunstforening så jeg at publikum til stadighet var provosert av det masseproduserte som kunst. Selv 100 år etter den første ready-maden er resepsjonen fortsatt at masseproduserte gjenstander ikke kan være kunst. Dette gjorde at jeg ble fascinert av hvordan ready-made fortsatt støter mot et kunstbegrep blant enkelte grupper kunstinteresserte. Å se på hvordan ready-made fungerer innenfor kritisk teori, spesielt feministisk og politisk, ble derfor viktig for meg for å forstå dets plass i kunsthistorien.

---

<sup>1</sup> *The Bride* blir kalt både *A Noiva* og *The Bride* på Vasconselos' nettsider. Jeg bruker den engelske tittelen i oppgaven.

Det teoretiske rammeverket blir dermed til i ett enkelt spørsmål: kanskje benytter Vasconcelos seg av noe karnevalesk? I kapittel to redegjør jeg for hvordan Mikhail Bakhtins teorier for humoristiske virkemidler i litteraturen kan fungere i visuell kunst. Dette kapitlet tar for seg hvordan visuell kunst kan være en latterkultur, og forsøker å vise at humor har et kritisk potensial i visuell kunst. Her stiller jeg spørsmål som

- Hvordan fungerer Bakhtins teorier i visuell kunst?
- Hvordan passer humor inn i utstillingsrommet?
- Hva skjer når betrakteren ler i utstillingsrommet?

Ved å se på hvordan latter som deltagelse fungerer som kritisk tenkning og hvordan det å bryte normer og sosiale strukturer i utstillingsrommet kan gjøre en karnevalesk vending, bygger jeg opp et skjelett for hvordan Bakhtins teorier fungerer i visuell kunst. Teorikapitlet legger dermed opp til en performativ og relasjonell lesning av utstillingsrommet og verkene i rommet. Kapitlet danner altså det bærende skjelettet og det oksygenfraktende blodomløpet i den ferdigstilte kroppen som oppgaven min er. I et svangerskap er ikke skjelettet det første som utvikles hos et foster, så kanskje metaforen faller til kort – men om Bakhtin er skjelettet, er teoretikerne blodomløpet festet til Bakhtin. Bakhtin har grunnidéen om at satire er starten på forløsning av urettferdige samfunnsstrukturer hvis forholdene ligger til rette for dette, og blodårene oppdaterer Bakhtins teorier der humor kan fungere som kritikk i visuell kunst.

For å forstå hvordan humor kan fungere i visuell kunst benytter jeg Jacques Ranciére, Nicolas Borriaud og Claire Bishop sine teorier. Ranciére mener at humor ikke kan fungere som politisk modus, men snarere reduserer verk og utstillingsrommet til underholdning. Humor klarer ikke å kritisere maktstrukturene i samfunnet, ifølge Ranciére, fordi det ligner for mye på

underholdning. Som motsats til Ranciére bruker jeg videre Borriaud og Bishops relasjonelle og performative teorier om utstillingsrommet som sosial kontekst. Ved å bruke Borriauds teorier om utstillingsrommet som en sosial kontekst argumenterer jeg for at utstillingsrommet tar inn sosiale strukturer.

Teoretisk slekter Borriaud og Bishop på hverandre; Borriaud gav oss verkets relasjonelle virkninger og Bishop brakte betrakteren inn i kunstrommet, der hvor verkene ble tolket som tilnærmet autonome. Jeg prøver her å se på hvordan en betrakter kan ha et relasjonelt forhold til et verk, ved å bruke Bishops kritikk av Borriaud. I artikkelen “Antagonism and Relational Aesthetics” skriver Bishop at Borriaud ikke tar hensyn til at det finnes ulike sosiale grupper som oppfatter ulike sosiale tegn. Humor er et sosialt virkemiddel, og på bakgrunn av det må betrakterens sosiale virkelighet inn i utstillingsrommet for å gi en analyse av det karnevaleske som virkemiddel i visuell kunst.

Videre er Bishop viktig for å se på betrakterens rolle i det sosiale utstillingsrommet, og hvordan indre arbeid og bevissthetsendring fungerer deltagende. Betrakterens latter definerer jeg som sosial deltagelse, og at latteren kan sees på som starten på kritisk tenkning. Man bruke symboler knyttet til spesifikke sosiale grupper i for å bryte med visuelle diskurser; i dette tilfellet er det snakk om kvinners relasjon til det visuelle språket i utstillingsrommet. I tillegg bruker jeg Helénè Cixous, Kathleen Rowe, og Jo Anna Isaak for å gi innsikt i hvordan humor kan brukes som politisk virkemiddel for kvinner. Rowe og Isaak viser til at det er nettopp disse sosiale strukturene som feministisk kunst benytter seg av i en karnevalesk vending for å kritisere kjønnsstrukturer.

Hovedspørsmål i dette kapittelet er:

- Hvordan bruker feminister humor?

- Hvilken rolle har humorbruk spilt hos feminister?
- Hva fører det feministisk karnevaleske til?

I kapittel tre overfører jeg Bakhtins antiautoritære tenkning for å svekke maktstrukturer mellom stat og folk til det feministiske prosjekt og dets likestillingsagenda. Selv om Bakhtin ikke diskuterer sosiale strukturer rundt kjønn, kan man like godt benytte begrepsapparatet hans for å se på feminismens prosjekt og praksis. Dette historiserende kapittelet fungerer som nervesystemet som legger grunnlaget for analysekapittelet, hvilket er oppgavens muskler. Nervene lærer musklene ved hjelp av repetisjon, og dette kapittelet er for å historisere rundt feministiske verks bruk det verdivending som metode. Her skal jeg beskrive verk som benytter seg av humoristiske virkemidler for å kritisere kvinnens iscenesatte posisjon i kunsten som *the female nude* eller kvinneakten. Kroppen er ofte utgangspunktet for feministisk karnevalesk kunst, og den feministiske kroppen er politisk. Der kroppens utforming reduseres til sosial funksjon har det karnevaleske et potensial for å bryte opp historiske strukturer som forsterker en kollektiv fremstilling av kvinnekroppen.

Her skal vi se eksempler som å vende det fra kvinnekroppen til mannens kropp, å blokkere blikket med objekter festet på en skjønn kropp, eller ved å ikke imøtegå skjønnhetsstandarder. Kvinner brøt med hva kvinners visuelle fremstilling gjennom *bruk av kvinnekropp*, der kroppen ble slagmarken for det satiriske våpenet. Kjønnssrollemønstre er hos feministiske kunstnere et strukturelt og sosialt problem som kritiseres ved bruk av en karnevalesk verdivending. Vi skal se på hvordan feministiske kunstnere benytter kroppene sine som sosiale tegn. For strukturens skyld har jeg valgt å dele verkene inn to kategorier: det som kritiserer kunstnerisk praksis rundt menns blick på kvinnekroppen og det som kritiserer kvinnens begrensede sosiale rolle som

husmor. De tar begge for seg kvinnens posisjon på ulike måter, og jeg ser på dem som beslektet. Temaene er beslektet, fordi det handler om å ta oppgjør med kvinnerolla – henholdsvis i offentlig og privat sammenheng – og de begrensede mulighetene og plassen kvinnen historisk har hatt. I verkene går også temaene enkelte ganger over i hverandre. Dette blir utdypet i relasjon til de enkelte kunstverkene. Jeg skal på bakgrunn av dette argumentere at den karnevaleske verdivendingen blir en metode for å kritisere kunstens og samfunnets fremstilling av kvinnen, fortrinnsvis ved å avvise den mannlige praksisen rundt den nakne kvinnen og husmora. Arbeidet bunner ut i å vise frem kvinnen som subjekt. Metodene jeg ser på i dette kapittelet er å vende blikket og å kritisere det begjærende blikket.

Eksemplene som illustrerer kritikk av tradisjonell kunstnerisk praksis, er Ulrika Rosenbachs *Art is a Criminal Action* (1972); Hannah Wilke med *S.O.S. – Starification Object Series* (1974-82); Lill-Ann Chepstow-Lustys *PinDowns* (1986); og Guerrilla Girls sitt stadig oppdaterte verk *Do Women Have to Be Naked to Get Into the Met.Museum?* (1989-2012). I tillegg viser jeg til Janine Antois performance *Loving Care* (1993) og Iiu Sisustrajas fotografi *Broom* (2008-2010). Utvalget av verk jeg viser til spenner altså fra 1972 til 2010 i dette kapittelet. I tillegg er de fleste verk enten hentet fra USA eller fra Norge. Unntaket er Susiraja som er fra Finland. Bakgrunnen for dette ligger i amerikanske Judy Chicago og Miriam Schapiro sitt prosjekt *Womanhouse*, som var en fallende stein i et stille vann for feministisk kunst. I tillegg kommer kvinners seksuelle frigjøring i 1961 på bakgrunn av p-pillen, og videre den politiske aktivismen i kunsten utover på 70-tallet som begge har sitt utspring fra USA.

I tillegg har jeg basert utvalget på de verkene som benytter seg av fire humoristiske virkemidler for å få frem en karnevalesk vending: ironi, parodi,

verdivending, og det groteske. Forskjellen mellom det karnevaleske som benytter seg av ironi, parodi og det groteske versus 'ren' verdivending, er at de foregående virkemidlene er retoriske grep som fører til en vending av verdiene, mens verdivending i seg selv er her en mer eksplisitt eller direkte metode. Jeg viser til historiske eksempel av verdivending av sosiale normer innenfor feministisk kunst, og beskriver videre bruk av den kvinnelige kroppen som motiv i den feministisk-karnevaleske praksisen.

Aktuelle forskningsspørsmål i kapittel 3 er:

- Finnes det en utvikling i hvordan bruker feminister humor?
- Hvordan forsøkte feministisk kunst å undergrave det mannlige blikket?
- Hvilke motiver bruker og kritiserer feministiske kunstnere?

I kapittel fire går jeg nærmere inn på hvordan Joana Vasconcelos (1971-) bruker det skjønne og groteske for å utvide kvinners symbolikk, med utgangspunkt i readymades relatert til kvinnekroppen som et sosialt tegn. Vasconcelos går ett nivå ut fra 70-tallernes kunstnere og bruker ikke kroppen direkte, men heller gjenstander som knytter seg til kroppen for å kritisere det sosiale tegnsystemet som kroppen bærer med seg. Kapitlet prøver å teoretisere hvordan Vasconcelos' bryter med det begjærende blikk, og legger til rette for det kvinnelige blikk ved å anvende det karnevaleske som metode. Her ser jeg også på hvordan groteske objekter relatert til kvinnekroppen fremstilt som skjønn kunst (*l'art pour l'art*), fungerer som en karnevalesk vending og fungerer subjektskapende.

Hos Vasconcelos mener jeg latteren stammer fra en visuell bevegelse som går fra å se skjønn kunst til å se grotesk kunst. Det er her snakk om et blikk som vender seg fra det skjønne til det groteske innad i verket. Denne bevegelsen i

blikket mener jeg fører til en verdiendring fra kvinnekropp som skjønn til kvinnekropp som normal. Det groteske her er en normalitet. Klarer den feministiske verdivending å kritisere eller er det er først når betrakteren stiller spørsmålstegn ved hvorfor de ler at satiren blir omveltende? Hos Vasconcelos mener jeg at denne latteren har et overraskelsesmoment og derfor være lettere å stille spørsmålstegn ved. Den karnevaleske latteren skjer når betrakteren reproducerer eller har internalisert kulturen satiren kritiserer. Latteren er her ikke utelukkende det samme som kritisk resepsjon, men gir potensial for en kritisk resepsjon.

Jeg forsøker også å plassere Vasconcelos inn i feministisk tradisjon. Diana T. Meyers bok *Gender in the Mirror* (2002) bruker jeg for å forklare speilets historiske symbolikk og videre skjønnhetens rolle hos kvinner i kunsten. Her sammenligner jeg *I'll Be Your Mirror* (2018) av Vasconcelos med Fannings performance *Leah's Bedroom* (1972) fra *Womanhouse*. For å se på tampongens historikk som menstruasjonskunst bruker jeg kunstverk av Judy Chigacos, *Red Flag* (1971) og *Menstruation Bathroom* (1972). Tracey Emins *My Bed* (1998) og Vasconcelos' verk *The Bride* viser jeg til for å se på ready made tampongen som noe annet enn menstruasjonskunst.

Spørsmålene jeg ser på i kapittel 4 er:

- Hva fører det feministisk karnevaleske til når kroppen ikke lenger blir avbildet?
- Hva betyr speilet i relasjon til kvinner, historisk og i feministisk kunst?
- Hvordan blir tampongen brukt innenfor kunst?

## **Forskningshistorikk**

I arbeidet mitt har jeg funnet to episenter fra 1980- og 1990-tallet som tar for seg feministisk humoristisk praksis. Den ene er Jo Anna Isaaks utstilling "The Revolutionary Power of Women's Laughter" fra 1982 i USA og Canada. En antologitstilling kalt "Laughter Ten Years After", basert på utstillingen fra 80-tallet ble vist 11.juni-19.juli 1997 ved Morris and Helen Belkin Art Gallery i Vancouver, Canada. Det andre episenteret er utstillingen Bad Girls ved The New Museum of Contemporary Art i New York. Utstillingen ble kuratert av daværende direktør Marcia Tucker og vist i to deler, der del 1 gikk fra 14.januar-27.februar 1994 og del 2 fra 5.mars-10.april 1994. Utstillingene var basert på en utstilling i 1993 fra Institute of Contemporary Arts i London. Marcia Tanner organiserte samtidig en søsterutstilling på vestkysten – "Bad Girls West" – ved the Wight Art Gallery, ved University of California i Los Angeles. Begge utstillingene gikk inn for å pluralisere feministiske stemmer på i deres samtid, og plasserer seg innenfor postfeminismen.

Det kan derfor virke som om humor i feministisk sammenheng nådde et slags toppunkt på 90-tallet. Dette viser seg også i kildene mine. Å koble kvinners utfordring av kjønnsroller blir heller knyttet til 'lek' enn humor i kunsten. Her er det mulighet for en litteraturstudie for å samle fagfeltet rundt humor, heller enn lek. Humorforskning er dessuten et lite fagfelt, som følge av at humor er en kompleks sosial mekanisme som spenner over både psykologi, sosiologi og antropologi. Det er dessuten lett å overse alvoret som ligger i satiren. Teatervitenskapens språk rundt komedie og tragedie har bidratt til at det ligger innenfor kunstens domene, men humor i visuell kunst har ikke blitt bredt behandlet. Som vi skal se blir humor også beskyldt for å være en av kapitalismens brikker.



Humorforskninger innenfor feministisk teori er også godt plantet innenfor postmodernistisk tankegang. Ønsket om å ville bryte med tidligere historiske sannheter er gjennomgående, og begrep som undergrave, omvelte og overskridende går igjen – også i denne oppgaven. Feministisk-Bakhtinsk teori utover 2010-tallet konsentrerer seg rundt Foucaults begrep *heterotopia*, og tar for seg utstillingsrommet som et sted i lys av minoriteter som er i et vekselvirkningsforhold til andre sosiale rom. Dette er også veien jeg går i denne oppgaven, men gjennom relasjonell estetikk. Videre lesning her kan være artikkelen "Heterotopia or Carnival Site? Rethinking the Ethnographic Museum" (2018). Dette er en analyse av et etnografisk museum, utført av museologen Jennifer Walklate, hvor hun diskuterer om utstillingsrommet er heterotopia eller et karnevalesk sted.

## Kapittel 2: Utstillingsrommets karneval

### Folkekultur og offisiell kultur

Det Mikhail Bakhtin (1895-1975) i all hovedsak skrev om i doktorgraden sin *Latterens historie: François Rabelais og middelalderens og renessansens folkekultur* (1940) var hvordan humor kan brukes politisk. Han så på hvilke satiriske virkemidler eller metoder François Rabelais (1494-1553) benyttet seg av for å kritisere makt eller for å 'speak truth to power', i romanserien på fem bøker *Livet til Gargantua og Pantagruel* (ca 1532-1534).<sup>2</sup> Humorvirkemidlene som Bakhtin beskrev mente han

har en dyp og grunnleggende verdensanskuende betydning; den er en av de mest grunnleggende formene for sannheten om verden, om historie, som mennesket kan anta; den utgjør et helt eget og universelt synspunkt der verden blir sett på en annen, men ikke mindre (kanskje mer) vesentlig måte enn *alvoret*; derfor er latteren like akseptabel som alvoret i den store litteraturen (som tar opp universelle problemer).<sup>3</sup>

Bakhtin mente at humor kaster et annet blikk på en situasjon, og tilhører en annen form for viten eller erfaring enn den man har tilgang til gjennom alvoret. Han mente det er "enkelte meget vesentlige sider ved verden [som] dessuten bare [er] tilgjengelig for latteren".<sup>4</sup> Teorien hans går ut på at folkekultur eller lavkultur – en annens perspektiv – var verdt å innlemme i en litteraturkanon

---

<sup>2</sup> Utsagnet er hentet fra *Speak Truth to Power: a Quaker Search for an Alternative to Violence*, publisert i 1955 og er en del av filosofien rundt den ikke-voldelige menneskerettighetskampen.

<sup>3</sup> Bakhtin/Pollen 2017: 85

<sup>4</sup> Bakhtin/Pollen 2017: 85

for å inkludere hele spekteret av menneskers humør eller opplevelse. På denne måten blir kanon også en mer helhetlig refleksjon av hva som foregår i samfunnet ellers. Han forsøkte å beskrive hvilke virkemidler folkekulturen brukte og hvorfor den, som ble ansett som lett eller munter rekreasjonslitteratur, faktisk hadde sin plass i en litteraturkanon som et samfunnskritisk og politisk bidrag.

Bakhtin brukte Rabelais sine skjønnlitterære tekster som eksempel på hvordan satire ble benyttet i renessansen til å kritisere det Bakhtin kalte *offisiell kultur* – altså geistligheten, kirkens regler, ritualer og symboler, og kunstkanon – ved bruk av det Bakhtin benevnte som *folkekultur*. Han så på folkekulturen som den delen av kunstnerisk produksjon som ikke var blitt innlemmet i en kanon eller som kirken avfeide.<sup>5</sup> Dette gjaldt spesielt verk som var skrevet på folkespråkene og ikke latin.<sup>6</sup> Med disse tekstene begynte skillet mellom offisiell kultur og uoffisiell kultur å nyansere seg.<sup>7</sup> Folkekulturens strategier som vi fokuserer på her er latterliggjøring av makt gjennom parodiering, verdivending, og overdrivelse. Dette er kjent gjennom to av Bakhtins mest kjente begrep: *den karnevaleske vendingen* og *det groteske*.

---

<sup>5</sup> Bakhtin/Pollen 2017: 85

<sup>6</sup> Eksempler på denne typen litteratur er Giovanni Boccaccios *Dekameronen* (1353), skrevet på en versjon av dagens italiensk; Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) sin *Don Quijote* (1605) på spansk; og William Shakespeares (1564-1616) mange teaterstykker på engelsk. I tillegg vil jeg påstå at britiske *The Canterbury Tales* (ca 1400) av Geoffrey Chaucer (ca 1340-1400) også kan sidestilles med eksemplene til Bakhtin, da er beskrivelser av folkefester skrevet på muntlig engelsk med grotesk humor. *Huckleberry Finn* (1884) av Mark Twain kan nevnes som eksempel i amerikansk sammenheng og fra Norge er Alf Prøysens *Trost i taklampa* (1950) et aktuelt verk, da de begge er skrevet på muntlig dialekt.

