

Ute av mørket

Feministiske lesninger av Sidsel Paaskes *Fra det indre arkiv IV* og *Klang*

Caroline Nathalie Mitchell Itland

Masteroppgave i kunsthistorie KVI-3900 - Mai 2019



Sammendrag

Denne oppgaven er en undersøkelse av Sidsel Paaskes tegninger *Fra det indre arkiv IV* (1976) og *Klang* (1977). Dette er abstraherte skildringer av kvinnens kjønnsorgan, og kobles til det som blir kalt for vaginal ikonografi. Det er nærliggende å tenke verkene som tematiseringer av kropp, kjønn og seksualitet, men på to forskjellige måter. *Fra det indre arkiv IV* uttrykker en selvstendig kvinnelig seksualitet, mens *Klang* beskriver et møte mellom det mannlige og kvinnelige kjønnsorganet. Til felles henviser de til en kvinnelig erfaring, et begrep som er mye omdiskutert, da det synes å antyde at alle kvinner identifiseres innenfor bestemte erfaringsrammer. På hvilken måte skildres, men også problematiseres, forholdet mellom kvinnelig erfaring og feminisme i de utvalgte verkene?

Gjennom et teoretisk rammeverk som omfatter fire ulike feministiske tilnærminger, diskuterer oppgaven hvordan *Fra det indre arkiv IV* og *Klang* kan tolkes ut ifra ulike ideer omkring kjønn og seksualitet. Verkene plasseres i henhold til en ontologisk, psykoanalytisk, sosialkonstruktivistisk og en nymaterialistisk forståelse av kjønn. Hvordan kan de visuelle representasjonene av det kvinnelige kjønnsorganet leses i lys av de ulike teorilandskapene?

At *Fra det indre arkiv IV* og *Klang* åpner opp for refleksjoner rundt kjønn og seksualitet gjør dem tidløse. På samme måte som at hver enkeltes kroppslige erfaringer ikke er fastlåste, er heller ikke møtet med kunstverk koblet til én forutsatt erfaringsramme. Derfor synes vår egen opplevelse av kunst å være flyktig og hele tiden i endring.

Takk

Jeg vil først og fremst takke veilederen min Ingeborg Høvik for gode tilbakemeldinger og tips på veien. Dine innspill har vært til stor hjelp!

Jeg vil takke Senter for kvinne- og kjønnsforskning ved UiT for masterstipendet jeg ble tildelt, og for kontorlassen jeg har fått ha hos dere dette året. Jeg setter stor pris på å ha fått være en del av miljøet på instituttet, og at dere har inkludert meg både i faglige og sosiale sammenhenger. Spesielt vil jeg takke Lilli og Dragana for korrekturlesning, og generelt for oppmuntring.

Jeg vil rette en stor takk til Carl Størmer for at jeg fikk fri adgang til Sidsel Paaske sitt arkiv- det har vært gull verdt for oppgaven!

Jeg vil takke Marion, Grete og Tone for alle kaffepauser vi har tilbrakt sammen i løpet av disse to årene, og for at vi har skapt et lite studiemiljø sammen.

Til slutt vil jeg takke familien min og Lars for all støtte og kjærighet dere har gitt i løpet av denne prosessen. Det betyr uendelig mye!