<sup>7</sup> Bakhtin/Pollen 2017: 91

## Det karnevaleske – verdivending

Den karnevaleske vendingen går ut på å vende sosiale verdisystemer fra lavt til høyt, som bytting av sosiale roller: narren blir konge for en dag. Det er en metode for å endre sosiale strukturer og normer.<sup>8</sup> Bakhtin selv brukte hjulet som metafor på denne vendingen, fordi i den karnevaleske vendingen blir diametrale motsetninger vendt om. Makt og avmakt bytter plass fra høyverdig til lavverdig og omvendt. Byttet forekommer i ulike kontekster eller plattformer til ulike tider. Det karnevaleske om å bryte opp forventninger i samfunnet, og spesielt når det kommer til makt og avmakt.

Videre kalte Bakhtin kontekstene der det karnevaleske spiller seg ut *latterkulturer*. Latterkulturer er sammenhenger der den karnevaleske vendingen blir brukt som et virkemiddel. Disse plattformene endrer seg fra epoke til epoke. I middelalderen var *karnevalet* stedet der latterkultur ble uttrykt, derav Bakhtins begrep det karnevaleske.<sup>9</sup> Under middelalderens karneval, festen før fasten, kunne deltagerne utagere før den alvorstunge fastetiden – festen er med andre ord en motsats til alvor. Karnevalet var basert på blant annet antikkens saturnalier, ifølge Bakhtin, og var en årlig fest til ære for guden for overflod og fornyelse, Saturn, i desember.<sup>10</sup> Her trengte ikke slavene å jobbe og i enkelte tilfeller fikk de også hedersplass ved bordene mens husets herre serverte dem. I tillegg var det en stor fest med gavegivning og bankett.<sup>11</sup> I et samfunn der ytringsfrihet ikke var en selvfølge, og den fjerde statsmakt, de frie mediene, ikke eksisterte gjennom tv- og radiodebatter,

---

<sup>8</sup> Bakhtin/Pollen 2017: 259

<sup>9</sup> Bakhtin/Pollen 2017: 90, 92

<sup>10</sup> Bakhtin/Pollen 2017: 79, 80

<sup>11</sup> Bakhtin/Pollen 2017: 968

aviser, tenketanker og lignende var karnevalet et viktig sted å kritisere makthaverne.

I renessansen ble derimot *litteraturen* stedet hvor samfunnsstrukturer ble avslørt gjennom dette byttet, ifølge Bakhtin. Byttet mellom høyt og lavt kommer til uttrykk gjennom bruk av folkekulturens humor og temaer i skrift. Ved en midlertidig flytting av makt fra muntlig til skrift, kunne man vise frem maktstrukturene i samfunnet, ved at det førte til "(...) en midlertidig frigjøring fra den herskende sannheten og rådende samfunnsordenen, en midlertidig oppheving av hierarkiske forhold, privilegier, normer og forbud".<sup>12</sup> Skriveferdighetene tilhørte først og fremst til kirkens arbeidende, som ikke skulle sysle med folkekulturen. Skriftspråket i seg selv kunne også være et virkemiddel for å anerkjenne det folkelige: ved å skrive på talemålet og ikke latin. Ved å løfte frem andre virkemidler i litteraturen, kunne tøying av normer som sjangertrekk føre til å se verdiforholdene i strukturer. På denne måten forsøkte Bakhtin å innlemme folkekulturen eller lavkulturen inn i en kanonisk litteratur ved å vise at den kan brukes politisk.

Karnevalfesten var dermed en sosial plattform der hoff- og kirkekulturen møtte folkekulturen, og hvor rang ikke var gjeldende eller ble omvendt mens festen varte. Karnevalet som latterkultur var stedet hvor samfunnsgrupper møtte hverandre på lik fot – det skulle være en nøytral og demokratiserende sone hvor prester, folket, og borgerskapet møttes på tvers av sosiale grenser og regler. I møtene og ritualene til karnevalet oppstod det rolleforskyvinger der profaniteter var lov og strenge sosiale hierarki ble oppløst, for eksempel gjennom parodier på hellige sakraler eller ved at roller ble snudd på hodet. I

---

<sup>12</sup> Bakhtin/Pollen 2017: 19

realiteten fikk folket *lov* til å regjere – de ble midlertidig skjenket autoritet, de tok den ikke.

Det karnevaleske som strategi kan være fingeren som peker i retning frihet, men det er ikke det samme som frihet. Flyttingen av makt foregår så lenge festen varer, og det danner et hull i eller gjør om på dagsordenen:

Meget karakteristisk for [karnevalet] er den egenartede "omvendte" (á l'enverse), "bakvendte", "vrenge" logikken, de ustanselige ombyttningene av opp-ned ("hjulet"), bak- fram; ulike former for parodi, travesti, degradering, profanering, narreglorifisering og detronisering (...). Folkekulturens andre liv, dens andre verden, dannes til en viss grad som en parodi på det vanlige livet utenfor karnevalet, som en "bakvendtverden". (...) Samtidig som karnevalets parodi forneker, gjenføder og fornyer den.<sup>13</sup>

Det karnevaleske kan fungere som en bevissthetsstrategi, for å sette i gang forandring. Gjennom verdivending kan man miste respekt for systemene, og dermed forholde seg kritisk til status quo. Det karnevaleske kan samtidig virke pasifiserende på de uten makt, ved at de blir tilfredsstilt gjennom utageringen eller 'spectacle'. Det kan blir til et symbolsk opprør, uten reelle konsekvenser. På denne måten kan det karnevaleske også fungere som underholdning. Det karnevaleske handler derfor ikke utelukkende om å *ta makt*, men det handler om å finne smutthull innad i system. For å gjøre dette må man kjenne til normene for å kunne bryte dem.

---

<sup>13</sup> Bakhtin/Pollen 2017: 22

## Humor som kritikk

Jacques Ranciére, på en annen side, utvikler i teksten "Problems and Transformations in Critical Art" (2004) det estetiske paradigmet 'game' eller lekeparadigmet. I dette kunstkonseptet mener Ranciére at *den kritiske bevisstheten* byttes ut med humor. Dette betyr at humor blir den dominante modusen for kunsten, og det iøynefallende ved humoren tilslører muligheten for kritisk bevissthet. Humoren er for Ranciére kun underholdning uten kritisk potensial.<sup>14</sup> I dette paradigmet er varen, underholdning, og forbruket fordoblet i kunsten gjennom valg av objekter fra dagliglivet, altså ready mades. Kunsten og forbruket blir blandet sammen. Forbrukets språk gjennom masseproduserte varer blir tatt inn i galleriet som kunst. Ranciére mener at ved å ta masseproduserte varer inn i kunsten, så blir også den kapitalistiske tankegangen rundt forbruk tatt med inn i utstillingsrommet.

Slik blir også kapitalismens mål om å underholde gjennom konsum tatt inn i kunsten. Et eksempel Ranciére skriver om er japanske tegneserier *manga*. Takashi Murakamis bruker mangaens språk i *My Lonesome Cowboy* (1998) eller *Hiropon* (1997). Verkene er preget av japansk populærkultur, og sammenhengen mellom hyperbol seksualitet og kjønnsroller. Popkunst og Andy Warhols *Campbell's Soup Cans* (1962) er også lett å peke på som eksempel for denne fordoblingen.<sup>15</sup> Livets tilsynelatende banaliteter lekker inn i kunsten, og tanken er at de kunstneriske og politiske sfærene kommer nærmere hverandre. Når dette skjer i form av humor, og ikke gjennom fremmedgjøring av dagliglivets sfære, kan ikke lenger kunsten ha kritisk distanse til det den prøver å kritisere. Kunsten blir til en salgsvare eller underholdning, og dermed kan ikke betrakteren oppnå kritisk bevissthet,

---

<sup>14</sup> Ranciére 2004: 89

<sup>15</sup> Ranciére 2004: 88

ifølge Ranciére.<sup>16</sup> Det kritiske potensialet blir oppfylt først når to estetiske paradigmer møtes ved å forandre "(...) the status of objects and the relationship of exchange signs and art forms (...)".<sup>17</sup> I lekeparadigmet blir kapitalismens metode for konsum - underholdning - tatt med inn i utstillingsrommet og terskelen mellom kunsten og samfunnet blir lavere. Det kritiske potensialet blir borte.<sup>18</sup>

Humoren og dagliglivets objekter delegitimerer eller undergraver altså den kritiske kunstens rolle, ifølge, Ranciére, ved at humor desensitiverer betrakteren for sjokkeffekten – eller den revolusjonære effekten – som politisk kunst skal ha.<sup>19</sup> Poenget med politisk kunst er å " (...) raise consciousness of the mechanisms of domination in order to turn the spectator into a conscious agent in the transformation of the world".<sup>20</sup> Med andre ord er den kritiske kunstens funksjon å få frem en kritisk bevissthet hos betrakteren om hvilke maktstrukturer som finnes i verden, for så å kunne forandre maktstrukturene. Gjennom å bruke hverdagens objekter klarer ikke denne typen kunst som går innunder lekeparadigmet å ha stor nok avstand til maktutøverne – markedskreftene – og faller flatt, ifølge Ranciére.<sup>21</sup> Objektene fra hverdagen blir gjort refleksjonsløse gjennom lekenhet, og har ikke distanse til hverdagen i form av ny kontekst (visuell kunst):

A redoubling of the spectacles, props, and icons of ordinary life, flimsily displaced, no longer invites us to read signs in objects in order to understand the jurisdictions of our world. They claim both to

---

<sup>16</sup> Ranciére 2004: 86

<sup>17</sup> Ranciére 2004: 84

<sup>18</sup> Ranciére 2004: 88

<sup>19</sup> Ranciére 2004: 87, 88

<sup>20</sup> Ranciére 2004: 83

<sup>21</sup> Ranciére 2004: 88, 89



sharpen our perception of the play of signs, our consciousness of the fragility of the reading of those signs, and our pleasure at playing with the undecidable. The virtue that these artists most willingly reclaim for themselves today is humour: well, humour as a flimsy displacement that it's possible not even to notice in their way of presenting a sequence of signs or an assemblage of objects.<sup>22</sup>

Det kritiske potensialet blir undergravet og igjen står konsumunderholdning, ifølge Ranciére.   gjøre kunst til underholdning plasserer kunsten inn i markedsøkonomien, fordi det hindrer betrakteren i å oppnå en estetisk opplevelse: en desinteressert sansetilstand, som hos Kant.<sup>23</sup> I stedet for å rent sans, glir betrakteren inn i en iøynefallende opplevelse som styres; det ligner tivoliet der man setter seg på en berg-og-dalbane eller karusell hvor man ikke har noen i førersetet, men likevel følger en forhåndsdefinert sti.

I lekeparadimet skriver Ranciére også om begrepet '*spectacle*' eller *utagering* for å forklare et samlingspunkt i gallerirommet lekeparadigmet. Dette er basert på Guy Debords *La soci t  du spectacle* (1967), der han kritiserer billedbruken til kapitalismen. Her blir '*spectacle*' brukt som et bilde på at relasjonene mellom mennesket og varen har fått større betydning enn eller er byttet ut med enn relasjonen mennesker imellom.<sup>24</sup> Franske '*spectacle*' kan oversettes på norsk med en oppsetning, opptog, forestilling, eller utagering. Oxford Dictionary definerer samtidig det engelske '*spectacle*' som "a performance or an event that is very impressive and exciting to look at" og "to draw attention to yourself by behaving or dressing in a silly way in public".<sup>25</sup> Utageringen, som jeg velger å oversette '*spectacle*' med, handler om styring av

---

<sup>22</sup> Ranciére 2004: 88

<sup>23</sup> Ranciére 2004: 86

<sup>24</sup> Ranciére 2004: 89

<sup>25</sup> <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/spectacle?q=spectacle>

oppmerksomhet ved å tiltrekke seg oppmerksomhet. Det er å *kreve* oppmerksomhet på egne premisser, heller enn å få den eller bli tildelt den.

Her er det altså ikke å bli tildelt en vending som vi så under karnevalet eller Saturnaliefestene, men ved at feministister hentet Bakhtins metode – verddivending – inn i kunsten, *styrte* de premissene for hvorfor de fikk oppmerksomhet. Helene Cixous (1975) skriver at det å ta plass er i seg selv en politisk handling for kvinner, fordi det så lenge har vært noe kvinner ikke skal gjøre.<sup>26</sup> Vendingen og humor generelt blir en metode for å utagere eller styre oppmerksomhet. I motsetning til Ranciére mener Kathleen Rowe (1995) at utageringen med humor i bunn kan speile det mannlige blikket, avsløre betrakterens holdninger og mangelen på kvinners synlighet i det offentlige rom, og være en metode for kvinner til å kreve glede. Humor kan altså bli brukt som en strategi for å ta plass ved å "(...) [claim] the pleasure and power of making spectacles of ourselves and beginning to negate our own invisibility in the public sphere".<sup>27</sup> Ved å bryte med kvinnekroppens fremstilling gjennom bruk av humor, bestemmer man på hvilket grunnlag man blir sett. Den latterskapende kvinnen kan være en posisjon der kvinnen kan påvirke grunnlaget til hvorfor hun blir sett på. Kvinnen fremstiller seg selv som en besitter av makt i et offentlig rom ved bruk av humor. Vi kommer nærmere inn på akkurat hvordan feminister bruker humor i neste kapittel.

Under karnevalet er symbolene på makt sosiale strukturer og roller, men i utstillingsrommet er symbolene fysiske objekter som kan endre mening ut ifra hvilken kontekst man oppfatter verket i. Bakhtins folkekultur i litteraturen blir i utstillingsrommet til ready made. Ranciéres påstand om at hverdagsobjekter ikke kan være kritiske, fordi de ligner for mye på underholdning eller konsum,

---

<sup>26</sup> Cixous 1975: 631; Butler 1990: 2

<sup>27</sup> Rowe 1995: 12

fungerer ikke lenger. Objektene fra hverdagslivet blir til gjengjeld stedfortredere for sosiale strukturer i utstillingsrommet. I feministisk kunst og politikk blir de sosiale strukturene koblet til kjønn.

Nicolas Borriaud kaller, i sin tekst "Relational Aesthetics" (1998), utstillingsrommet for et *mellomrom*. Dette begrepet henter han fra Marx, beskrivende for mindre handelsrom som opererer utenfor det kapitalistiske systemet. Handelsrom er mindre økonomiske system innad eller utenfor det overordnede økonomiske systemet. Borriaud skriver at utstillingsrommet er et mellomrom i sosiale relasjoner som mer eller mindre fungerer i harmoni med det overordnede systemet, men som åpner opp for muligheten for utvekslinger på tvers av systemer.<sup>28</sup> Symboler kan med andre ord endre mening i utstillingsrommet. Kathleen Rowe (1995) sammenligner det karnevaleske med en *overgang* i en feministisk sammenheng; det karnevaleske er mellomrommet der et samfunn reflekterer rundt kodebruken sin.<sup>29</sup> Dette betyr videre at det feministisk karnevaleske er en måte å bryte opp visuelle koder med tanke på kjønn. Kunsten blir feminismens mellomrom der utagering kan foregå.

Kjønnets kodebruk bygger på Simone de Beauvoir og Judith Butlers teorier om at kjønn er performativt, og at kjønnsidentiteten, *gender*, blir formet av å *signalisere* kjønn – ikke på bakgrunn av kroppens biologi, *sex*.<sup>30</sup> Denne måten å se kjønn på er i tillegg en historisk måte fra 1700-tallet, som delte opp kjønn i *sex* og *gender*, der *sex* er biologisk kjønn og *gender* er sosialt kjønn. 'Gender' bandt kvinnen til hjemmet på bakgrunn av reproduksjonsevnen hennes.<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> Borriaud 1998: 161

<sup>29</sup> Rowe 1995: 48

<sup>30</sup> Butler 1990: 8-9; 16.

<sup>31</sup> Jørgensen 2007: 131f.

Butler problematiserer imidlertid også dette skillet og skriver at ‘sex’ som et biologisk imperativ og ‘gender’ som politisk identitet er en problematisk dikotomi. Det setter opp ‘sex’ som en selvfølge og ‘gender’ som kulturelt og under forhandling. ‘Sex’, i likhet med ‘gender’, har også kulturelle og historiske røtter i dualismen, og språket skaper, ifølge Butler, begrensninger mellom kroppen og identiteten.<sup>32</sup> Både ‘gender’ og ‘sex’ er med andre ord performativt for Butler.

Visuelle symbol er altså en arena eller mellomrom der man kan forhandle om mening. I likhet med karnevalets og andre sosiale kontekster har også utstillingsrommet visse normer, regler, og oppsett – det er kuratert, gjennomtenkt, og iscenesatt helt fra hva man ser når man kommer inn, hvilken rekkefølge man ser gjenstandene i, til hvordan lyssettingen er lagt opp. De som kjenner til og kan lese gallerirommets ritualer og systemer<sup>33</sup> – kall det også gallerirommets dramaturgi – kan også lese når de blir brutt. Når man er bevisst på gallerirommets som kontekst, så kan man også begynne å bryte ned denne innenifra, for eksempel gjennom en karnevalesk vending i kunstverk. Man kan altså bruke humoristiske virkemidler for å bryte opp regler også i gallerirommet. Å redusere humor til noe utelukkende ludisk er å neglisjere det karnevaleskes omveltende effekt.

Der kjønn er bundet gjennom kjønnsroller, betyr det for kvinner at samfunnet er et sted der kjønn er betegnende for sosial og strukturell makt. Kvinner har historisk hatt tilgang på kunstverden som betraktere, men ikke som kunstnere. Ved å ikke ha tilgang til institusjonene som subjekt på lik linje som menn, har kvinner ikke hatt muligheten til å påvirke kunsten språk eller å presentere

---

<sup>32</sup> Butler 1990: 9-17

<sup>33</sup> Disse idéene er hentet fra Carol Duncans ritualbaserte museum.

deres versjon av verden.<sup>34</sup> I spillet mellom de to perspektivene – det mannlige og det kvinnelige – befinner det karnevaleske seg. Det karnevaleske jobber mellom to verdisystem, der det ene blir ansett som høyverdig og det andre blir ansett som lavverdig. I feministisk sammenheng blir det offentlig kulturen den mannlige sfæren, og folkekulturen blir kvinners private sfære. Hilary Robinson (1995) skriver om dette der den mannlige/rasjonelle/sinn/kulturaksen har blitt oppfattet som overlegen kvinne/emosjonell/kropp/naturaksen.<sup>35</sup>

### **Betrakterens latter som kritisk tenkning**

Det lekne eller humoristiske kan bare bli brukt som én måte å underholde på i gallerirommet, ifølge Ranciére, fordi humor i kombinasjon med readymades i gallerirommet setter en stopper for kritisk tenkning. Det karnevaleske tolker jeg som en anti-autoritær, folkelig metode for avsløring av makt og samfunnsstruktur med basis i latteren – et humoristisk grep som 'renser luften'. Når folk ler, så glemmer de å være redde. Latter er et viktig begrep og kroppslig reaksjon, da den kan ha en frigjørende effekt. Latter er humor gjort kroppslig. Latteren er følelsen av gleden, lettelsen, skadefryden, eller samhörighet sitt fysiske og sanselige uttrykk. Latter uttrykker *noe*. Dette 'noe' som starter med latteren fører til at man videre kan kritisere strukturen som blir avslørt, og gjennomføre forandring. Når makt i tillegg blir satt i en avmaktsposisjon gjennom humor, blir situasjonen ufarliggjort og åpner opp for dialog, heller enn å lukke problemet, ifølge Bakhtin. Her blir humor brukt

---

<sup>34</sup> Pollock 1988: 1395/5711

<sup>35</sup> Robinson 1995: 535. Camille Paglias bok *Sex and violence, or nature and art* som støtter oppunder denne dikotomien kom også interessant nok ut i 1995.

som politisk metode i litteraturen, og det er nettopp der det karnevaleske befinner seg.

Humor i gallerirommet kan være en start for kritisk tenkning, ved at latterreaksjonen bryter med gallerirommets normer og får betrakteren til å stille spørsmål ved egen reaksjon. I Claire Bishops tekst "Viewers as Producers" (2006) skriver hun om den sosiale dimensjonen ved deltagelse, eller hvordan betrakterens tilstedeværelse i utstillingsrommet kan være en form for deltagelse og kritisk modus.<sup>36</sup> Jeg forstår det sosiale her som noe andre mennesker kan delta i eller oppleve; altså det mennesker lar seg påvirke av gjennom impulser fra den ytre verden.<sup>37</sup> Dette betyr at reaksjonen på kunst kan bli ansett som en sosial interaksjon, om det så er å snakke om det, skrive om det, eller le, som jeg her skal argumentere for.

Bishop skriver videre om tre ulike typer deltagelse som meningssskapende arbeid: '*activation*', '*authorship*', og '*community*' – her omtaler jeg det som *betrakteraktivering*, *forfatterskap*, og *meningsfellesskap*.<sup>38</sup> Betrakteraktivering er opptatt av at betrakteren blir aktivert gjennom en fysisk og/eller symbolsk opplevelse. Det å være betrakter blir med andre ikke redusert til en passiv rolle, men det indre arbeidet betrakteren gjør gjennom sanseerfaringer får en verdi. Forfatterskap går ut på at definisjonsmakt er et samarbeidsprosjekt: "Collaborative creativity is therefore understood both as to emerge from, and to produce, a more positive and non-hierarchical social model" – et verk er aldri lagd av en kunstner alene, men det er et samarbeidsprosjekt også i utførelsen. Kunstverk blir til gjennom fysisk og

---

<sup>36</sup> Bishop 2006: 10

<sup>37</sup> Jeg tenker på dette som en fenomenologisk-sosial måte å oppleve et gallerirom. *Onto-epistemologi* til Karen Barrad kan også være et fornuftig begrep å bruke for i denne sammenhengen som videre lesning.

<sup>38</sup> Bishop 2006: 12

mental samhandling. I forfatterskap må den modernistiske myten om kunstnergenier vike plass for gruppearbeidet. Tolkningen og meningen rundt et verk er et samarbeidsprosjekt fra både kunstner(ne) og betrakterens side, og benevner dette som 'community' eller meningsfellesskap.<sup>39</sup> Betrakteren er derfor viktig for det meningsskapelse hos Bishop.

Felles for disse tre modusene for deltagelse er konteksten, i vårt tilfelle den konstruerte eller iscenesatte situasjonen – utstillingsrommet og/eller kunstverket i seg selv.<sup>40</sup> Dette er en tanke som Bishop henter fra Walter Benjamins "The Author as Producer" (1934). Benjamin skriver at kunstverket i den iscenesatte situasjonen og sosial analyse er det samme.<sup>41</sup> Formspråket til et verk har en sosial betydning, på den måten at avsenderens valg av materialer eller visuelle inntrykk har en kulturell mening for betrakteren. Meningen tar form i betrakteren gjennom sosiale kontekster, som igjen har blitt til gjennom produksjonen.<sup>42</sup> Det er en sirkel av mening som formes, bestående av kunstner, kontekst, verk, og betrakter. I utstillingsrommet kommer denne iscenesatte situasjonen til syne gjennom utstillingsrommets normer og kunstverkets teknikk eller virkemidler.<sup>43</sup> Via kunstverket kan man forstå den sosiale konteksten, som kommer til syne gjennom virkemidlene benyttet i verket. Det er dette Bakhtin så på i Rabelais' litteratur og som han sidestilte med karnevalet, og som vi her kan se i kunstverk.

Ved å lage situasjoner/kunstverk som tar for seg kjønnsymbol som betrakteren kjenner igjen, skapes etter hvert mening i den karnevaleske vendingen. Ved å vise frem en endret virkelighet ler betrakteren, og å forholde

---

<sup>39</sup> Bishop 2006: 12

<sup>40</sup> Bishop 2006: 13

<sup>41</sup> Benjamin 1934/1999: 770

<sup>42</sup> Benjamin 1934/1999: 769

<sup>43</sup> Benjamin 1934/1999: 770

seg kritisk til sin egen latter er en del av meningsskapingen av verket. Benjamin skriver at "(...) there is no better trigger for thinking than laughter".<sup>44</sup> Latteren blir omtalt som en metode eller inngang som kan åpne opp for refleksjon rundt omstendigheter fra en vinkel annet enn en alvorstung, didaktisk, eller moralsk kontekst, som vi også så hos Bakhtin. I stedet for at den kritiske bevisstheten byttes ut med humor, som Ranicére mener skjer under lekeparadigmet, så *starter kritisk bevissthet* med humor og latter. Latteren virker angstdempende, og når man samles om å le får man også et sosialt fellesskap. Utfra dette fellesskapet kan man nærme seg spente politiske tema. Med tankene kommer også følelsene, og med latter som grunnmur kan man avvæpne følelser og gå inn i tankene på en undersøkende måte. Om vi kan se latterreaksjonen i gallerirommet som en forløper til den kritiske tenkningen, blir Bakhtins teorier også relevant til vår kontekst: politisk kunst i utstillingsrommet – eller mer spesifikt: feministiske kritikk i utstillingsrommet.

---

<sup>44</sup> Benjamin 1934/1999: 779



### Kapittel 3: Feminismens karneval fra 1972 til 2011

Selv om Bakhtin ikke diskuterer sosiale strukturer rundt kjønn, kan man godt benytte begrepsapparatet hans for å se på feminismens prosjekt og praksis. Det er mulig å overføre Bakhtins antiautoritære tenkning for å svekke maktstrukturer mellom stat og folk til det feministiske prosjekt og dets likestillingsagenda. Verkene vi skal se på benytter seg av humoristiske virkemidler for å kritisere kvinnens iscenesatte posisjon i kunsten som *the female nude* eller *kvinneakten*. Kroppen er ofte utgangspunktet for feministisk karnevalesk kunst, og den feministiske kroppen er politisk. Der kroppens utforming reduseres til sosial funksjon har det karnevaleske et potensial for å bryte opp historiske strukturer som forsterker en 'den andres' fremstilling av kvinnekroppen.

Kjønnsrollemønstre er hos feministiske kunstnere et strukturelt og sosialt problem som kritiseres ved bruk av en karnevalesk verdivending. Vi skal se på hvordan feministiske kunstnere benytter kroppene sine som sosiale tegn, spesielt for å kritisere historisk kunstnerisk praksis rundt menns blick på kvinnekroppen. Jeg skal på bakgrunn av dette argumentere at den karnevaleske verdivendingen blir en metode for å kritisere kunstens fremstilling av kvinnen, fortrinnsvis ved å avvise den mannlige praksisen rundt den nakne kvinnen.

Arbeidet bunner ut i å vise frem kvinnen som subjekt. I tillegg har jeg basert utvalget på de verkene som benytter seg av tre humoristiske virkemidler for å få frem en karnevalesk vending: ironi, parodi, og verdivending. Forskjellen mellom det karnevaleske som benytter seg av ironi, parodi og det absurde versus 'ren' verdivending, er at de foregående virkemidlene er retoriske grep

som *fører til* en vending av verdiene, mens verdivending i seg selv er her en mer eksplisitt eller direkte metode for å vise frem samfunnsverdier og -normer.

Eksempelene som illustrerer kritikk av tradisjonell kunstnerisk praksis, er Ulrika Rosenbachs *Art is a Criminal Action* (1972); performansen *Cock and Cunt Play* fra Womenhouse; Hannah Wilkes *S.O.S. – Starification Object Series* (1974-82); Lill-Ann Chepstow-Lustys *PinDowns* (1986); og Guerrilla Girls sitt stadig oppdaterte verk *Do Women Have to Be Naked to Get Into the Met.Museum?* (1989-2012). I tillegg viser jeg til Janine Antonis performance *Loving Care* (1993) og Iiu Susirajas *Broom* (2008-2010). Joana Vasconcelos' to verk fra 2001-2005 og 2018 blir analysert i neste kapittel, som plasserer humor som feministisk praksis som en løpende linje også på starten av 2000-tallet fram til i dag. Utvalget av verk i dette kapittelet spenner altså fra 1972 til 2010. Bakgrunnen for å starte på 70-tallet er den seksuelle frigjøringen som følge av p-pillen i 1961 og videre den andre bølgen av feministisk aktivisme.

## Humor som avvisning og kritikk av tradisjon

Humor er noe som vi intuitivt kjenner igjen som noe sosialt, og det finnes en sosial kontrakt relatert til humor. Filosof Simon Critchley (2002) kobler denne kontrakten til en fellesmenneskelig sans eller *sensus communis*.<sup>45</sup> Hans bruk av *sensus communis* betyr ikke at humor er en fellessans hva angår *smak*, men at mennesker har en iboende *evne til humor* på bakgrunn av at vi er sosiale vesen. Det essensielle ved hans tankegang er at humor er noe man deler – det betyr både at det er fellesskap i latter og at humor er en sans som de fleste mennesker besitter i større eller mindre grad.<sup>46</sup> Hvis man med andre ord ler alene er ikke dette en karnevalesk latter. Latteren signaliserer en sosial gruppe

---

<sup>45</sup> Critchley henter dette fra Anthony Shaftesburys bruk av begrepet i *Sensus Communis. An Essay on the Freedom of Wit and Humour* (1709).

<sup>46</sup> Critchley 2002: 79. Isaak 1996: 5.

med tilsynelatende felles verdier. Verdiene innad i sosiale grupper endrer hvilke sosiale koder som er under angrep. Humor kan være drivkraften som rekontekstualiserer vår sosiale virkelighet, og befinner seg i gapet mellom håp<sup>47</sup> og virkelighet. I følge Critchley vil dette si at vitser fører oss sammen til en felles verden av delte praksiser, der bakgrunnen er implisitt kultur og hvordan den delte praksisen kan bli endret.<sup>48</sup> Om man observerer sosiale koder som praksis – det vil si tause verdier eller implisitt kultur – og skaper dem om ved hjelp av humorvirkemidler, kan man gjennom det morsomme – eller bevegelsen mellom håp og virkelighet – si noe om hvordan verden ville sett ut om man endrer sosiale koder. Ved å fordreie virkeligheten viser avsenderen frem både det som *er* og det som *kan være* samtidig.

Dette innebærer altså å holde to realiteter i bevisstheten samtidig, og det morsomme kommer til syne i vekslingen mellom de to størrelsene. I feministisk sammenheng er disse to virkelighetene mannlig praksis versus kvinners subjektive opplevelser, og hvordan fremstillingen og opplevelsen ikke går overens. Jeg likestiller mannlig praksis her med praksis som viser frem kvinner som begjæringsbærere – ikke nødvendigvis laget av menn – og kvinnelig praksis som nyanserer kvinnefremstillingen – ikke nødvendigvis laget av kvinner. Dette er en til dels kunstig adskillelse eller dikotomi, men et nyttig pedagogisk grep. Jeg forsøker å fortrinnsvis snakke om ‘en begjærende fremstilling’ eller ‘et begjærende blikk’, men Laura Mulveys bruk av ‘det mannlige blikk’ er lett og til dels historisk riktig å ty til. Avsenderen av et mannlige blikk trenger ikke være utelukkende menn, og at kvinner også reproducerer et mannlige blikk, enten gjennom internalisert objektivisering eller å reproducere kvinnekroppen som et åsted for begjær.

---

<sup>47</sup> Håp kan også erstattes med innbilt virkelighet.

<sup>48</sup> Critchley 2002: 15-16.

Latter er humor gjort kroppslig. Latter er følelsen av gleden, nervøsiteten, lettelsen, skadefryden, eller samhörigheten sitt fysiske og sanselige uttrykk. Latter uttrykker *noe*. I følge Isaak (1996) er latter en metafor på transformasjon eller forandring av kulturen, innenfor feministisk praksis.<sup>49</sup> Isaak skriver at humor i feministisk sammenheng blir brukt som *strategies of subversion* eller *undergravelsesstrategier* av maktstrukturer og sosiale normer.<sup>50</sup> Hva undergraver feministene og hvilke metoder bruker de? Humor som evner å blottlegge samfunnets eller personers dobbeltmoral eller banale ondskap kalles satire, og herunder kan vi plassere den feministiske karnevaleske vendingen.<sup>51</sup> Kvinners humor er hos Rowe det feminine som tilbyr motstand uttrykt gjennom overdrivelse og angrep på det rasjonelle.<sup>52</sup> Den feministiske satiren går inn for å vise frem hvordan kulturens kvinnebildet i kunsten og samfunnet opprettholder objektivering av kvinner.

Satiren er ikke ødeleggelse – det er en avisning av kunsthistorisk praksis. Konsekvensene av repetisjonen av kvinnekroppen som historisk har foregått er at kvinnen blir vist frem *kun* som kropp.<sup>53</sup> Jeg ser på humoren i disse verkene som en metode for å fristille seg fra *en begjærende fremstilling av kvinner* versus *hva kvinner faktisk er*. Det er med andre ord snakk om å bryte opp den ensidige modernistiske myten rundt det feminine og det maskuline. Forestillingene rundt det feminine og det maskuline er kulturelle koder som man i feministisk humor kan bryte opp for å lage et poeng av hvordan kjønnssystemene operer. Hvilke visuelle forventninger har vi til kvinnekroppen – både avbildet og sosialt? Hva er bevegelsen mellom

---

<sup>49</sup> Isaak 1996: 5.

<sup>50</sup> Isaak 1996: 7.

<sup>51</sup> Jane Ogborn et.al. 2001: 11-17.

<sup>52</sup> En kritikk av dette er at hun kobler det kvinnelige sammen med noe urasjonelt – dette opprettholder en dikotomi mellom en kvinnelig posisjon som følelsesstyrt og en mannlige posisjon som drevet av logikk.

<sup>53</sup> Cixous 1975: 630.

virkeligheten av kvinnens kropp og kvinneakten som objekt underlagt det begjærende blikk? Ved å vende mannlig praksis mot seg selv gjennom satire, avviser feministisk praksis det mannlige blikket på kvinnekroppen.

For å forstå vekslingen som en karnevalesk vits må betrakteren ha innsikt i de kulturelle kodene til kjønnsrollemønstre. De kjønna normene er den implisitte kulturen som Critchley skriver om, eller offisiell kultur som Bakhtin kaller det. Ved å invertere kjønnsroller som produserer en karnevalesk latter, beviser feministiske kunstnere kjønnsstrukturene. Det at man ler av av menn i kvinneroller og kvinner i mansroller bekrefter kjønnsrollene. Paradoksalt nok som dette høres ut, understreker feministene altså gjennom en karnevalesk vending hvordan kjønn har blitt og blir fremstilt. Ved å bryte med forventningene rundt kjønnslig framstilling avdekker man dem. Det ligger her også et ansvar på betrakteren, ifølge Isaak, fordi han må midlertidig frigjøre seg fra 'normal' representasjon.<sup>54</sup> Jeg tolker dette som at en betrakter uavhengig av kjønn må løsrive seg fra det mannlige blikket, og selv innse at de er innehaver av den implisitte kulturen som patriarkalske systemer er. Kulturen består av delte forestillinger om hva kjønn er og ikke er. Betrakteren blir tvunget til å forholde seg kritisk til sine egne kjønnsforestillinger ved hjelp av oppbrutt kjønnsymbolisme hos feministiske kunstnere. Når man klarer å se egne fordommer og undertrykkelser er forestillinger kan betrakteren le.<sup>55</sup>

Ved at kvinner bruker et formspråk man finner i kunsthistorien, harselerer og ironiserer de over menns bruk av kvinnen som objekt og viser videre til kvinneframstillingens manglende visuelle bredde. Realisert vil latteren til betrakteren bety at når betrakteren forstår at man mannlig historisk praksis – i kunsthistorien den nakne kvinne – og symbolene som følger med er én type

---

<sup>54</sup> Isaak 1996: 5. Hun omtaler betrakteren som 'ham'.

<sup>55</sup> Ibid.

praksis, kan betrakteren forstå både vitsene og humoren som ligger bak verddivendingen. Ved hjelp av en undergravende bruk av disse praksisene hos feministene, kommer andre verdier til syne. Når den karnevaleske vendingen og vitsene i feministisk sammenheng ikke lenger fungerer derimot - når forskjellen i maktforholdet mellom kjønn ikke lenger er morsomt - betyr det enten at mottakeren av vitsen ikke forstår de kulturelle kodene eller at et kjønnshierarki er oppløst ved at de kulturelle kodenenes verdi er endret.

Ulrike Rosenbachs *Art is a Criminal Action* (1972)<sup>56</sup> kan illustrere poenget rundt å forholde seg kritisk til mannlig praksis, der hun tar for seg sammenhengen mellom kjønnsroller og individet. I trykket *Art is a Criminal Action* har hun appropriert og parodiert Andy Warhols verk *Triple Elvis* (1963) og portrettert seg selv som en cowboy. I verket hennes har Rosenbach gjenskapt seg selv i posisjonen til Elvis og sidestilt seg selv med ham. De står begge to bredbent med cowboy-hatt, jeans, skjorte, støvler, og pistolebelte, hun til høyre og Elvis til venstre. I høyrehånden har de begge en pistol, som peker ut av bildet, mot betrakteren. De ser slående like ut i positur. Ved å appropriere Warhol tar hun på seg den mannlige kunstnerrollen som skaperen av verk, samtidig som hun kommenterer på strukturene rundt kunstneren som rolle og sammenhengen med kjønn. Der Isaak ser på det karnevaleske som en *transformasjon*, skriver Rowe at karnevaleske er en *overgang*. Ved å ikle seg cowboyrollen stikker Rosenbach også hull på helten og kunstnersubjektet som noe utelukkende mannlig. Cowboyen fra westernsjangeren og kunstermannen tilskriver mannen egenskapene som helt og geni. Helten og geniet blir dermed implisitt mannlig. Rosenbach ikler seg mannsklær, men symboliserer at hun er kvinne i en mansrolle ved å ikke skjule sin kvinnelige, kjønne kropp ikledd mansrollen. Denne synlige overskridelsen av kjønnsroller gjør at

---

<sup>56</sup> Se illustrasjon 1.

betrakteren får øye på hvordan kjønnsrollene er satt sammen, og kostymet og etterlikningen forsøker å transformere hva sosialt kjønn kan være.