Innholdsfortegnelse

Innledning.....	6
Kapittel 1. Sidsel Paaske i et samtidsperspektiv.....	10
1.1 Sidsel Paaske.....	10
1.2 Miljøet rundt Sidsel Paaske.....	16
1.3 Feministen Sidsel Paaske.....	20
1.4 Kunst og kvinnekamp.....	23
1.5 Oppsummering.....	28
Kapittel 2. Kropp, kjønn og seksualitet i <i>Fra det indre arkiv IV</i> og <i>Klang</i>	30
2.1 Verkeskrivelse.....	31
2.2 Vaginal ikonografi.....	33
2.3 Seksualitet, lyst og begjær.....	36
2.4 Feminismens videreføring og kritikk av psykoanalysen.....	41
2.5 Verkanalyse.....	44
2.6 Tre Komparasjoner	45
2.7 Oppsummering.....	47
Kapittel 3. Fra rekonstruksjon til dekonstruksjon: endret lesning av <i>Fra det indre arkiv IV</i> og <i>Klang</i>	49
3.1 Poststrukturalismens subjektforståelse.....	50
3.2 Kritikk av representasjoner.....	57
3.3 Verkanalyse.....	62
3.4 Forskjell som strategi.....	63
3.5 Innskrivninger av det feminine	68
3.6 Oppsummering.....	69
Kapittel 4. Tilbakevending til kroppen.....	71
4.1 En nymaterialistisk vending.....	72
4.2 <i>Fra det indre arkiv IV</i> og <i>Klang</i> i et nåtidsperspektiv.....	82
4.3 Oppsummering.....	84
Avslutning.....	86
Litteraturliste.....	88
Illustrasjonsliste	95
Illustrasjoner	98

Innledning

Sidsel Paaske (1937-1980) var en sentral skikkelse i Oslos kunstmiljø i perioden 1965-1980. Hun arbeidet med teknikker som tekstil, emalje, maleri, tegning, grafikk, performance, tekst, skulptur og smykkekunst. Hennes kunst er preget av utforskning, og uttrykker ofte en lekenhet. Sidsel Paaske har selv sagt i et intervju at hun tok i bruk materialer som passet sitt humør, og at hun ble grepet av en spontanitet fremfor et jag etter et plettfritt resultat.¹ Dette har resultert i et kunstnerskap som spiller på mange strenger, og for meg er det nettopp dette som oppleves som en styrke i Sidsel Paaskes kunst. At hennes uttrykk er så mangfoldig og eksperimentell åpner opp for utallige tolkningsmuligheter, som igjen gir rom for nye perspektiver og nye inntrykk i hvert nytt møte med kunsten.

Til tross for Sidsel Paaskes sentrale rolle på den norske kunstscenen i sin levetid, vil jeg påstå at hun ikke har fått den oppmerksomheten hun fortjener i ettertid. Selv ble jeg oppmerksom på Sidsel Paaske da Nasjonalmuseet i 2016 presenterte utstillingen «Like før. Sidsel Paaske (1937-1980)». Dette er den første retrospektive utstillingen som har blitt vist etter hennes bortgang, og ble nok for mange en øyeåpner for hennes kunstnerskap. I en anmeldelse av utstillingen skrev blant annet Lars Elton at Sidsel Paaske er en «glemt gigant» og at hun er «alt for god til å bli glemt».² At hun har blitt glemt synliggjøres i den kunsthistoriske litteraturen, da det foreligger lite litteratur om henne. Hun er blant annet ikke nevnt i oppslagsverket *Norsk kunsthistorie*-bind 7 (som rommer tidsrommet 1940-1980), som ble utgitt tre år etter hennes død.³ Og heller ikke i Gerd Hennums bok *Med kunst som våpen. Unge kunstnere i opprør 1960-1975* (2007) nevnes Paaske, noe jeg stusser over i og med at boken tar for seg kunstnergrupper hun var en del av. Bortsett fra mindre utstillingstekster, finnes det kun én bok som presenterer Sidsel Paaskes kunstnerskap. Boken *Like før. Sidsel Paaske (1937-1980)* ble utgitt i 2016 i forbindelse med den nevnte utstillingen på Nasjonalmuseet. Mitt prosjekt tar utgangspunkt i denne boken i undersøkelse av Paaskes biografi og bakgrunn.