*Cock and Cunt Play* (1972)<sup>57</sup> bruker også mannen og kvinnen som karakterer, men benytter seg av overdrivelse og ironi som virkemidler. Skrevet av Judy Chicago, fremført av Janice Lester og Faith Wilding under *Womanhouse*-utstillingen er Karakteren He (Faith Wilding) en forstørret penis laget av tøy festet på skrittet til Wilding. *She*, fremført av Janice Lester, har liknende en tøyvulva på skrittet og musefletter med rosa sløyfe. De bruker begge en sort heldekkende trikot som 'bakgrunn' til tøyorganene. Stemmebruken er overdrevet, med stakkato fremføring, lange vokaler, dyp basstemme som He og lys fistelstemme som She. Etter spørsmål fra She om He kan hjelpe til med oppvasken, mener He at han ikke skal vaske opp, på grunn av formlikheten mellom vulvaen og en tallerken. Siden penis er "(...) long and hard and straight, and meant to shoot like guns or missiles (...)", hvilket han sammenlikner med å ejakulere, og ikke likner formen på oppvask er hans jobb ikke knyttet til husarbeid.

Etter et samleie der He gjentar "I, I, I, me, me, me, I have to, I need to, I must, I, I, I" og ejakulerer, sier She at hun også vil oppnå orgasme. Dette ender med at He dreper She, etter en replikk fra He om hvis She krever oppvask og orgasme fra ham, kasterer hun ham. Å overdrive kjønn for å vende det sosiale system mot seg selv – å redusere kjønn til kjønnsorganet og ironisk koble disse til kjønnsroller – stiller verket spørsmål rundt kjønnsbaserte system. Til slutt kommenterer performansen også hvordan et biologisk imperativ i rollefordeling og forventinger til kjønn kan ha skjebnesvangre konsekvenser for kvinner.

---

<sup>57</sup> Se illustrasjon 2.

Overdrivelsen og ironien nærmer seg det groteske i sin formidling av hvordan kropper knyttes til sosiale roller. Kjønnsstereotyper og sosiale tegnsystem blir her redusert ned til kjønnsorganet og overdrevet, for å vise frem i logikken å grunnleggende roller i kropp. Det groteske hos Bakhtin er karnevalesk relatert til kroppen, er først og fremst *grenseoverskridende*:

The grotesque is defined by what it does to boundaries, transgressing, merging, overflowing, destabilizing them. (...) it does not exist except in relation to a boundary, convention, or expectation.<sup>58</sup>

Det viktigste grotesken gjør er å eksistere i relasjon til grensene, konvensjoner, og forventninger – ikke nødvendigvis som en direkte motsats eller dikotomi, men som noe overskridende, i gråsonen, annet enn normalen, eller det kjente omformet. Kunsthistoriker Frances S. Conelly presenterer det groteske som en motsats til kanteansk skjønnhetsestetikk som går ut på at skjønnheten er meningsbærende, og tar utgangspunkt i rasjonalitet og harmoni. Det groteske er hos Conelly karakterisert av mangler, ustabilitet, uorden, og overgang. Kunsthistoriker og kurator Leesa Fanning ser på det groteske som en motsats til Descartes tanke om estetikk. Fanning ser to ulike kropper representert i kunsten: den semiotiske, ikke-kartesianske kroppen av fluiditet og overflod - den groteske kroppen - og den kartesianske "(...) or classical body as a contained and stable form, which existed as the dominant mode of representation from the Renaissance to the early twentieth century".<sup>59</sup> Fanning mener videre i feministisk sammenheng at kvinner som krever sitt eget begjær tilhører det groteske, og at det groteske er et motsvar til det

---

<sup>58</sup> Conelly 2003: 4.

<sup>59</sup> Fanning 2003: 242.



kartesianske skjønnhetsideal.<sup>60</sup> På grunn av at det groteske er avhengig av grenser og å flytte på dem, betyr dette at samtidig at det som er grotesk i en kultur eller tidsrom ikke nødvendigvis er grotesk i en annen kultur eller tidsperiode. Hva som blir ansett som normativt endrer seg i ulike kulturkontekster.

Conelly og Fanning peker på at det skjønnne og det groteske har et slektskap, og hos kvinner kan det groteske bli ansett som en protest, som for eksempel hos amerikanske Hannah Wilkes *S.O.S. – Starification Object Series* (1974–82)<sup>61</sup>. Her bruker også det groteske og kjønnsorganet som hos Chicago/Lester/Wilding, men det groteske benyttes for å kritisere hvordan kvinners skjønnhet påvirker deres status. Verket består av til sammen 28 fotografier, og i enkelte monteringer er det i tillegg festet femten tygde tyggegummibiter under fotografiene, i form av kjønnslepper. I de ulike bildene parodierer Wilke modellens poseringer. Parodien er ikke overdrevet, kun etterliknet. På ulike steder på kroppen sin, som ansiktet, ryggen, brystet, og neglene – klassiske steder som assosieres med kvinnelig skjønnhet – har hun festet tygde tyggegummier også formet som kjønnslepper. Det som setter en stopper for det vakre hos Wilke er tyggegummibitene. De er det stikk motsatte av det vakre: man forbinder dem med munnen – noe som kunne vært sensuelt – men tyggisene er heller noe som skal forhindre dårlig ånde eller rense tennene etter et måltid. Man vil ikke ta på en annens tygde tyggis, for det vekker avsky i oss. Det har en relasjon til det kroppslige lave eller det groteske gjennom munnen: det er en grense mellom kroppens indre og ytre, som man kan bruke til å spise, sikle, og kaste opp. I tillegg er munnen et område der også det sensuelle tar plass, og man kan kysse, synge, og smile med munnen. Munnen er på samme tid både grotesk og skjønn. Sammenstøtet mellom den

---

<sup>60</sup> Conelly 2003: 6. Ross 2003: 282, 283.

<sup>61</sup> Se illustrasjon 3.

vakre kroppens utseende og det heslige ved tygde tyggisbiter gjør at man svinger mellom polene avsky og begjær.

Modellposeringene i samspill med tyggisene gjør at betrakteren blir ambivalent overfor skjønnheten hennes som blir 'blokkert' av tyggisene. Hun spiller på framstillingen av kvinnens som objekt, der hun er ren skjønnhet som skal begjæres av betrakteren. Hun avslører det mannlige blikkets mekanismer ved å blokkere begjæret med tyggisene, og det mannlige blikket og den kvinnelige skjønnheten gjennomgår en karnevalesk vending. Gjennom avskyen tyggisblokkadene vekker blir betrakterens begjærende blikk forstyrret. Kunsthistoriker Ulla Angkjær Jørgensen skriver at "(...) Wilke søker at vende det maskuline blik ved at konfrontere den mandlige beskuer med sin egen beskuen af objektet Hannah Wilke".<sup>62</sup> Tyggisbitene vekker avsky, og brytningen av begjær vender blikket tilbake til mannens beskuende i en karnevalesk vending. I det avbrutte blikket blir betrakteren bevisstgjort sitt eget blikk, gjennom de groteske avbrytelsene: (...) grotesque bodies perform a coarse and comic burlesque, but when they upend hierarchies and social conventions, they shift into the carnevalesque".<sup>63</sup> Det er ikke lenger kvinnekroppens skjønnhet som vises frem, men blikkets mekanismer. Kvinnekroppen blir gjort grotesk ved å lage en visuell og mental kobling mellom parodien av den skjønne kroppen og tyggegummibitene, samtidig som fetisjeringen av kroppen og det mannlige blikk blir latterliggjort gjennom parodi. Å sammenstille det groteske og det vakre avslører at de mannlige representasjonene av kvinne ikke er ekte kropp – det er en kropp uten behov, som sult, begjær, eller å gjøre fra seg, men fungerer som en overflate for

---

<sup>62</sup> Jørgensen 2007: 126.

<sup>63</sup> Conelly 2003: 8.

mannens begjær. Det karnevaleske forsøker å påpeke og kritisere misforholdet mellom levende (grotesk) og avbilda (begjært) kropp.

Humor kan med andre ord brukes for å bestemme på hvilket grunnlag de går oppmerksomhet på. Det blir en måte å hevde seg selv på i det offentlige rommet. I liket med Isaak mener Rowe kvinners humor kan bli brukt for å "(...) return the male gaze, exposing and making a spectacle of the gazer, claiming pleasure and power of making spectacle of ourselves and beginning to negate our own visibility in the public sphere".<sup>64</sup> Det parodiske hos Wilke kan dermed avsløre hvordan synlighet fungerer i et kjønnets perspektiv, og at visuell makt eller synlighet går i flere retninger.<sup>65</sup> Rowe har også forsøkt å se på hvordan ønsket om å markere et annet subjekt utspiller seg med tanke på humor og kvinner i film. Det å være morsom hos kvinner kan i seg selv sees på som et brudd mot kjønnsstereotyper som femme fatale og madonnaen. Rowe har samlet kvinners humorbruk til en stereotypi som hun kaller *the unruly woman* eller *den uregjerlige kvinnen*.

Den uregjerlige kvinnen er hos Rowe en måte å bryte med kvinnelige fremstillinger i kunst, og viser kvinnen som en regelbryter, vitsemaker, og en fremvisning av den groteske kvinnekroppen.<sup>66</sup> Hun mener å se tendenser rundt fremstillinger av det feminine som performativitet setter søkelys på "(...) victimization and tears (...) [in] the domestic novel, the Gothic novel, the women's weepy films, the television soap opera, the made-for-TV movie" som noe kvinnelig – karakterisert gjennom den ventende, lidende, selvoppofrende kvinnen eller en jomfru i nød-type.<sup>67</sup> Den uregjerlige kvinnen hører videre hjemme i det groteske og karnevaleske ved at det er kroppens

---

<sup>64</sup> Rowe 1995: 12.

<sup>65</sup> Rowe 1995: 10.

<sup>66</sup> Rowe 1995: 12.

<sup>67</sup> Rowe 1995: 4, 6.

latter som kommer først, ikke seksualiteten hennes, og gjennom latteren blir hun "(...) a prototype of woman as a subject – transgressive above all when she lays claim to her own desire".<sup>68</sup> Den leende kroppen er her *representativ for et subjekt* som fremmer sin egne ønsker, og er ikke dyrket under det mannlige blikket:

the power of female grotesques and female laughter to challenge the social and symbolic systems that would keep women in their place. More often, the conventions of both popular culture and high art represent women as objects rather than subjects of laughter.<sup>69</sup>

Den latterskapende kvinnen er forestillingen om at kvinnen kan påvirke grunnlaget til hvorfor hun blir sett på. Å finne glede i egen opplevelse blir en demonstrasjon av makt for Isaak, og latteren blir en metafor for kulturell forandring.<sup>70</sup> I motsetning til Isaak er satiren i feministisk praksis en metode for å uttrykke *sinne* over patriarkalske strukturer, ifølge Rowe.<sup>71</sup> Sinne er dermed drivkraften for latteren hos Rowe. Sinnet hos Rowe blir også en del av subjektskapende arbeid, som igjen er undergravelsesstrategi gjennom latterliggjøring av kjønnsstrukturer. Begge aspekter handler om å bryte med praksisen der kvinner blir redusert til sin funksjon, og derfor del av en undergravelsesstrategi. Konsekvensene av både den subjektive gleden eller sinnet som ligger i kritikken, er et kvinnelig fellesskap og å gjøre offerposisjonen om til en maktposisjon.<sup>72</sup>

---

<sup>68</sup> Rowe 1995: 31.

<sup>69</sup> Rowe 1995: 3.

<sup>70</sup> Isaak 1996: 3, 5.

<sup>71</sup> Rowe 1995: 42.

<sup>72</sup> Isaak 1996: 5. Rowe 1995: 76.

Mannskroppen er hos Wilke visuelt fraværende, men mekanismene i det mannlige begjæret er likevel under kritikk. Lill-Ann Chepstow-Lusty tar på den andre siden inn mannskroppen for å demonstrere det mannlige blikket. Hun iscenesetter og vender kjønnsrollene i hennes svart-hvitt fotografier *Pin Downs* (1986)<sup>73</sup>, som utgjorde en ironisk pin up-kalender der menn er begjærsobjektet. Chepstow-Lustys verk går også innunder Jørgensens strategi å vende blikket: å konfrontere den mannlige betrakter med sitt eget objektiverende blikk.<sup>74</sup> Blikkvendingen er hos Chepstow-Lusty en karnevalesk vending, fordi hun bytter om på kunsttradisjonens kjønnsroller, som hos Rosenbach. Også her blir det karnevaleske brukt for å se på den levende (grotesk) og avbildede (begjært) kroppens sammenheng med kjønn. Mannen ligger på en feltseng, i undertøy, med spredte ben mot betrakteren. Han bruker hendene sine til å dekke til skrittet sitt, noe som også fører til at betrakteren ikke ser om han har på seg undertøy eller ei ved første øyekast. Med hevede skuldre og et forskrekket uttrykk på ansiktet ser han opp på en kvinne som tilsynelatende gir ham instruksjoner, ved at hun holder venstrehånden opp og smiler avslappet ned til mannen. I den høyrehånden har hun et fotoapparat, i tillegg til to andre kamera rundt halsen. Hun er ikledd en ermeløs t-skjorte og sort olabukse. Håret hennes er løst kjemmet tilbake som James Dean, og hun har androgyne trekk. Hun er verken utpreget feminin eller maskulin, men det er ikke lagt skjul på at fotografen er en kvinne.

I fotografiet blir ikke kvinnekroppen seksualisert, mens mannekroppen har blitt plassert inn i posisjonen som historisk har vært forbeholdt til den kvinnelige kroppen. Jorun Veiteberg kobler dette til at

---

<sup>73</sup> Se illustrasjon 4.

<sup>74</sup> Jørgensen 2007: 126.

(...) fotomediet har blitt brukt til å skapa det Griselda Pollock har kalla 'kvinna som bilde' (woman-as-image) og som er noko anna enn 'bilde-av-kvinne' (images-of-women). Kvinna-som-bilde er de fotografia som blir massespreidde i reklame, pornografi, vekeblad, og andre massemedia og som byggjer på faste konvensjonar for korleis kvinner skal avbildast.<sup>75</sup>

I byttet av det iscenesatte kjønnsforholdet ligger det en kritikk av kjønnsrollene tilskrevet de ulike kroppene. Mannen har fått plassen til kvinnen som pin up-modell, men til gjengjeld har han beholdt sine mannlige visuelle kjennetegn: han har hår på ben, armer, og bryst. Hårfrisuren er kortklipt og følger normene for menns hårstil. Han har signetring på venstre lillefinger, noe som kan hentyde til makt. Assosiasjonene og de visuelle kodene til bilder av menn er til stede og blir båret av kvinnen, og mannen bærer her rollen som kvinnen-som-bilde. Dette viser frem en virkelighet der omverdenen seksualiserer kroppen til mannen, mens kvinnen er vist frem som useksualisert. Det mannlige blikket er på det samme stedet, men objektet for blikket er byttet ut. Det karnevaleske blir her brukt som virkemiddel for å påpeke hvordan kvinner blir fremstilt som seksuelle objekt og hvordan menn ikke blir det. Kvinnen eller kunstneren derimot har også visuelle assosiasjoner til mannen gjennom det korte håret, de mannlige klærne. Hun har med andre ord trådt inn i rollen som mann både visuelt og sosialt. Hun har i denne relasjonen makten til å bestemme hvordan den mannlige kroppen fremstilles, og tilsynelatende hvordan hun selv fremstilles. Det visuelt kvinnelige er borte, men det sosialt kvinnelige er synlig og understreker hvordan kjønn er performativt.

---

<sup>75</sup> Veiteberg 2019: 38. Begrepene er hentet fra Pollocks *Vision and difference* (1988).

Det karnevaleske påkaller smilet og lattere, men er grunnleggende kritisk. Det som ligger bak smilet er hos Isaak tett beslekta med å markere subjektivitet gjennom symbolarbeid, siden "kunsthistorien har rasjonalisert materialet som patriarkatet i et kapitalistisk samfunn hviler på: menns kontroll over og tilgang på symboler".<sup>76</sup> Dette er beslektet med Butler (1990) sitt subjektsarbeid, der synlighet er en politisk handling som legitimerer kvinner som politisk subjekt.<sup>77</sup> Det politiske subjektet er mennesker som er underlagt det gjeldende politiske systemets lover og regler. Derfor handler synligheten ikke bare om en visuell synlighet, men tilgang til å "forstå hvordan kategorien kvinne blir produsert og holdt tilbake av maktstrukturene hvor man søker frigjøring".<sup>78</sup> Med andre ord er kvinner et politisk subjekt når de har mulighet til å gjennomføre endring av maktstrukturer. Fra kunsthistorien ser vi her på to ulike metoder der man forstår kategorien kvinne, der den ene tar for seg kvinners egenrepresentasjon – det Cixous kaller å 'skrive kvinne' – og den andre måten er blikket på kvinnen – som vi har sett gjennom Pollocks bilde-av-kvinnen og kvinnen-som-bilde. Det mannlige blikket skaper kvinne-som-bilde, men kvinner som kunstner kunne ikke delta på aktegning av verken menn-som-objekt eller kvinner-som-objekt, på lik linje som menn. Den eneste måten kvinnen kunne utøve kultur i en offentlig sfære var ved at menn malte henne naken; å gjøre henne til kunstobjekt.<sup>79</sup> I realiteten opprettholder det mannlige blikk maktstrukturer som holder kvinners politiske subjekt ute av kunstpraksisen. Kvinnens subjektivitet i kunsthistorien handler her om å bryte med tradisjon.

---

<sup>76</sup> Isaak 1996: 48-49. Min oversettelse.

<sup>77</sup> Butler 1990: 2.

<sup>78</sup> Butler 1990: 4. Min oversettelse.

<sup>79</sup> Nead 1992: 565.

Guerrilla Girls forsøker å avsløre nettopp denne tradisjonen og strukturen. Kunstkollektivet består av anonyme kvinner som bruker gorillamasker når de opptrer offentlig, og benytter seg av faktabaserte undersøkelser og humor for å kritisere kjønnslik og etnisk skjevhet i kunstinstitusjonene. Gruppens verk *Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?* (1989)<sup>80</sup> diskuterer nettopp på hvilke grunnlag kvinner synlige: som kunst eller som kunstner? Gruppen benytter seg av reklamespråket og approprierer Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) sin *La Grande Odalisque* (1814). Kvinnemotivet er i verket omarbeidet med en gorillamaske på hodet, på en gul bakgrunn i collageaktig kvalitet; det later til at kvinnefiguren er klipt ut av maleriet. Som en overskrift er 'Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?' skrevet øverst i sort font. Spørsmålet om kvinner må være nakne for å komme inn på museet vekker latter, fordi det retorisk-sarkastiske spørsmålet vekker det mentale bildet om en kvinne som er forpliktet til å kle av seg for å komme inn på museet som i praksis er en latterlig situasjon.

Nederst til høyre er faktaen: "less than 5% of the artists in the Modern Art Sections are women, but 85% of the nudes are female", med de uthevede ordene i rosa skrift og resterende i svart. Den er basert på en opptelling Guerilla Girls gjennomførte under utstillingen *International Survey of Painting and Sculpture* på Museum of Modern Art in New York i 1989. Sammenstilling av kvinneakten til Ingres og faktaen påpeker dobbeltmoralen i kunstinstitusjonene: de stiller ut nakne kvinner, men nesten ingen utstilte kunstnere er kvinner. Ved å ta den nakne kvinnekroppen ut av en kontekst vi tilsynelatende ukritisk godtar den – malerier – og inn i virkeligheten der kvinnen har fått tilgang til kunstinstitusjonene; er utøvende kunstnere; og noe annet enn behovsløs kropp, men fortsatt ikke utstilt på lik linje som menn, blir

---

<sup>80</sup> Se illustrasjon 5.



spørsmålet påfallende. I tillegg blir man presentert med statistikken at det er flest menn som maler nakne kvinner, noe som understreker og bekrefter det mannlige blikk. Humor kan med andre ord brukes for å påpeke hvordan kvinner blir fremstilt og på hvilket grunnlag kvinner blir gitt oppmerksomhet. Satiren blir en strategi for å ta oppgjør med kvinnen-som-bilde og hevde seg selv som et politisk subjekt i det offentlige rommet.

Kvinnekroppen som verktøy er derfor et viktig punkt for kritikk innenfor feministisk satire. Janine Antonis performance *Loving Care* (1993)<sup>81</sup> tar også opp bruk av kvinnekroppen som verktøy innenfor kunsten, samtidig som hun diskuterer kunstnerens kjønnsroller. Hun sidestiller å vaske gulv – noe kulturelt lavt og forbundet med husmoren – og å male abstrakt ekspresjonisme – noe kulturelt høyt og forbundet med mannlige kunstnere – ved å sammenlikne bevegelsene. Det parodiske ligger i selve bevegelsene. I performansen dypper hun håret sitt i hårfargen 'Natural Black' fra Loving Care-merket og vasker gulvet.<sup>82,83</sup> Det ironiske ved navnet på hårfargen er åpenbar: fremstilt hårfarge er det motsatte av en naturlig sort farge. Om man ser på videoer av Jackson Pollock, kaster han maling på en lerret som ligger på gulvet. Han bruker malerkosten til å spraye malingen med store bevegelser og sa selv at han så på det å male som en form for performance. Ved å vaske gulvet med farge i håret speiler Antoni både vasking og maling, og påpeker at konteksten kropp og kjønn er grunnlaget for den ulike tolkningen av bevegelsen. Kvinnens bevegelser blir tolket som vasking, mens mannens

---

<sup>81</sup> Se illustrasjon 6.

<sup>82</sup> På hennes egen nettside skriver hun "(...) Antoni mopped the floor of the gallery (...)", i stedet for at hun *malte* gulvet. På bakgrunn av dette velger jeg å skrive 'vaske gulvet', fremfor 'male gulvet'.

<sup>83</sup> Også relatert til kunstnerens og husmorens arbeid – som igjen er beslektet med økonomi og klasse, ved at arbeidet vasking og maling ikke er likestilt i verdi – er Mierle Laderman Ukele sin performance *Maintenance Art Performances* i 1973 ved Wadsworth Atheneum museum, sidestiller også vasking av gulv med kunst i likhet med Antoni.

bevegelser blir tolket som kunst. Kroppen hennes blir til både moppen – kvinnens verktøy – og malerkosten – mannens verktøy, på lik linje som den nakne kvinnen blir et verktøy både som motiv, men også bokstavelig som hos Yves Kleins *Anthropometries* (1961).

## Kvinneres subjektive kroppslighet

Samtidig som mannlig praksis blir kritisert, er den implisitt til stede i Wilkes, Guerrilla Girls', og Antonis verk. I likhet med å skille seg fra hva bakgrunnen er for humorbruk – sinne hos Rowe og glede hos Isaak – viker de fra hverandre om *hvordan* det humoristiske gir uttrykk for et subjekt hos kvinner. Rowe presenterer at hennes stereotyp "the unruly woman" er oppgjør med den mannlige praksisen og det mannlige blikket, som en prototyp av det kvinnelige subjekt.<sup>84</sup> Det er først når avvisningen har skjedd at subjektet kan komme frem. Ved å humorisere over kvinnerolla reflekterer feministisk praksis over kvinners påvirkningsevne. Humoren blir et oppgjør av mannlige praksis pakket inn i lystighet, og latteren er et bevis på den mannlige praksisen. Ved å bryte med kvinnekroppen sett utenifra ved hjelp av humor, bestemmer kvinnen på hvilket grunnlag hun blir sett og påvirker betrakteren til å ta mot budskapet uten å gå i forsvar. Man omgår eller utsetter polariseringen rundt rådende system ved å skape en fellesforståelse, dersom betrakteren ler. Humor som strategi er dermed ikke kun undergravende, men også *avvæpnende* og *samlende* om en felles virkelighet. Humor som feministisk strategi er at kritikken er subjektskapende, og det humoristiske *ufarliggjør kritikken* som ligger i det feministiske budskapet. Det blir en måte å undergrave narrativet, slik Isaak skrev, med en retorikk der lystigheten avvæpner forsvarsposisjoner som kan oppstå i samfunnskritikk.

---

<sup>84</sup>Rowe 1995, 31.

I tillegg kan den humoristiske resepsjonen slå to veier. På den ene siden kan det morsomme hindre samfunnet å stå i det vanskelige. Det kritiske i det humoristiske kan bli oversett, enten med vilje eller ei. Konfrontasjonen kan ignoreres, i likhet med all annen konfrontasjon, før den til slutt slår gjennom. På den måten blir Ranciére sitt lekeparadigme realisert, og det kritiske får ikke sin omveltende makt. Å forholde seg til det karnevaleske som noe *utelukkende* morsomt knekker argumentet og kritikken. På den andre siden kan folk bli interessert og villig til å diskutere. Å anerkjenne det tragiske gjennom det morsomme kan være en måte å samle mennesker. Gjennom det verdivendene evner vi å møte det tragiske ved opplevelsen, som vi forneker i dagliglivet. Det tragiske og det abjekte ligger her tett på hverandre. Å gi stemme til det vanskelige uten å bli håpløs kan oppnås gjennom politisk humor, ved å snu melankolien til handlingsenergi. Opptattheten av den historiske mannlige praksisen hos feministene kan være en form for bearbeiding av strukturene som hindret kvinnes subjektrealisering. Ikke bare ufarliggjør det morsomme kritikken rundt strukturene, men det evner samtidig å bearbeide sorgen som sveller opp i det å nærme seg en vond sannhet og virkelighet: kvinner har ikke hatt tilgang til enkelte strukturer. Sorgen spiller med andre ord kanskje også en rolle i subjektivering som Rowe og Isaak skriver om, ikke bare gleden og sinnet.

Hvis kritikken av mannlige praksis er en prototype for det kvinnelige subjektet, kommer subjektet først til syne når det er hennes eget begjær som blir prioritert, ifølge Rowe. Den feministiske humoren baserer seg på at patriarkalske strukturer finnes, og kritikken kritiserer dette. Dermed er ikke humoren subjektskapende *i seg selv*, men det *lager grunnlaget* for at et subjekt kan komme frem. Humoren er ikke subjektskapende, fordi den tar utgangspunkt i praksisen som forhindrer kvinners begjær, ifølge Rowe. Hun

side stiller begjær og subjekt – de er begge motiv i å ville noe.<sup>85</sup> Refleksjonen rundt verdier som det karnevaleske åpner opp for er en form for subjektskaping; kvinner definerer egne normer og verdier. Feministisk kunst måtte likevel ta oppgjør med mannlig praksis rundt kvinnekropp, for at kvinnelig kroppslighet kan utvikle seg til kvinnelig praksis, som vi skal se i kapittel 4.

Hvordan kan da kvinner gå inn i egen kroppslighet uten å gå gjennom det mannlige blikket, og er dette fortsatt karnevalesk? Ifølge Solheim (1998) er kvinnekroppen mer grenseløs enn den mannlige: kvinnekroppen er i protestantisk kultur sett på som grenseløs og "(...) det grenseløse er farlig (...) [fordi det] er i stand til å tilintetgjøre kulturens prekære grensemarkeringer".<sup>86</sup> Grenser handler om forutsigbarhet og sikkerhet. Grensene forsikrer oss sosialt og emosjonelt om at grupper blir regulert. Det handler om å organisere den tidvis kaotiske sosiale virkeligheten. Humoren er et våpen for å tilintetgjøre eller i det minste flytte sosiale grenser. Det grenseløse er tabu, og når forståelse av kvinnekroppen har blitt etablert gjennom et patriarkalsk blikk og kvinners selvforståelse har sakte blitt undergravd gjennom det patriarkalske systemet kan humoren være en måte å gjenvinne subjektivitet og kritisere normene rundt kvinnekroppens visualitet. Humoren i feministisk kunst tar for seg kvinnekroppens grenseproblematikk, og er videre en metode for å undergrave mannlig praksis og for å flytte grensene for hva kvinner kan være. Det skaper et rom for hva kvinner kan være.

Kvinnekroppen er regulert; om det er snakk om moralsosiale normer som angår seksualitet eller abortlover. Å gå dette i møte kaller Kristeva (1980) for

---

<sup>85</sup> Rowe 1995: 31.

<sup>86</sup> Solheim 1998: 69.

*abjekt*.<sup>87</sup> Det norske ordet kan være forkastelse, utstøtelse, aversjon, ifølge Solheim.<sup>88</sup> Avvisning og å skille seg fra morens kropp er det Julie Kristeva tar utgangspunkt i når hun skriver om det abjekte. Om vi ser på samfunnets regulering av kvinner som moren og kvinners subjektivitet som grotesk er denne grenseforhandlingen rundt den kvinnelige kroppen noe abjekt. Ifølge Solheim er “(...) 'abjektet' - det utstøtte - noe som verken er subjekt eller objekt, men noe runnleggende urent og ubestemmelig, en representerbar annenhet som ikke er 'meg', men som samtidig truer 'meg' med oppløsning både innenfra og utenfra”.<sup>89</sup> Det abjekte handler om hvordan kvinner blir oppfattet når de bryter med begjæret, i et samfunn der kvinners subjekt er til for andre. Å bryte med begjæret blir beslektet med det Bakhtins begrep groteske, fordi det handler om kvinners andre egenskaper enn skjønnhet. Harselas og latterliggjøring av kulturen er en trussel som har det gøy med det som er utstøtt - og den karnevaleske vendingen bytter plass mellom det som er legitimt og det som er utstøtt.

Det 'abjekte' pluraliserer kulturen på samme måte som det polyfone hos Bakhtin - møtet mellom ulike uttrykk som utvikler kulturen. I *Problemer i Dostoejevskijs Poetikk* fra 1929/1963 skrev Bakhtin om det polyfone uttrykt i litteratur. Det polyfone er hans teori i kulturfilosofi, som går ut på at en kultur stivner og dør når den isoleres. En kultur kan bare utvikle seg når den er i kontakt med andre kultur, og har andre 'stemmer' å snakke med. Det polyfone er igjen hentet fra musikk og handler om at flere (poly) lyder (phon) samhandler, for eksempel i et kor med forskjellige melodilinjer hos ulike

---

<sup>87</sup> Georges Bataille er bak begrepet fra 1920-tallet, men Kristeva bruker det i feministisk sammenheng.

<sup>88</sup> Solheim 1998: 70.

<sup>89</sup> Solheim 1998: 70.

stemmer. Hos Bakhtin heter dette også det dialogiske – en kultur er levende og foranderlig når den er i dialog med andre kulturer.

Det er kanskje det Iiu Susiraja prøver å oppnå i hennes verk *Broom* (2008-2010).<sup>90</sup> I verket ser vi en hvit kvinne med kort, blondt hår stående i det som likner en stue. Bak til venstre henger et brunt, tjafsete veggteppe og til høyre et kitsch landskapsmaleri på en hvit vegg med dagslys strømmende inn fra vår høyre. Nederst til høyre er et spisebord med stripete duk og rundt ser vi to hvite trestoler med sitteputer i liknende rosa, hvite, lysegrønne og oransje striper som duken. På bordet er det en liten hvit bolle som går ut av bildet i likhet med bordet. Til venstre er det en konsoll som også går utenfor billedrammen med noe som kan se ut som en svigermors tunge i en blå potte. Alt er rent, og i det store og det hele skal det se ut som dette ikke er en iscenesatt situasjon utenom kvinnen.

Motsetningen mellom kvinnens oppstilling og miljøet er slående. Kvinnen i bildet, Susiraja selv, er kledd en støvete lilla topp og en sort skjørt som når henne til knærne. Under brystene har hun en gulvkost, med skaftet festet godt under brystene hennes. Det later til at hun ikke har på BH under toppen. Under skjørtet har hun ikke på seg strømpebukse, så vi kommer rett inn på huden hennes. Føttene hennes er utenfor bildet og bildet er kuttet ved ankelen. Huden hennes er vinterblek, og leggene hennes er tykke. Ansiktet hennes syns godt på grunn av den korte hårfrisuren, og uttrykket og blikket hennes er direkte, men ikke konfronterende. Hun ser avslappet ut, som om det å ha en kost festet mellom bryst og mage ikke er noe utenom det vanlige. Kontrastbruken av lyset er sterkt, så skyggene skulpturer den kroppen hennes.

---

<sup>90</sup> Se illustrasjon 7.

Det virker som om hun selv understreker størrelsen på brystene og magen ved å ha en kost festet under brystene og over magen, og ved at tittelen trekker fokuset mot kosten. Det morsomme ligger i møtet mellom Susirajas deadpan-ansiktsuttrykk, den tilsynelatende likegyldigheten ved å ha en kost holdt på plass av brystene og et miljø vi oppfatter som uproblematisk. Deadpan-humor går ut på å levere vitser med lite mimikk, for å skape et misforhold mellom budskapet og fremførelsen.<sup>91</sup> Motsetningen mellom å holde kosten med puppene og det nøytrale ansiktet i kombinasjon med omgivelsene gjør bildet lattervekkende og absurd. Ikke bare er det praktisk absurd, men også å se en kvinne som bryter med kvinnen-som-bilde *uten skam* er verdivending. Hun tar tak i den moderne kvinnekroppens imperativ om en smal definisjon rundt skjønnhet og viser frem den overvektige kroppen som normal. Susirajas fremstilling av kroppen er ikke en kvinnekropp som arbeider for å være normativt vakker, men hun forsøker heller ikke å gjøre seg utovekkende. Det stygge er ikke en størrelse som er en motsats til det vakre hos Susiraja. Det er en normbundet resepsjon som gjør verket abjekt eller grotesk.

Det at hovedplattformen hennes er Instagram gjør det spesielt avslørende, da sosiale normer på Instagram operer med kvinnen-som-bilde – selv om dette er også under endring.<sup>92</sup> Susiraja er motsatsen til kvinnen-som-bilde. Det er bilde-av-kvinne presentert som kvinnen-som-bilde. Det er bilde av kvinner i en kontekst der man forventer kvinnen-som-bilde. Dette er kvinnen-som-bilde når hun ikke er utsatt for det mannlige blikk. Kvinnen hos Susiraja fremstiller seg selv, ved bruk av verdivending av kroppsnormalitet og absurd humor,

---

<sup>91</sup> Et eksempel er komikeren Aubrey Plaza som karakteren April Ludgate i serien *Parks and Recreation* (2009-2015).

<sup>92</sup> Endringer i sosiale media skjer både gjennom strømninger som kroppspositivisme (body positivism) og radikal selvkjærlighet (radical self love). Dette har utspring i 90-tallets postfeminisme, som går ut på at kvinner skal ta egne valg basert på individets preferanser, heller enn at alle skal ta like valg.

som en besitter av definisjonsmakt av selvet i et offentlig rom. Posisjonen 'kvinnen som produserer bilde av kvinner' kan dermed bli brukt for å se på *hvordan* synlighet fungerer i et kjønnet perspektiv, og at visuell makt eller synlighet går i flere retninger.<sup>93</sup>

Kan man også se på Susiraja som en visuell motsats til Hanna Wilkes Starification Object Series? Er det et slektskap mellom de to, der Wilkes verk fra 1970-tallet la grunnsteinene til en selvrepresentasjon ved å avvise det mannlige blikk? Susirajas fotografi er noe mer subtilt i virkemidlene enn eksempelvis Wilke sine fotografi. Det gjentakende tomme ansiktsuttrykket til Susiraja som går igjen i de fleste av fotografiene hennes harselerer med kvinnen-som-bilde, som også gjorde at skjønneten til Wilke førte til en avfeiling av kunsten hennes.

På den andre siden publiserte NRK 05.mars 2020 en artikkel om foreldre i Kristiansand som oppfattet utstillingen "Dry Joy" til Susiraja på Sørlandets Kunstmuseum som "pervers og seksualiserende", og upassende for en fjerdeklassing.<sup>94</sup> Kunstkritiker Mona Pahle Bjerke til svarte til gjengjeld at "Dette handler om at vi ikke tåler å se den overvektige kloppen avkledd", og at utstillingen ikke var utpreget seksuelt ladd.<sup>95</sup> Utstillingen hadde seksuelle referanser, eksempelvis verket *Time to play* (2018) at Susiraja holder en stor teddybjørns ansikt mot skrittet – blandingen av det uskyldige, absurde, og det tomme blikket hennes mot den seksuelle referansen gjør at bildet mister sin erotiske virkning. I tillegg kan man argumentere for at det er en visuell vits rundt kosteskaft og penisskaft i *Broom*. Kan følelsen av å begjære den tykke kvinnen være overskridende eller abjekt føre til beskyldninger om upassende

---

<sup>93</sup> Rowe 1995: 10.

<sup>94</sup> Gelius/Raa, «Foreldre raser mot skole etter kunstbesøk: – Perverst og seksualiserende.» NRK. 2020.

<sup>95</sup> Ibid.



seksuelt innhold? Her er det det kroppsnormative versus det kroppspolyfone – eller å vise frem kroppen som allsidig – et feministisk prosjekt i samtiden. Når kroppens sosiale og historiske tegnsystem blir utfordret som hos Susiraja, blir det grenseoverskridende og normomveltende: der kun det tynne idealet før var avbildet står nå det tykke igjen.

Blir humoren hos Susiraja et virkemiddel for å ufarliggjøre den tykke kroppen og undergrave skjønnhetsidealet? Bakhtin skriver at overdrivelsen det viktigste virkemiddelet i det groteske, men, i likhet med Conelly, at det er det imellom grensene og overskridelsene hvor det groteske befinner seg – det som kan "vokse ut av seg selv og blande seg med andre gjenstander". Utfra overdrivelsen kan man marmorere det normale og det grenseoverskridende, mot normal, eller utenfor normen sammen. Hva som blir ansett som normalt endrer seg ut ifra kontekst. Kan man se på tykkhet som en overdrivelse av kropp. Det er 'for mye kvinnekropp' i kvinnelig skjønnhetsestetikk, som offentligheten ikke vil forholde seg til.

Det karnevalessk-groteske motivet hos Susiraja – useksualisert, absurd, tykk kvinne – viser hvordan kroppen fungerer sosialt. Susirajas resepsjon hos foreldrene i Kristiansand viser hvordan den subjektiverende prosessen til en politisert kropp – den tykke kvinnekroppen – blir mottatt med motvilje, og de forvirrer det tykke og det seksualiserte. Argumentet om at kvinnekroppens seksualisering er det eneste interessante har nå blitt snudd på hodet, dratt inn under påskudd for å sensurere en tykk kvinnekropp. Verdiene i kulturen og verdiene i avbildningen stemmer ikke overens, og utfordrer den psykologiske oppfatningen av kvinnebildet hos betrakteren. Det humoristiske har med andre ord ikke direkte makt til forandring, men det morsomme har evnen til å aktivisere den politiske kvinnekroppen. Om latteren likevel uteblir rundt det

groteske, blir ikke verdivendingen realisert. Med uteblivelsen av latteren kommer beskyldninger om upassende seksualisering.