Det har kun blitt skrevet én masteroppgave om Sidsel Paaske tidligere. Dette har vært en viktig motivasjon for meg til å skrive denne oppgaven, da jeg mener at hun fortjener å få mer oppmerksomhet. I 1997 skrev Mette Cecilie Monssen oppgaven *Sidsel Paaske: 1937 - 1980: «slik musikeren improviserer over sine tema, fabulerer jeg over mine ...»*. I oppgaven fokuserer hun på mangfoldet i Paaskes produksjon, hvor hun gir en kronologisk presentasjon

¹ Intervju med Sidsel Paaske i *Alle kvinner*, 68.

² Elton, «Alt for god til å bli glemt». Se også Jonas Ekebergs anmeldelse «En ny kunsthistorie er i emning» for lignende omtale.

³ Högvist, «Vi spiller mens vi øver», 11.

av kunstnerskapet, og tolker verk i en kunsthistorisk sammenheng. Monssen berører også feministiske aspekter i Paaskes kunstnerskap, men til forskjell vil denne oppgaven ha feministiske perspektiver som hovedvinkling i utforskningen av hennes kunst. Denne oppgaven fokuserer på to verk, der ulike feministiske teorier- innenfor ontologiske, psykoanalytiske, sosialkonstruktivistiske og nymaterialistiske tilnærminger- fungerer som teoretisk rammeverk for tolkning.

I denne oppgaven har jeg konsentrert meg om den feministiske tilnærmingen hos Sidsel Paaske. Paaske var feminist, hvilket først og fremst kommer til uttrykk gjennom hennes sentrale tilknytning til utstillingen «Kvinnen og kunsten». Dette var en utstilling i forbindelse med FNs internasjonale kvinneår i 1975, som fant sted på Kunsternes hus samme år. Paaske var en av bidragsyterne til utstillingen.⁴ Også gjennom dikt, personlige notater og brev speiles hennes feministiske engasjement. På samme måte trer dette frem i hennes visuelle uttrykk, og særlig i de senere arbeidene datert rundt 1970. Tegningene *Fra det indre arkiv IV* (1976) og *Klang* (1977) er eksempler på dette. *Fra det indre arkiv IV* er en del en serie, hvor også *Fra det indre arkiv II* (1976) inngår. Disse to verkene er like i sitt uttrykk, der begge er abstrahert skildring av seksualitet. I skrivende stund (02.05.2019) er det dessverre uvisst hvor mange verk som er del av denne serien, men vi kan antyde at de andre verkene har lignende uttrykk og tematikk som *Fra det indre arkiv IV* og II.

Fra det indre arkiv IV og *Klang* vil være mitt undersøkelsesmateriale, som jeg gjennom oppgaven vil vende tilbake til, og forsøke å tolke på nye måter. Disse verkene kan kobles til det som blir omtalt som *vaginal ikonografi*.⁵ Begrepet knyttes først og fremst til Judy Chicago og Miriam Schapiro, som i artikkelen «Female imagery» (1973) brukte betegnelsen «central-core imagery» på kunst som henviser til vagina.⁶ *Fra det indre arkiv IV* og *Klang* er stiliserte og estetiske fremstillinger av det kvinnelige kjønnsorganet, som på hver sin måte tematiserer kjønn, kropp og seksualitet. De tar begge utgangspunkt i en såkalt *kvinnelig erfaring*, og knyttes således til den feministiske kunsten som sprang ut i Paaskes samtid. 1960- og 1970-tallets feministiske tendenser var preget av at det private ble politisk, og mange feministiske kunstnere tok utgangspunkt i egne erfaringer for å ta tilbake eierskapet over egen kropp. I utforskningen av verkene vil jeg først og fremst belyse hvordan forholdet mellom det formale, kvinnelig erfaring og feminisme trer frem.

Foruten om det teoretiske rammeverket i oppgaven, vil første kapittel ta utgangspunkt i en biografisk-historisk kontekst. Sidsel Paaske plasseres her innenfor den kunsthistoriske

⁴ Paaske, notat med tittel «Invitasjon til kvinneutstilling i K. Hus mai 1975».

⁵ Ikonografi har tradisjonelt sett blitt forstått som meningen motivet symboliserer. (Damish, «Semiotics and Iconography», 235). En vaginal ikonografi er dermed kunstverk som symboliserer vagina.

⁶ Chicago og Schapiro, «Female imagery», 53.

tendensen som utspilte seg i hennes samtid. Politiske strømninger på 1960- og 1970-tallet, hvilket innebar kvinnekamp, preget kunsten som vokste frem på denne tiden. Kapittelet undersøker sentrale verk av kunstneren, som også kan tenkes ut ifra et feministisk perspektiv. Gjennom undersøkelse av Paaskes egne refleksjoner nedskrevet i notater og brev, vil kapittelet mane frem et bilde av feministen Sidsel Paaske. Dette alene vil imidlertid ikke fungere som verktøy for verkanalyse, men vil bidra til å forstå og muligens bekrefte mine antydninger og tolkninger.

I kapittel 2 fokuseres det på *Fra det indre arkiv IV* og *Klang* i henhold til en vaginal ikonografi. Verkene kobles med Chicago, Schapiro- og Lucy Lippards definisjon av kunst relatert til kvinnens kjønnsorgan.⁷ I tillegg vil jeg foreta en komparativ analyse av *Fra det indre arkiv IV*, Georgia O'Keeffes *Black Iris* (1926) og Zdenka Rusovas *Figureerer* (1973). På den måten vil jeg kunne si noe om likheter og forskjeller som utspiller seg i tre ulike verk, som kan tenkes å skildre det samme. Psykoanalysen, og spesielt Sigmund Freud og Jaques Lacans teorier om fallos som det overordnede kjønnsorganet, har bidratt til myter rundt den kvinnelige seksualiteten. Luce Irigaray er en av kjønnteoretikerne som bygger videre på, og kritiserer psykoanalysen. Hun ser, i motsetning til de nevnte psykoanalytikerne, kvinnens seksualitet som aktiv. Jeg vil lese verkene i lys av Irigarays teorier.⁸ En slik lesning innebærer en forståelse av at kvinnen kobles med det kvinnelige kjønnsorganet, som vil kunne oppfattes som at en tar sikte på at kvinnen er en definert kategori.

I kapittel 3 tar jeg utgangspunkt i poststrukturalismen. Språkliggjøringen som dominerte denne tradisjonen bidro til å forstå kjønn og seksualitet som en sosial konstruksjon, fremfor biologisk forankret. Det oppstod et skifte fra å rekonstruere til å dekonstruere kvinnen i den visuelle kunsten. Her tar jeg utgangspunkt i kritikken av representasjoner av kvinnekroppen, først og fremst manet frem av kunsthistorikerne Lisa Tickner, Griselda Pollock, Judith Barry, Sandy Flitterman-Lewis, og Mary Kelly.⁹ I denne sammenhengen blir begrepet *essensialistisk* brukt om den kunsten som synliggjør erfaringer knyttet til kvinnen.¹⁰ Å fremstille noe som definerer kvinnen blir ifølge de nevnte kunsthistorikerne tenkt som en måte å begrense forståelsen av kjønn. I tillegg argumenteres det for at slike representasjoner

⁷ I tillegg til Chicago og Schapiros artikkel «Female imagery», tar jeg her utgangspunkt i Lippards bok *From the Center* (1976).

⁸ Jeg refererer her til boken *This Sex Which is Not One* (1977).

⁹ Her legger jeg spesielt vekt på Tickners artikkel «Sexuality and/in Representation: Five British Artists» (1984), Pollocks bok *Differensing the Canon* (1999) samt hennes artikkel «Screening the Seventies» (1988), artikkelen «Textual Strategies: the Politics of art-making» (1980) av Barry og Flitterman-Lewis, og Kellys bok *Imaging Desire* (1997).