## Kapittel 4: Joana Vasconselos' karneval

Ifølge litteraturhistoriker Susan R. Bowers (1990) er det kvinnelige blikket en måte for kvinner å eie sin egen seksualitet og å rekonstruere kvinnemotivet fra objekt til subjekt. For Bowers er *kvinnens* seksualitet og blikket sammenkoblet. Det å besitte og møte et blick er finne styrke i sin væren - å ha agens.<sup>96</sup> Det kvinnelige blick vil ikke dominere, men akseptere egen posisjon, ifølge Bowers, samtidig som det er en posisjon som forsøker å subvertere og rekonstruere kvinnebildet.<sup>97</sup>

Det karnevaleske mener jeg kan være en funksjon av det kvinnelige blikket – både at det karnevaleske blir et redskap for motstand og ved at verdivendingen får et standpunkt. Bowers definisjoner rundt det kvinnelige blick ligger nærme Isaaks og Rowe sin forståelse av det karnevalesk-feministiske, der kvinners humor er det feminine som tilbyr motstand uttrykt gjennom overdrivelse og angrep på det rasjonelle, som sett på i forrige kapittel. Det kvinnelige blikket ser jeg videre på i kapitlet som en motsats til Freuds kastraksjonsteori og det mannlige blick. Kvinners kropp er ikke et åsted for transferens av menns følelser, verken angst eller begjær, men et eget kritisk standpunkt som tolker og tenker.<sup>98</sup> Det er også hva Jørgensens vendte blick fra forrige kapittel handler om: å protestere det begjærende blicket. Å lese det karnevaleske som et kritisk og rebelsk blick i en feministisk sammenheng gjør også at det kritiske potensialet i latteren er større. Vi skal derfor videre se på hvordan det karnevaleske hos Vasconselos formidler et feministisk blick.

---

<sup>96</sup> Bowers 1990: 230

<sup>97</sup> Bowers 1990: 231, 218

<sup>98</sup> Bowers 1990: 219. Meyers 2002: 105-106.

## *I'll Be Your Mirror*

Kroppen blir liten ved siden av *I'll Be Your Mirror*.<sup>99</sup> Verket av ovale speil, er 3.6 meter høyt og tårner over betrakteren. Til sammen danner speilene en øyemaske - lik karnevalsmaskene fra Venezia. Speilene på ytterkanten og rundt maskens øyehule har overdådige, ornamentert innramming. Speilene som fyller ut masken har til gjengjeld en minimalistisk og enkel innramming. Når man går rundt verket, ser man at begge sider av masken - både den som er ut mot verden og som kunne være mot et ansikt - består av ovale speil. Omverdenen blir fragmentert og oppdelt i speilenes refleksjoner. Slik forsvinner nesten verket. Det som blir igjen, er oppdelte gjengivelser av omgivelsene.

Der øynene vanligvis fyller ut en maske, er det i verket et tomrom. I stedet for en maskebærers blick, møter vi her tomrom etterfulgt av speilbildet av verkets omgivelser: ditt eget blick på egen og andres kropp i utstillingsrommet. Bak masken er ansiktet fraværende, men blikket fanger betrakterens eget speilbilde. Øyehulene i masken er ikke fylt ut med et blick som betrakteren kan møte, men betrakteren ser i motsetning sin egen kropp reflektert. Verkets tomrom i betrakterens ansiktshøyde understreker betrakterens kropp. Kroppen er reflektert av masken. En blir utsatt for det søkende blikket sitt på eget legeme, i mangel av en annens sosialt speilende kropp.

Dessuten trosser nesten masken tyngdekraften og lener seg på to solide bånd laget i bronse - som i menneskelig skala kunne blitt brukt til å feste masken på hodet, men som her fester den til bakken i en oppreist posisjon. Der de under normale forhold ville vært myke, er de her støtter eller pilarer for masken.

---

<sup>99</sup> Se illustrasjon 8-9.

Størrelsen er avgjørende for opplevelsen av verket, og det fraværende ansiktet blir erstattet av betrakterens eget ansikt i speilet.

### **Historien i speilet**

Blikket er i fokus av dette verket, både i form og innhold. Hvordan har speilet fungert som historisk motiv for og av kvinner? Kvinnen fanget i en selvmotsigelse, der det *kvinnelige speilbildet* er koblet til noe destruktivt, samtidig som *kvinnens utseende* har vært koblet til noe biologisk og videre samfunnsmessig produktivt. Hva er forskjellen på disse to vinklene? I speilbildet *ser kvinnen på seg selv*, mens når det kommer til utseendet *ser andre* på henne.

Diana T. Meyers (2002) skriver at narrativet om speilet og kvinnen som sammenkoblet fører også til at kvinners identitet blir liggende i kroppens utseende, ifølge Meyers:

Woman-with-mirror images and narrative of feminine narcissism collapse the self into the mirror. The representation – the external image – is not psychologically differentiated from that which it represents – the woman.<sup>100</sup>

Kvinnekroppens visualitet og kvinnekroppen som person blir ikke skilt ad, på lik linje som i Pollocks begreper kvinnen-som-bilde og bilde-av-kvinner fra forrige kapittel. Kvinnens identitet har blitt lagt til kroppens utseende, også ifølge Lynda Nead (1992): “Woman looks at herself in the mirror; her identity is framed by the abundance of images that define femininity. She is framed – experiences herself as image or representation (...)”.<sup>101</sup> Da det begjærende blick er en del av heteroseksuelle menns kontrakt, leser jeg at skjønneten

---

<sup>100</sup> Meyers 2002: 122.

<sup>101</sup> Nead 1992: 569.

(eller kroppens visualitet) ble en metode for kvinner å anskaffe kapital, som følge av kapitalismens organisering av kjønn. Forenklet fører dette til at det oppstår en ubevisst kulturell mytologi, ifølge Solheims beskrivelser i *Kjønn og kapital* (2007). Her følger menns tilgang til kvinners seksualitet et økonomisk-politiske system, som skaper en sosial kontrakt i den moderne virkelighetsforståelsen av kjønn og fordelingen av kapital.

Performansen *Leah's Room from Collette's Cherie* (1972)<sup>102</sup> av Nancy Youdelman og Karen LeCoq fremført under *Womanhouse* av LeCoq. Tittelen er viktig for forståelsesrammen, og basert på romanen *Chéri* (1929) av Sidonie-Gabrielle Colette (1873-1954). Karakteren Léa i romanen er en prostituert som både er overdrevent opptatt av å hennes aldrende utseende og samtidig er stolt over hva hun har oppnådd i livet. Fortellingen ender med at hovedpersonen Chéri (en mann som bruker kvinneklær og er dermed foreventningsoverskridende) minner Léa (en kvinne) på at hun skal ta vare på andre. Implisert skal Léa ta vare på Chéri. Mannen kan i denne romanen være kjønnsoverskridende, men minner samtidig på kvinnen om hennes 'egentlige plass'. Når morgenen kommer, ser Chéri at Léa har blitt betydelig eldre siden sist de så hverandre, og hovedpersonen innser at han ikke lenger kan få den Léa han ville ha. Léas utseende er her betydningsfull på hvilken relasjon Chéri vil ha til Léa.

Selv om skjønnheten gjør kvinner til 'bedre varer' i det heteroseksuelle, erotiske markedet, så forpurrer den mulighet for handlekraft.<sup>103</sup> Skjønnheten blir til kapital for menn både gjennom kulturens fokus på kvinnekroppens visualitet som motiv og på grunn av kvinners utestenging i den økonomiske sfæren. På grunn av at kvinnen som motiv har blitt tolket og fremstilt som en

---

<sup>102</sup> Se illustrasjon 10.

<sup>103</sup> Meyers 2002: 115.

realisering av mannens indre verden gjennom blikket, forpurrer dette mulighet for kvinners selvrealisering og agens - det forhindrer Butlers politiske subjekt - ifølge Meyers:

If Man's self-ideal can only be represented as a vision of beauty, and if the Lady's role is to be a substitute for the reflective surface that gives Man his glimpse of his self-ideal, the Lady must embody Man's self-ideal by being beautiful.<sup>104</sup>

Meyers kobler dessuten motivet av kvinners speilbilde med å moralisere over kvinners selvopptatthet.<sup>105</sup> Narrativet rundt motivet har tradisjonelt forsøkt å vise at den kvinnelige narsissismen er destruktiv for samfunnet. Hvis kvinnen kun har øyne for seg selv, men som samfunnsfunksjon står for omsorg - hvem skal ta ta hånd om andre, spesielt barn? Omsorgen for andre og kvinnen som bryr seg om seg selv er fremstilt som to størrelser som ikke går sammen, i motivet 'kvinnen som ser seg selv i speilet'. Kvinnens samfunnsoppgave blir derfor avhengig av hennes biologiske kropp. Kvinnen som ser seg i speilet blir i motivet til historien om moren som kun bryr seg om seg selv - denne moren volder skade mot sine barn gjennom forsømming og selvopptatthet. LeCoq satt i performansen i 1972 foran et speil hvor hun tok av og på flere lag av sminke. At Lecoq under performansen 'sitter fast' foran speilet over en lengre tid kan demonstrere hvordan sminkens ritualitet og performativitet blir et arbeid som er pålagt og opptar en kvinne. Hvis denne tiden blir overdrevent utvidet, er kvinnen samtidig hensynsløs – slik er kvinnen abjekt også i det relasjonelle, som tidligere diskutert. Hvis Léa (kvinnen) ikke vil ta vare på Chéri (mannen/omgivelsene), men tenker på sitt eget prosjekt, beskylder Chéri

---

<sup>104</sup> Meyers 2002: 105.

<sup>105</sup> Meyers 2002: 107.

henne for å forsømme ham. Léa blir til slutt forlatt, og konsekvensene av å ha et prosjekt blir for kvinner i romanen å være ensom.

### **Subjektet i speilet**

Hva skjer med den skjønnne kroppen som utgangspunkt når speilbildet til betrakteren blir dratt inn i verket? *I'll Be Your Mirror* er ikke kvinnens kropp i fokus, men betrakteren. Jeg vil likevel påstå at grunnet kunsthistoriens fokus på skjønnhet som ledende estetikk fra Winckelmanns greske statuer til Kant til kvinnekroppen som motiv, så er den skjønnne kroppen alltid tilstede når det er snakk om kropp i utstillingsrommet. Kroppen til betrakteren blir plassert inn i verket, og betrakterens speilbilde blir dermed en del av verket. Kan dette gjøre betrakteren selvbevisst på hvordan man ser? Påvirker speilbildet hvordan man ser? En kan si at dette er en form for å vende blikket fra et objektiverende blick til et subjektivt blick. På samme måte som man kan ta det objektiverende blikket inn i speilet på badet, kan man ta det subjektiverende blikket inn i utstillingsrommet. Verket utfordrer blikket og kroppsmotivet ved å invertere kroppsmotivet fra objekt til subjekt i en ganske bokstavelig bevegelse. Motivet er subjektets kropp. Kroppen er motivets objekt. Kroppen er på samme tid motiv og blick - kroppen er både bærer av objektet og subjektet.

Klarer speilene, fordi de er i et utstillingsrom og tatt ut fra en intim setting, å ikke fremkalle selvobjektivering hos betrakteren, men heller føde et kvinnelig blick hos betrakteren? Det kvinnelige blikket skal ideelt avlive myten om den vakre kvinnekroppen ved å ta betrakterens kropp og subjektive innhold inn i verket, som et motiv. Det karnevaleske ligger i at er det at det er betrakterens egen kropp som er motivet - en grotesk kropp, ikke en motivisk kropp. Ved å reflektere det objektiverende blikket tilbake til subjektets



(betrakteren) kropp ironiserer Vasconcelos over bruken av speil i samband med kvinnemotiver. Ved å dra betrakteren inn i verket og gjøre dem til et motiv gjennom speilbildet deres, vender hun betrakterens blikk fra kunstobjekt til seg selv. Slik blir speilbildet koblet fra selvet. Verket er samtidig å se seg selv som verk og selv. I *I'll Be Your Mirror* blir kroppens visualitet og myter om visualiteten speilet som en maske - noe som skjuler det som befinner seg i det indre. Maskeformen minner betrakteren på at kroppen er en maskerade for selvet, slik at objektivering blir knust. Her er altså det karnevaleske en verdivendende bevegelse gjennom et reflektert blikk.

Å lese det karnevaleske som et kritisk og rebelsk blikk i en feministisk sammenheng gjør også at det kritiske potensialet i latteren er større. Jeg leser ikke verket som ikke en direkte kritikk av det begjærende blikket, men heller en fremvisning av det begjærende blikkets mekanismer i speilet, på kropp, og videre kropp som motiv. Det er først når den enkelte kroppen selv kan definere hva som er skjønt for den kroppen, at har en får selvbestemmelse eller agens over kropp. Dette er likt hva Susiraja prøver på ved å vise sin egen "ikke-ideelle" kropp. Der Vasconcelos bruker andres kropper, bruker Susiraja egen kropp. Susiraja prøver å gjøre det intime allment - alle har sin egen opplevelse av det intime -, mens Vasconcelos prøver å gjøre det allmenne og det intime til det samme. Vasconcelos forsøker å si at alle har en egen opplevelse av det intime, men det *at* folk har en opplevelse av det intime gjør oss like.

## *The Bride*

Verket *The Bride*<sup>106</sup> er ved første øyekast en overdådig, seks meter høy og tre meter bred lysekrone, bestående av reflekterende krystaller (se ill.\*\*). Ettersom du nærmer deg lysekrona slår derimot sanseintrykket av skjønnhet og rikdom sprekker: krystallene er overhodet ikke laget av glass, men av tamponger - fortsatt innpakket i glinsende plastikkomslag. Det er ikke krystallglass som glitrer, men ubrutt plastikkfolie.

Lysekronen avslørt består av om lag 3000 tamponger, sirlig festet i tråder, som samlet gir inntrykk av skjønn luksus. En kan kanskje kalle effekten som plastikken har på inntrykket av krystall for en variasjon av trompe-l'œil eller en form for synsbedrag. Plastikken som dekker myk bomull i lysekroneformen narrer øyet på materialnivå og skinnet skaper en optisk illusjon der betrakteren ser en lysekrone heller enn tamponger. Vi ser tampongene, som sammen utgjør en lysekrone, narre øyet. Når betrakterens førsteinntrykk av lysekronens grandiositet støter mot oppdagelsen av tampongene påkaller avsløringen latter.

Lysekronen er ikke lenger overdådig, men heller redusert til intimprodukter av bomull og plast. Dette er en karnevalesk vending i *The Bride*, både i material og symbolikk. Den sanselige bevegelsen og forventningsbruddet mellom lysekronens sosiale implikasjoner og antatte materialitet av krystall versus tampongens lave, private, intime hverdagslighet fører til karnevalesk latter. Blikkets bevegelse mellom de to sosiale sfærene som er tilknyttet lysekronen og tampongen resulterer i et forventningsbrudd.

I de fleste kurateringer rekker verket til gulvet – det har ikke blitt plassert høyt over bakken. Kurateringen legger til rette for at man må oppdage eller ta

---

<sup>106</sup> Se illustrasjon 12-13.

innover seg at dette er ingen vanlig lysekrone. Man *skal* komme tett innpå tampongene. Dette ligger også til rette for å allerede mistenke at det er noe “galt” med lysekronen. Den er ikke oppunder taket, den er lavt nede på bakken. Er det heller en skulptur i form av en lysekrone? Man har lettere for å stille spørsmålsteget ved hva man egentlig ser på gjennom denne kurateringen.

## **Tampongens historie**

Det er lite litteratur om bruken av tampongen i kunsten, men den kommer ikke unna assosiasjonene til menstruasjon. Kunsthistoriker Camilla Mørk Røstvik ved Aberdeen University utgir boka *The Painters Are In: A Visual History of Menstruation* i 2024, der hun ser på bruken av blant annet tamponger i krysningsfeltet mellom sosiologi, sosialantropologi, historie og kunsthistorie aka kritisk teori for å undersøke menstruasjon kulturelt.

Grosz i Fanning kobler det abjekte til blant annet menstruasjonsblod: "the abject (...) [indicate] the incapacity of western modern cultures to accept (...) the materiality of the body, its limits and cycles, the mortality, disease, corporal fluids, excrement, and menstrual blood. Hos Vasconcelos er ikke den biologiske prosessen viktig, som hos Judy Chicagos *Red Flag* (1971)<sup>107</sup> og *Menstruation Bathroom* (1972)<sup>108</sup>. I fotografiet *Red Flag* er en blodig, brukt tampong avbildet mens den blir dratt ut av en skjede. I *The Bride* er det en kjørlighet over tampongen, den er ikke like direkte grotesk eller abjekt som hos Chicago. I *Red Flag* er den blodige tampongen på vei ut av skjede. Det er direkte og kroppsnære i sitt uttrykk, liknende andre 70-tallskunstnere. Sjokkfaktoren hos Chicago er større enn hos Vasconcelos. Tampongen er,

---

<sup>107</sup> Se illustrasjon 13.

<sup>108</sup> Se illustrasjon 14.

ifølge Røstvik (2019), hos Chicago et symbol på menstruasjon og protest.<sup>109</sup> Det karnevalesske i *Red Flag* kan ligge i Chicagos bruk av litografiet, en sjanger assosiert med høykultur og motivet rundt en tampong (dratt ut av en skjede) som lavkulturelt.<sup>110</sup> I *Menstruation Bathroom* er distansen mellom kroppen og tampongen større, men tampongene er likevel gjennomtrukket av blod. Her er kroppen til stede gjennom blodet, men den er ikke direkte avbildet. Blodet er likevel et synlig, visceralt og grotesk modus av kroppen.

Menstruasjonskunsten handler i grove trekk om folkeopplysning og å fjerne skam hos individer. Hos Vasconcelos vil jeg plassere det groteske inn i sosiale myter om kvinner, som plasserer kvinner inn i større sosiale sammenhenger og historier som ikke er sanne. Det sosialt groteske, heller enn spesifikt kroppslige grotesk er en måte å skille bruk av tampong på fra menstruasjonskunst og annen bruk. Det er med andre ord likhetstrekk mellom menstruasjonskunsten og Vasconcelos' verk. Tampongen kan derfor ikke automatisk likestilles med menstruasjonskunst.

I *The Bride* bruker Vasconcelos blikket – som svinger mellom begjær og avsky – til å rekonstruere kvinnebildet ved hjelp av en å vise til det groteske. Kvinnekroppen som motiv er ikke en ekte kropp, for den har ikke kroppslige funksjoner eller behov som sult, fråsing, begjær, menstruering eller å gjøre fra seg. Det er dette det kvinnelige blikket som blir skapt i *The Bride* sin karnevalesske vending forsøker å kritisere.