¹⁰ Essensialisme er ideen om at alt har en bakenforliggende essens, og kobles i så måte til en ontologisk tilnærming, og til «læren om det som er». I kjønnteoretisk sammenheng blir begrepet brukt i forbindelse med forståelsen av at kjønn og seksualitet bunner i en bestemt væren som er forutsatt og uforanderlig. (Sampson, «Ontologisk tilnærming», 53-54.)

underbygger de tradisjonelle ideene knyttet til kvinnen. Ut ifra et slikt tankesett blir lesningen av *Fra det indre arkiv IV* og *Klang* preget av kritikk. Jeg vil derfor i tillegg forsøke å se det på en annen måte. Ved å innlemme Luce Irigarays forskjellsfeminisme samt H  l  ne Cixous teori om den feminine skriften, vil jeg tolke verkene som innskrivinger av det feminine.¹¹ En slik lesning vil bidra til å forsvare bruken av den vaginale ikonografien.

I oppgavens siste kapittel plasseres *Fra det indre arkiv IV* og *Klang* i et nymaterialistisk perspektiv. Hvordan leser en verkene dersom en vender tilbake til kroppen som utgangspunkt? En nymaterialistisk oppfatning av kjønn bryter med den poststrukturalistiske tankegangen, og stiller seg kritisk til måten den spr  kkelige vendingen har undergravd kroppen og det materielle i subjektdannelsen. Jeg har valgt å fokusere på Elisabeth Grosz, og hvordan hun innhenter kroppens betydning i dannelsen av kjønn og identitet.¹² Jeg vil også ta for meg Karen Barads begrep «intra-aksjon», og hvordan hun argumenter for at det intellektuelle og materielle er i et gjensidig avhengighetsforhold i dannelsen av subjektet.¹³ I tillegg til utforskning av hvordan den nymaterialistiske vendingen preger kjønnsforståelsen, vil kapittelet se nærmere på hvordan den også preger oppfatningen av kunst. Der hvor den poststrukturalistiske tradisjonen avviser kunstens materielle verdi, vil en nymaterialistisk forståelse vende tilbake til det materielle i kunstens kunnskapsproduksjon. Roger Rothman og Ian Verstegen er blant de som forener det diskursive og det materielle i forståelsen av kunst.¹⁴ I lys av den nymaterialistiske kjønns- og kunstforståelsen vil jeg tolke *Fra det indre arkiv IV* og *Klang*, hvor det materielle og det kroppslige også spiller en rolle. I forlengelse av dette plasseres verkene i et nåtidsperspektiv. Dette gjøres ved å lese dem i forhold til to av samtidskunstneren Marit Victoria Wulff Andreassens verk. *Fra det indre arkiv IV* tolkes her i lys av komparasjon med Wulff Andreassens *Icon* (2017), og *Klang* tolkes i lys av komparasjon med *Morning Glory* (2006). Hvordan endrer dette forståelsen av Sidsel Paaskes verk?

Denne oppgaven diskuterer hvordan ulike feministiske tilnærminger, fra 1970-tallet til starten av 2000-tallet, åpner opp for en rekke mulige lesninger av *Fra det indre arkiv IV* og *Klang*. Til slutt undersøker jeg hvordan disse lesningene preger min egen opplevelse av verkene.

¹¹ Her legger jeg vekt på Cixous «Medusas latter» (1975) og Irigarays *This Sex Which is Not One* (1977).

¹² Her tar jeg i bruk *Voltaire Bodies* (1994) og *Space, Time, and Perversion* (1995).

¹³ Dette diskuteres i artikkelen «Posthuman Performativity» (2003).

¹⁴ Dette blir lagt frem i boken *The Art of the Real* (2015).

Kapittel 1. Sidsel Paaske i et samtidsperspektiv

*Hun er
ikke til salgs
hun er
ubestikkelig
hun tilhører
seg selv
alltid*¹⁵

/Sidsel Paaske

I dette kapittelet ser jeg på forbindelsen mellom Sidsel Paaskes bakgrunn, samtidige strømninger og hennes kunstneriske produksjon. Dette vil jeg gjøre ved å først presentere et overblikk over hennes liv og kunstneriske virksomhet. Jeg vil deretter se på miljøet som utspilte seg på den norske kunstscenen i hennes samtid ved å ta for meg kulturelle og politiske tendenser. Sidsel Paaske var en aktiv kvinnesaksforkjemper, og med utgangspunkt i blant annet hennes egne notater vil jeg undersøke hva som har lagt grunnlaget for hennes engasjement. Til slutt vil jeg synliggjøre tendensene som preget den feministiske kunsten på 1960- og 1970-tallet. Kropp og seksualitet ble et naturlig utgangspunkt for feministiske kunstnere, der visuelle representasjoner av den kvinnelige seksualiteten fungerte som en måte å tale for frigjøring og for et kvinnefellesskap. I flere av Sidsel Paaskes arbeider er kjønns tematikken fremtredende. Et gjennomgående tema i kapittelet vil være utforsking av feministen Sidsel Paaske. Kapittelet vil legge grunnlag for den videre lesningen av *Fra det indre arkiv IV* og *Klang*, hvor den vaginale ikonografien er sentral, og hvor det legges vekt på hvordan feministiske teorier og kjønns teorier kan bidra til å tolke verkene på ulike måter.

1.1 Sidsel Paaske

Sidsel Helene Paaske ble født i Oslo i 1937. I 1956 begynte hun på Statens håndverks- og kunstindustriskole, hvor hun gikk i samme klasse med blant andre Siri Aurdal (1937-), og hvor Kjartan Slettemark (1932-2008) hospiterte på tegning. I 1957 fikk Paaske sønnen Carl Størmer. Paaske og barnets far, Fredrik Størmer, giftet seg, men ble skilt i 1959. Dermed ble hun alenemor som 22 åring.¹⁶ Som kvinne med barn på den tiden førte til avbrutt studie. Noen

¹⁵ Paaske, dikt fra boken *Indigo*, 113.

¹⁶ Högkvist, «Vi spiller mens vi øver», 13.

år senere, i 1960, tok Paaske opp tråden igjen og begynte på Statens kvinnelige industriskole for å arbeide med tekstil. I 1962 tok hun eksamen i formingslære. Dette var til tross for at hun ikke ønsket å drive med tekstil, men hvor det å være kvinne hindret henne i noen annen kunstnerisk utdannelse. Samme år deltok hun på tegnekurs ved Academie de la Grande Chaumier i Paris.¹⁷ Utenom dette var Paaske en autodidakt kunstner.

Sidsel Paaske begynte å eksperimentere med maleri kort tid etter at hun tok eksamen i formingslære, og i 1965 deltok hun på sin første utstilling; gruppeutstillingen «De unge» på Galleri 27.¹⁸ I tillegg stilte hun ut på Høstutstillingen dette året. Det var i denne perioden hun selv begynte å definere seg selv som kunstner.¹⁹ I 1966 hadde hun sin første separate utstilling på UKS (Unge Kunstneres Samfund). Hun stilte ut 38 verk i ulike materialer og teknikker hvor plast, maleri, collage, grafikk og gouache kan nevnes.²⁰