Historisk har feministiske kunstnerne forstyrret blikket, og forsøkt å kritisere en kulturell lesning av kvinnen. Det kvinnelige blikkets arketype er Medusas blikk som transformere den hun ser på til stein. Her er det kvinnelige blikket skadelig. For å komme tilbake til Bishop og Benjamin fra kapittel to, der jeg

---

<sup>109</sup> Røstvik 2019, 343 og 345

<sup>110</sup> Chicago i Røstvik 2019, 344.

la frem at kunstverkets mening tar form i betrakteren gjennom sosiale kontekster, vil jeg her utvide påstanden med å se på betrakteren som en sosial kontekst som i samspill med verket kan endre et betrakterperspektiv. Vi kan se på det kvinnelige blikket som en demonstrasjon av selvhevdelse eller en politisering av subjektet på linje med Butler. *Womanhouse* ville vise frem sinnet sitt over hvordan kvinner blir sett på av menn, på linje med Rowe sine teorier om at kvinnelig latter er uttrykk for sinne. Har vi hos Vasconselos kommet forbi sinnet i latteren? Vasconselos observerer og dreier historiske konvensjoner i et forsøk på å forandre kategorier.

Er tampongen hos Vasconselos da et oppgjør med eller avvisning av mannlig praksis, som vi så i eksemplene i kapittel 3? Når man er i den skjønne 'blikkfasen' – som er det mannlige blikkets paradigme - og oppdager tampongene begynner man å le, fordi de forstyrrer forventningen om det vakre som ligger i det mannlige blikket. Skjønnheten gjennomgår en karnevalessk vending, der det skjønne er omgjort eller omformet til det groteske. Den mannlige praksisen blir dreid til å skape et kvinnelig subjekt. Oppgjøret er tatt, avisningen har nå blitt til å en dreining av oppmerksomhet. Når Vasconselos skjuler tampongen i utstillingsrommet ved å parodierte l'art pour l'art, utvider hun symbolikken for hva skjønn kunst kan være, slik som Elsa von Freytag-Loringhoven<sup>111</sup> eller Marcel Duchamp forsøkte å gjøre med pissoaret sitt. Der det konseptuelle verket stiller spørsmålet 'hvem bestemmer hva kunst er', stiller Vasconselos spørsmålet 'hvem bestemmer hva som er vakkert og hvorfor må kvinner være vakre?'. Vi har gått fra l'art pour l'art (objekt) til

---

<sup>111</sup> Kunsthistorikerne Julian Spalding og Glyn Thompson lanserte i 2014 en hypotese om hvorvidt Duchamps urinal egentlig er et verk av dada-kunstneren og baronessen Elsa von Freytag-Loringhoven i "Did Marcel Duchamp steal Elsa's urinal?" i *The Art Newspaper*, utgave 262, november 2014. Publisert online: 03.11.2014. Hentet fra: <https://www.theartnewspaper.com/2014/11/01/did-marcel-duchamp-steal-elsas-urinal>.

ecrire feminine (subjekt), og dermed har vi også fått plass til Butlers politiske subjekt.

Men hvordan kommer Vasconselos frem til subjektet? Hva ligger i svingningen mellom det mannlige og det kvinnelige blikket? Her er det viktig å ta med seg Julie Kristevas abjekte teori fra forrige kapittel: "It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection, but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite."<sup>112</sup> Ved å omfavne det abjekte kan kvinner komme frem til et subjekt. Ved å omfavne det abjekte, som det transferente begjæret ikke vil vite noe av, kan kvinners eget politiske jeg bli til. Kvinners kritikker og meninger om samfunnsorganisering kan komme frem. Ved også å ikke vise frem kvinnekroppen direkte, men heller hva kvinners omverden består i, kan subjektet få større plass. Det er kvinners indre virkelighet som blir realisert gjennom ytre objekt.

Når tampongen, et objekter assosiert med kvinner, blir utstilt utfordrer dette grensene til hva som skal være innenfor og utenfor det offentlige og private. Grenseoppganger på hva kvinner kan være i et offentlig rom blir forsøkt utvidet – hva som *kvinner mener er 'kvinne'* versus hva kvinner *har blitt fortalt at er 'kvinne'*. Vasconselos utvider kvinners symbolikkbruk om seg selv – hun realiserer Cixous' *ecrire feminine*, at "women must write woman". Fanning skriver at det abjekte kan være et kritisk satirisk angrep på konvensjon og tradisjoner.<sup>113</sup> Lek med konvensjonene i kombinasjon med humor gjør at man ved første øyekast kan føle seg trygg, men så ser man at det er 'noe' som ikke stemmer, og kjenner på en eksistensielle uroen som forekommer når regler

---

<sup>112</sup> Kristeva 1980, 4.

<sup>113</sup> Fanning 2003: 256.

brytes.<sup>114</sup> Det abjektet omhandler slik hvordan kulturen aksepterer kroppens funksjoner – eller det materielt-kroppslige lave.

Dette blir spesielt tydelig når Versailles i 2018 tar ned *The Bride* med begrunnelsen at Versailles ikke kan vise seksualiserte verk. Vasconcelos er på det tidspunktet den første kvinnen som stiller ut i Versailles. Vi kan se et ekko fra kapittel tre, rundt sørlandske foreldres reaksjon på Susirajas påståtte seksualiserte verk. Kvinners grenseoverskridende oppførsel blir slått ned på ved bruk av seksual moral. Kritikken mot kvinner som er skjult under et lag av seksuell moralisme går egentlig ut på ville beholde sosiale grenser og å ikke forholde seg til det som oppfattes som abjekt. Kvinners kroppsfunksjoner er så lite tilgjengelig i det offentlige, at de blir tolket gjennom seksuell funksjon. Kvinnekroppens resepsjon er fortsatt primært gjennom det begjærende blikk, men når det er kvinner selv som står bak, er resepsjonen å frastøte seg ytringen. Wilke tar det andre veien og uttrykker irritasjonen sin over at en sosialt vakker kropp er i veien for at hun blir hørt. Hos henne er også det seksuelle en funksjon som står i veien for å bli hørt eller å kunne styre hva som er objekt for oppmerksomheten på henne.

En annen bruk av tampongen finner vi i *My Bed* (1998)<sup>115</sup> av Tracey Emin (1963-). Tampongen dukker opp som innhold i livet til en dypt deprimert Emin. Installasjonen er en gjengivelse av Emins uoppredde seng som hun tilbrakte fire dager i, under en alvorlig depressiv episode. Gjenstandene inkluderer sigarettpakker, brukte og ubrukte kondomer, vodkaflasser, blodig undertøy, lommeørklær, belter, og tamponger. Her er ikke tampongen knyttet til det vakre, men heller til stillstand og nedbrutthet. Tampongen vitner om liv *sammen med* en rekke andre objekter. Den blir ikke et enestående objekt som

---

<sup>114</sup> Kristeva 1990: 4.

<sup>115</sup> Se illustrasjon 15.

tar for kvinnens kropp, men bidrar til en biografisk gjengivelse av Emins opplevelse av sin egen psyke.

Tittelen *The Bride* støtter dessuten oppunder tampongen som et sosialt symbol knyttet til kvinners seksuelle renhet. I enkelte kulturer er tampongen kulturelt frarådet for å bevare 'jomfrudommen', og blir et symbol på å ødelegge en myteomspunnet jomfruhinne: (...) in Turkey they tell girls that tampons cause infection and destroy your virginity.<sup>116</sup>

Å være brud har vært (og tidvis er) en metode der kvinner kunne oppnå både sosial status og trygghet. Ved sidestille den vakre kvinnen - bruden - med den groteske kvinnekroppen - funksjoner gjennom tampongene - kan man lese det kulturelle kvinnebildet som ligger i tittelen som ironisk. Man kan argumentere rundt at fraværet av blodet, enten det er menstruasjonsblod eller blod fra et samleie, i samband med den hvite fargen på tampongen kan representere kvinnen som ren og 'ubrutt'.

Vasconcelos benytter seg ikke av kroppen avbildet, men objekter knyttet til den. Det kan være hovedforskjellen mellom de historiske feministene bruker kroppen sin direkte og Vasconcelos Måten de bruker skjønnhet blir dermed også annerledes. Der individet blir dratt inn er det betraktersens kropp som blir brukt for å understreke kjønnets performativitet. I tillegg bruker Vasconcelos skjønnheten til sin fordel for å lokke folk inn, der 70-tallerne brukte skjønnhet ironisk til å kritisere det mannlige blikk. Vasconcelos' bruk er skjønnheten koblet til kapital, før det også blir koblet til kroppen gjennom en verdivending. Kroppen tjener feministen, fordi den lokker deg inn før det skjønnne blir avslørt som grotesk. Det ligger ikke en kritikk i skjønnheten hos Vasconcelos, som hos 70-tallerne, men det virker heller forlokkende. Skjønnheten blir ikke

---

<sup>116</sup> Rubio 2007, 163.



nedvurdert, men blir heller en funksjon av det groteske. Der kritikken ligger er valget av ready made, og spennet mellom det skjønne og det groteske. Om denne svingningen ikke hadde funnet sted, hadde det heller ikke vært morsomt.

## Kapittel 5: Avslutning

I konklusjon på oppgavens problemstilling hvordan fungerer verdivending i verkene *The Bride* og *I'll Be Your Mirror* som feministisk kritikk?, finner jeg at hos Vasconcelos har verdivendingen et overraskelsesmoment. Overraskelsesmomentet produserer en karnevalesk latteren, fører på den måten til at det er lettere å stille være lettere å stille spørsmålstegn ved kulturen som det verdivendende kritiserer. Den karnevaleske latteren er hos Vasconcelos med andre ord ikke utelukkende det samme som kritisk resepsjon, men gir potensial for en kritisk resepsjon. Jeg kan også konkludere med at Vasconcelos verdivending fungerer subjektskapende for kvinner, ved å ta inn hverdagsobjekter som kvinner er intimt kjent med inn i visuell kunst. Tegnene blir dermed lettere for kvinner å forstå enn for menn.

I kapittel 2 la jeg opp argumentsrekker på hvordan det karnevaleske i visuell kunst fungerer og at latter er starten på kritisk tenkning. Her etablerte jeg at utstillingsrommet er et sosialt rom, som historisk har hatt mannlige spilleregler. Dette betyr at samfunnet sosiale strukturer blir gjentatt i utstillingsrommet, og at sosiale koder og maktstrukturer er gjenskapt utstillingsrommet. Videre sammenlignet jeg hvordan folkekultur og høykultur blir snudd i Bakhtins litteratur, men argumenterte for at i visuell kunst er folkekulturen readymades, tatt med inn i utstillingsrommet. Jeg viste at Ranciéres påstand om at hverdagsobjekter ikke kan være kritiske, fordi de ligner for mye på underholdning eller konsum, ikke lenger fungerer. Objektene fra hverdagslivet blir til gjengjeld stedfortredere for sosiale strukturer i utstillingsrommet. I feministisk kunst og politikk blir de sosiale strukturene koblet til kjønn.

Deretter argumenterte jeg for hvordan latter er deltagelse, og dermed kritisk tenkning. Bishops teorier om betrakteraktivering tar for seg at betrakteren blir aktivert gjennom en fysisk og/eller symbolsk opplevelse. Formspråket til et verk har en sosial betydning, på den måten at avsenderens valg av materialer eller visuelle inntrykk har en kulturell mening for betrakteren. Når man så bruker ready made som speiler kjønnsymbolene fra samfunnet, og anerkjenner samfunnets maktstrukturer kan man vende disse og latter skjer.

I kapittel 2 skrev jeg også at utstillingsrommet er en sosial arena som historisk har fulgt mannlige koder, og beviser hvordan ready made i samspill med humor kan fungere omveltende. Vi så også at den feminist-karnevaleske latteren bekrefter et hierarki i kjønnslig symbolikk i kapittel 3. Den karnevaleske latteren skjer når betrakteren er deltager av kulturen satiren kritiserer, og klarer å se strukturene som tegntolkning heller enn sannhet. De som ler bekrefter sin forståelse av kjønnsrollene – fordi de synes det enten er latterlig at menn blir vist frem på den måten – og videre kjønnsrollene som en del av offisiell kultur. Jeg beskrev hvordan feministiske kunstner tok et oppgjør med manglende fremstilling av kvinnesubjektet ved bruk av satire. Humor blir en strategi for å undergrave kjønnslige begrensninger innenfor kunsten og peke på kunsthistoriske blindsoner. Feministene bruker humor til å undergrave og avvise representasjoner av kvinnen som ikke selv er laget av kvinnen. Humor blir en strategi for å kritisere troper rundt kvinner.

Jeg konsentrerte meg om hvordan kvinnekroppen blir både motiv for feministiske kunstnere, samtidig som menns fremstilling av kvinnekroppen kritiseres i den karnevaleske vendingen. Ved å kritisere fremstillingen av kvinnerkroppen, åpner feministiske kunstnere opp et rom der kvinner kan lage et symbolunivers rundt sin egen kropp. Ved forstyrre det mannlige blick på kvinnekroppen. Når den historiske kvinnefremstillingen blir avslørt som falsk

eller mannens versjon av kvinnen, åpner det er opp et rom for subjektivitet. Det karnevaleske i kapittelet beskrevet som både en kritikk og avvisning av menns kvinneframstillinger. Humor som strategi fungerer her like mye som å styre oppmerksomheten som bevissthetsforandring.

I mitt arbeid med det karnevaleske fant jeg også at husmor-temaet går igjen i feministisk kritikk og humor. Både kritikken av kvinneakten og husmorsrolla tar begge for seg kvinnens posisjon på ulike måter, og jeg ser på dem som beslektet. Temaene er beslektet, fordi det handler om å ta oppgjør med kvinnerolla og de begrensede mulighetene og plassen kvinnen historisk har hatt. Likevel har jeg valgt å konsentrere meg om hvordan kunsthistorien har fremstilt kvinnen som en gjenstand for mannens begjær, og ikke inkludere husmorstemaet. Dette er likevel viktig videre forskning. Husmoren blir ironisert over, og er en viktig måte å knytte samfunnspraksis og kunstpraksis sammen. Det er mange verkseksempler å ta av både i norsk og amerikansk sammenheng, eksempelvis Martha Rosler sin performance *Semiotics of the Kitchen* (1975) og *Det Store Husmorstigespillet* (1983) av Anne Tove Vestfossen. I denne oppgaven valgte jeg å konsentrere meg om hva som foregår innad i utstillingsrommet, men å se på hvordan det karnevaleske også relaterer seg til kvinnens samfunnsrolle er verdt å undersøke videre.

I kapittel 4 går appliserte jeg det karnevaleske på to samtidig ready made-verk av Joana Vasconcelos. Jeg argumenterte for at humor brukes som subjektskapende verktøy, men også for å endre kjønnsnormer og se på subjektet løsrevet fra kjønn. Latteren kommenterer absurditeten i kvinneundertrykkelse. Ved å benytte verdivending i valg av objekter – objekter knyttet til kvinners kropp og sosiale roller - kan dette fungere som et subjektskapende verktøy, ved å formidle en virkelighet rundt kvinner som fortalt av kvinner. Kvinners erfaringer bli temaet for kunsten, uavhengig av

mannen. Ved å gi uttrykk for sin egen opplevelse og styre hva som blir fokuset, har humoren potensial til å endre bevisstheten rundt hva kvinner er og kan være: "(...) the women's recognition of the hopeless clash of two epistemologies, their awareness that while they understand men's thinking, men cannot begin to understand theirs".<sup>117</sup> Humor er dermed ikke bare undergravende, men også grenseoverskridende og subjektskapende. Blir den undergravende humoristiske kritikken forsterket gjennom repetisjon vil humoren flytte grensene for tabuer. Satirikeren er en sosial kriminell, som bryter sosiale normer for å få frem forandring.

Både i kapittel 3 og 4 konsentrerte jeg meg om feministiske bidrag som er hovedsaklig hvite, heterofile og kvinnelige. På tvers av kjønn kunne jeg brukt eksempler på mannlige kunstnere sin bruk av verdivending for å oppnå et feministisk budskap. Her tenker jeg kunstnere som Terje Roalkvam med *Manstyle* (1977) eller Lars Korff Lofthus med verket *Uten tittel (krunebrur)* (2015). Jeg har forsøkt å pluralisere det mannlige blikket, men har gjennom oppgavens løp kommet frem til at utgangspunktet for pluralisering kan også være innad i det kvinnelige blikket. Her er det verdt å trekke frem bell hooks'<sup>118</sup> opposisjonelle blikk til å identifisere seg med egen seksualitet, kjønn og hudfarge. hooks (1992) skriver om et 'oppositional gaze' og knytter dette til den melaninrike kvinnens standpunkt, som både må møte det rasistiske og det mannlige blikk. Hun beskriver nærmere protesten som ligger i å møte blikk gjennom bruk av Michel Foucault. Her er ikke et blikk aksepterende, men kritisk, rebelsk og anerkjennende av egen opplevelse som første narrativ. Hun kritiserer feministisk teori for å ikke teoretisere det unike standpunktet som det kombinerte melaninrike og kvinnelige blikket kan være. Den melaninrike

---

<sup>117</sup> Rowe 1996, 16.

<sup>118</sup> Gloria Jean Watkins skriver selv pseudonymet sitt med små bokstaver.

kvinnen kan ikke unnslippe sin hudfarge eller kjønn, og er derfor i en særegen posisjon for å snakke om et kvinnelig blikk. Jeg nevner bell hooks for å vise til ulike teoretiseringer av det kvinnelige blikk og forsterke blikket som et kritisk blikk. Samtidig benytter jeg ikke hennes teori inn i oppgaven, da jeg ikke inkluderer et interseksjonelt perspektiv. Med det er jeg også skyldig i det bell hooks kritiserer: at det kvinnelige blikket beskrevet er basert utelukkende i et kjønnsperspektiv og da automatisk et hvitt, kvinnelig perspektiv, som ikke evner å dra inn rasistisk samfunnsproblematikk. Ved å dra inn bell hooks ville jeg kunnet vise til ulike teoretiseringer av blikket, også innad i det jeg kaller det kvinnelige blikket. I tillegg teoretiserte jeg en betrakter i kapittel 4, og følgefeilene rundt et hvitt og kvinnelig perspektiv gjør seg delvis gjeldende også her.

#### Videre forskning

Problemet med å bruke humor som avvæpnende strategi er at man også kan ende opp med at feministiske temaer må 'neut(e)ralized', som Craig Owens (1983) skriver, for å kunne håndteres.<sup>119</sup> Med dette mener han at menn virker uvillige til å diskutere feministisk tema uten at det er ufarliggjort – kritikken kommer ikke på dagsorden uten at det ikke lenger virker som kritikk. Hvis kvinner heller ikke får like mye tid i et offentlig ordskifte som menn eller de får styre hva som får oppmerksomhet, hvordan kan da feministiske tema se dagens lys? Humoren kan gjøre feministiske tema mindre farlig, og på den måten undergrave eget budskap. Hvis det som skal til for at feministiske tema kommer på agendaen er humor, så kan det signalisere at kvinners problemer ikke har verdi i seg selv, men får verdi gjennom det morsomme. Som videre

---

<sup>119</sup> Owens 1983, 5

forskning kan det derfor være produktivt å se på hvorvidt og eventuelt hvordan det morsomme reduserer feministisk kritikk. Her Owens og Ranciére gode diskusjonspartnere, da Owens beskriver hvordan feministisk kunst er en del av det postmoderne. Dette kunne også blitt diskutert i tråd med Ranciéres tankegang rundt kunst som underholdning uten kritisk brodd.

I tillegg har jeg valgt å ikke beskjeftige meg med Joana Vasconcelos' tekstilverk som en del av det karnevaleske. Som en del av mitt forskningsarbeid i tekstilutstillingen HEKT ved Sogn og Fjordane Kunstmuseum vår/høst 2021 har jeg satt meg inn i tekstilkunsten framvekst i vest-Norge. Kvinnehistoriens og tekstilhistoriens tette bånd har her blitt tydelig, samt tekstilkunsten bruk av ready made. Med andre ord ser jeg det som svært relevant med et eget prosjekt rundt Vasconcelos' tekstilverk som arkitektoniske smykker, og hvordan dette kan være verdivendene i på tvers av flere sjangre. Verdivending er et høyst aktuelt begrep i tekstil- og samtidskunsten. Det kan fronte dialog og få frem nyanser i en verden hvor politiske fronter blir steilere og meningsnyanser ofte oversett.

## Referanseliste

Bakhtin, Mikhail M. *Latterens Historie: Francois Rabelais' forfatterskap og folkekulturen i middelalderen og renessansen*. Oversatt av Geir Pollen. Latvia: Vidarforlaget 2017.

Benjamin, Walter. *Selected Writings*, Vol. 2, del 2. (1931-1934). Harvard University Press, 1999. 768-782:  
[https://monoskop.org/images/9/93/Benjamin\\_Walter\\_1934\\_1999\\_The\\_Author\\_as\\_Producer.pdf](https://monoskop.org/images/9/93/Benjamin_Walter_1934_1999_The_Author_as_Producer.pdf) (lasted ned: 16.01.20)

Bishop, Claire. "Introduction/Viewers as producers". I *Participation*, redigert av Claire Bishop, 10-17. London og Cambridge, Massachusetts: Whitechapel and The MIT Press, 2006.

Booth, Wayne C. "Freedom of Interpretation: Bakhtin and the Challenge of Feminist Criticism". I *Critical Inquiry*, Vol. 9, No. 1, The Politics of Interpretation (Sep., 1982), s. 45-76. Chicago: The University of Chicago Press, 1982. Hentet fra: <https://www.jstor.org/stable/1343273> (lastet ned: 14.03.2019).

Borriaud, Nicolas. "Relational Aesthetics", 1998. I *Participation*, redigert av Claire Bishop, 160-171. London og Cambridge, Massachusetts: Whitechapel and The MIT Press, 2006.

Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.

Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa". I *Signs*, vol.1, num. 4 (1976), s. 875-893. Oversatt av Keith Cohen og Paula Cohen. Chicago: The University of Chicago Press. Hentet fra: <http://www.jstor.org/stable/3173239> (lastet ned 14.09.2020).

Conelly, Frances S. "Introduction". I *Modern Art and the Grotesque*. s.241-264. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Critchley, Simon. "Introduction" og "Chapter 4". I *On Humor (Thinking in Action)*. New York: Routledge, 2002. Kindle e-bok.

Fanning, Leesa. "Willem de Kooning's women: the body of the grotesque". I *Modern Art and the Grotesque*. redigert av Frances S. Conelly, s.241-264. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Higgie, Jennifer. "Introduction". I *The Artist's Joke*, redigert av Jennifer Higgie, s. 186-198. London: The Whitechapel Gallery og Cambridge, Massachusetts: The MIT press, 2007.

Hutcheon, Linda. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. New York og London: Routledge, 1994.

Isaak, Jo Anna. "The Revolutionary Power of Women's Laughter". I *Feminism & Contemporary Art*. S.11-46. New York: Routledge, 1996.



Isaak, Jo Anna. *Feminism and Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter*. London: Routledge, 1996.

Jørgensen, Ulla Angkjær. "Kapittel 5: Tegnet og kroppen" og "Kapittel 6: Kønnens inkorporering". I *Kropslig kunst: Æstetik, køn og kunstanalyse*. 97-152. København: Museum Tusulanums Forlag, 2006.

Kristeva, Julie. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Oversatt av Leon S. Roudiez. New York: Colombia University Press, 1982.

Meyer, Siri. "1 Å se og bli sett" i *Visuell makt: bilder, blikk og betraktere*. s 14-29. Oslo: Universitetsforlaget, 2010.

Meyers, Diana T. *Gender in the Mirror: Cultural Imagery & Women's Agency*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

Nead, Lynda. "Framing the Female Body" (1992). I *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*. London and New York: Routledge, 1992. s. 15-23.

Gelius/Raa, "Foreldre raser mot skole etter kunstbesøk: – Perverst og seksualiserende". NRK. 5.mars 2020. <https://www.nrk.no/sorlandet/skoleforeldre-reagerer-pa-kunstutstilling-1.14930688>

Owens, Craig. "Andres diskurs: feminister og postmodernisme". I *Køn og Moderne Tider: en antologi*, redigert av Marie-Louise Svane og Tania Ørum. s.119-153. København: Tiderne Skifter, 1991.

Pollock, Griselda. *Vision and difference: Feminism, Femininity and Histories of Art*. s. 7-23. New York: Routledge, 1991.

Ranciere, Jaques. "Problems and Transformations in Critical Art". 2004. I *Participation*, redigert av Claire Bishop, s. 83-93. London og Cambridge, Massachusetts: Whitechapel and The MIT Press, 2006.

Robinson, Hilary. "Reframing Women" (1995). I *Feminism-Art-Theory: An Anthology 1968-2000*, redigert av Hilary Robinson, s. 534-569. Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 2001.

Ross, Christine. "Abjection: Performance of the Female Body". I *Modern Art and the Grotesque*. redigert av Frances S. Conelly, , s.281-290. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Rowe, Kathleen. "Introduction: Feminist Film Theory and the Question of Laughter" og "Pig Ladies, Big Ladies, and Ladies with Big Mouths: Feminism and the Carnevalesque". I *The Unruly Woman: Genders and the Genres of Laughter*, s. 1-49. Austin: University of Texas Press, 1995.

Russo, Mary. *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*. New York: Routledge, 1999.

Rønningen, Anne Birgitte. "Kapittel 1. Kjønnshandlinger i kunst og kulturell offentlighet". I *Kjønnshandlinger: studier i kunst, film og litteratur*, redigert av Uvsløkk, Geir, og Anne Birgitte Rønning. s.9-27. Oslo: Pax, 2013.

Røstvik, Camilla M. "Blood Works: Judy Chicago and Menstrual Art since 1970". I *Oxford Art Journal*, Vol. 42. No. 3 (2019). S.335-353. Hentet fra: <https://academic.oup.com/oaj/article/42/3/335/5651055> (Lastet ned 31.10.21.)

Solheim, Jorun. *Den åpne kroppen: om kjønnssymbolikk i moderne kultur*. Oslo: Pax, 1998.

Solheim, Jorun. "3. Den moderne kjønnshandling" og "4. Privatliv og offentlighet". I *Kjønn og modernitet*, s.67-111. Oslo: Pax, 2007.

Veiteberg, Jorunn. *Hold steinhårdt fast på greia di. Kunst og feminisme i Norge 1968-1989*. Oslo: Kunsthall Oslo, 2019.

## Vedlegg



Illustrasjon 1: Rosenbach, Ulrike. *Art is a Criminal Action*. 1972. Fotografi. 171 x 150,5 cm. Daimler Art Collection. Berlin. <https://art.daimler.com/en/artwork/ulrike-rosenbach-art-is-a-criminal-action-197296/>



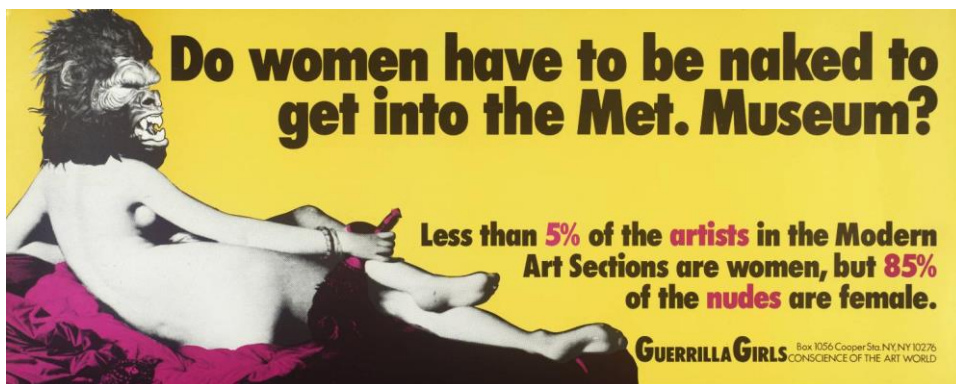
Illustrasjon 2: Chicago, Judy, Janice Lester og Faith Wilding. *Cock and Cunt Play*. 1970/72. Performance. Through the Flower archives ved the Penn State University Archive. Foto: Lloyd Hamrol. <https://www.judychicago.com/gallery/womanhouse/pr-artwork/>



Illustrasjon 3: Wilke, Hannah. *S.O.S - Starification Object Series*. 1974-1982. Fotografi i 10 deler og 15 tyggegummiskulpturer. 101.6 × 148.6 × 5.7 cm. The Museum of Modern Art, New York. Foto: MOMA, NY. <https://www.moma.org/collection/works/102432>



Illustrasjon 4: Chepstow-Lusty, Lill-Ann. *Pin Downs*. 1982. Fotografi. Ukjente mål. Sogn og Fjordane Kunstmuseum. Foto: Akershus kunstsenter (nå Nitja senter for samtidskunst). [http://www.akershuskunstsenter.no/wp-content/uploads/2018/09/SUB\\_Lill-Ann-Chepstow-Lusty-Pin-Downs.jpg](http://www.akershuskunstsenter.no/wp-content/uploads/2018/09/SUB_Lill-Ann-Chepstow-Lusty-Pin-Downs.jpg)



Illustrasjon 5: Guerilla Girls. *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, 12/30. Plakat. 1989-2012. 280 × 710 mm. Foto: Tate. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-do-women-have-to-be-naked-to-get-into-the-met-museum-p78793>



Illustrasjon 6: Antoni, Janine. *Loving Care*. 1993. Performance. Foto: Prudence Cumming, Anthony d'Offay Gallery, London. <http://www.janineantoni.net/loving-care>



Illustrasjon 7: Susiraja, Iiu. *Broom*. 2010. Foto. <https://gfx.nrk.no/atcrfmKYGfUXITmAyFGf2AfVjhv6ufCNhv6fHf3wr32g.jpg>





Illustrasjon 8: Joana Vasconcelos. *I'll Be Your Mirror #1/7*. 2018. Installasjon, bronse, speil.  
356 x 682 x 537 cm. Sierra Portugal, SA.  
[https://joanavasconcelos.com/info\\_en.aspx?oid=6162](https://joanavasconcelos.com/info_en.aspx?oid=6162)



Illustrasjon 9: Joana Vasconcelos. *I'll Be Your Mirror #1/7*. 2018. Installasjon, bronse, speil. 356 x 682 x 537 cm. Sierra Portugal, SA. [https://joanavasconcelos.com/info\\_en.aspx?oid=6162](https://joanavasconcelos.com/info_en.aspx?oid=6162)



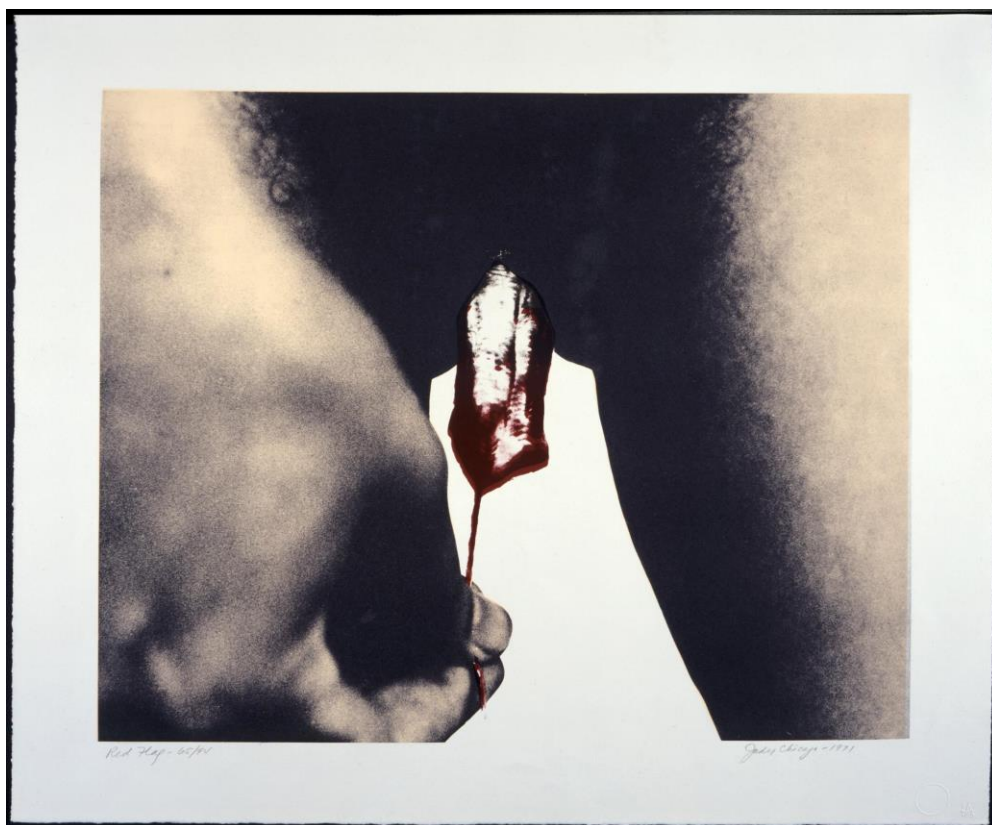
Illustrasjon 10: Karen LeCoq og Nancy Youdelman. *Leah's Room from Collette's Cherie*. 1972. Performance. Foto: ukjent.  
<https://a.scpr.org/i/a280246265659d85c2f437ceb74c142a/87607-eight.jpg>



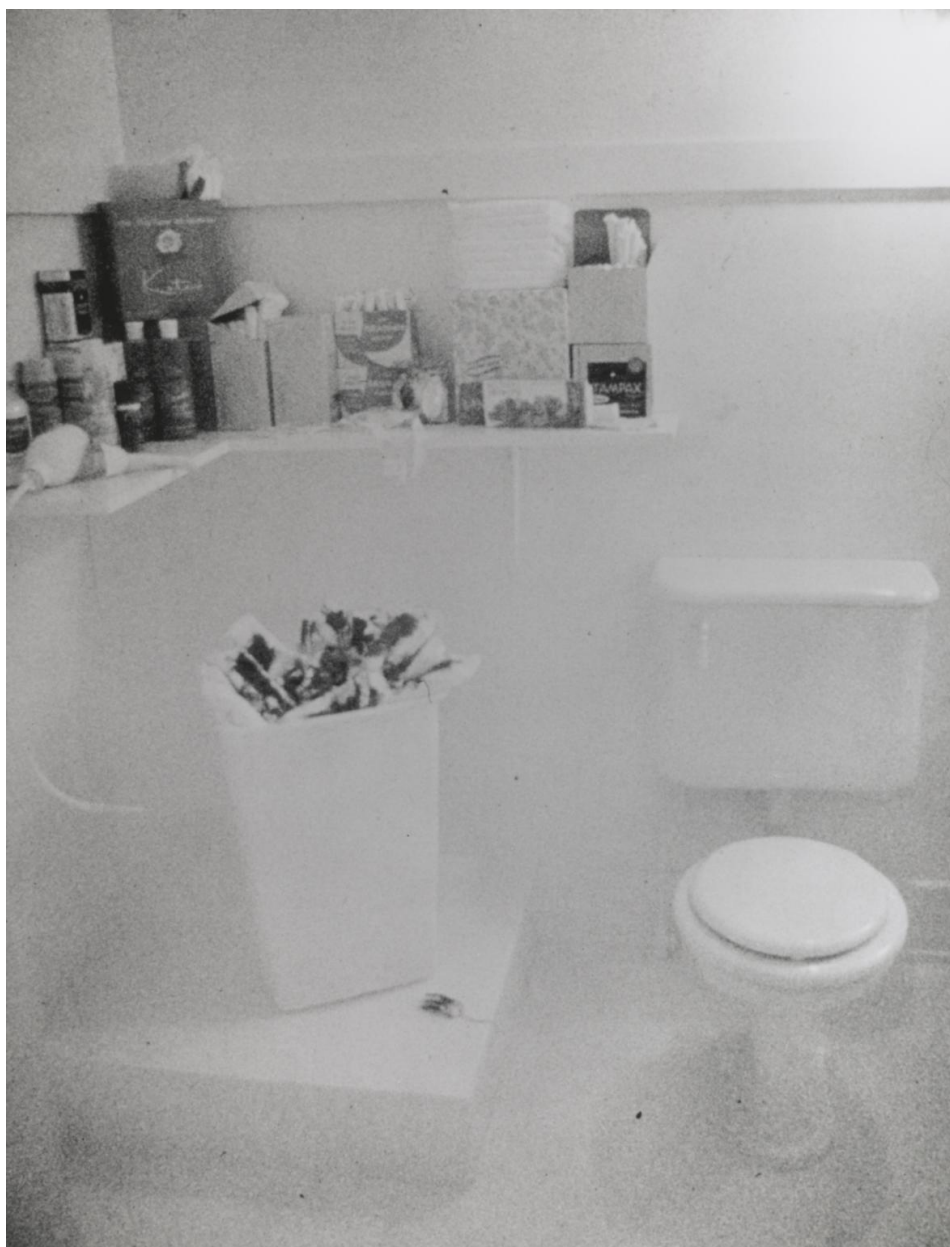
Illustrasjon 11: Vasconcelos, Joana. *A Noiva [The Bride]*. 2001-2005. Installasjon, tamponger, stål, bomullstråd og stålvaiere. 600 x Ø 300 cm. António Cachola Collection. Elvas, Portugal. Foto: Joana Vasconcelos. [http://joanavasconcelos.com/det\\_en.aspx?o=616&f=6142](http://joanavasconcelos.com/det_en.aspx?o=616&f=6142)



Illustrasjon 12: Vasconcelos, Joana. *A Noiva [The Bride]*. 2001-2005. Installasjon, tamponger, stål, bomullstråd, stålvaiere. 600 x Ø 300 cm. António Cachola Collection. Elvas, Portugal. Foto: Joana Vasconcelos. [http://joanavasconcelos.com/det\\_en.aspx?o=616&f=6142](http://joanavasconcelos.com/det_en.aspx?o=616&f=6142)



Illustrasjon 13: Chicago, Judy. *Red Flag*. 1971. Fotoetsing på papir. 508 × 610 mm. The Tate Americas Foundation. Foto: Tate. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/chicago-red-flag-artist-proof-4-p15227>



Illustrasjon 14: Chicago, Judy. Foto av *Menstruation Bathroom* fra Womanhouse. 1972. Foto/installasjon. the Tate Americas Foundation. Foto: Tate. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/chicago-menstruation-bathroom-from-womanhouse-p15228>



Illustrasjon 15: Emin, Tracey. *My Bed*. 1998. Installasjon. Varierende dimensjoner. Duerckheim-samlingen, 2015. Langtidslån hos Tate, for tiden plassert på Munchmuseet i Oslo, Norge. Foto: Tate. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/emin-my-bed-103662>