Sidsel Paaske har blitt omtalt som en pioner innen norsk popkunst, noe Stina Högvist presiserer i utstillingskatalogen *Like før. Sidsel Paaske (1937-1980)*.²¹ Med blant annet skulpturen *Brent fyrstikk* fra 1966 har hun i senere tid blitt kalt en banebrytende popkunstner innenfor landets grenser (**fig.1**).²² Skulpturen er laget av tre, tekstil og paljetter, og forestiller en rundt to meter lang, nesten nedbrent fyrstikk. Også i Paaskes solodebut på UKS finner vi popkunstreferansen til stedet i arbeidene. Verket *Svart dør* (1966), et maleri av en dør akkompagnert med ekte dørhåndtak og nøkkelhull omgjort til små speil, er et eksempel hvor det hverdagslige trer frem, som en kommentar til den abstrakte ekspresjonismen (**fig.2**). Selv om hun i dag sees på som forut for sin tid i forhold til den nasjonale interessen for popkunst, så ble hun i sin samtid ikke tatt like godt imot.²³ I en anmeldelse av hennes separatutstilling på UKS i 1966 skrev Arne Durban en utelatende negativ omtale. I anmeldelsen hevder han at Paaskes tilfeldige uttrykk var et resultat av mangel på kunnen. Han skriver: «Kunst er i det hele tatt ikke tilfeldig, men en kamp, et slit for å gjenskape en virkelighet, en innsats som krever kunnen. Men den kunnen som Sidsel Paaske viser her, er ikke annet enn den hvilken som helst hjelper på et dekorasjons-reklamebyrå kan prestere».²⁴ Pål Hougen var heller ikke begeistret over utstillingen eller hennes pop-relaterte verk, og hevdet i sin anmeldelse at det var et u-intellektuelt forsøk på kunst. Han skriver: «Popodada er en kunststart som krever tenkning, og uten denne intellektuelle kvalitet (som jeg ikke kan finne i Sidsel Paaskes

¹⁷ Det samme gjorde hun også i 1965. (Van der Ley et al., *Like før Sidsel Paaske (1937-1980)*, 185).

¹⁸ Andre som stilte ut på «De unge» var blant andre Ørnulf Opdahl, Per Kleiva, Odd Nerdrum og Ryszard Warsinski.

¹⁹ Högvist, «Vi spiller mens vi øver», 13-15.

²⁰ Ibid., 19.

²¹ Ibid., 21.

²² Van der Ley, Forord i *Like før. Sidsel Paaske (1937-1980)*, 7.

²³ Popkunst fikk foteneste i Norge på slutten av 1960-tallet. (Hennum, *Med kunst som våpen*, 89)

²⁴ Durban, «Gråsvart begynnelse».

arbeider i denne omgang), blir den hensiktsløs, unyttig og litt dum».²⁵ Bruken av uttrykkene «mangel på kunnen», «uten intellektuell kvalitet» og «dum» gir en bismak når vi tenker på plasseringen kvinnen gjennom historien har fått. Jeg sikter her til definisjonen av kvinnen som en motsetning av det mannlige kunstnergeni. Dette fremstår kritikkverdig, og er ikke noe en kunne skrevet i dag uten reaksjoner. Det underliggende spørsmålet er derfor om mottagelsen kan ha vært preget av kunstnerens kjønn.

Jeg vil påstå at *Brent fyrstikk* (fig.1) står som et signalverk i Sidsel Paaskes samling da det impliserer en feministisk undertone, som også speiler hennes nysgjerrighet og lekenhet med materialer og uttrykk. Verkets form og størrelse antyder fallos, og tematiserer på den måten kjønnsroller og makt. Men heller ikke i ettertid har hun fått den anerkjennelsen hun fortjener for verket. Dette blir spesielt synlig når vi vet at den svensk-amerikanske popkunstneren Claes Oldenburgs (1929-) lagde en skulptur med samme motiv 21 år etter at Paaske lagde *Brent fyrstikk*, og at hans skulptur, i motsetning til hennes, inngår i den kunsthistoriske kanoniseringen. *Extinguished Match* fra 1987 forestiller på samme måte en brent fyrstikk i stort format (fig.3). Paaskes variant er rundt to meter lang, mens Oldenburgs er omtrent fem meter. Oldenburgs skulptur ligner hennes i både form og uttrykk. Det som skiller figurene fra hverandre er at hans variant er mer vendt oppover i forhold til hennes mer rette fyrstikk. Sett i et kjønnsperspektiv vil både *Extinguished Match* og *Brent fyrstikk* kunne tolkes som en fallos, men hvor Oldenburgs skulptur er mer oppoverbøyd og synlig i sin form. I en slik sammenheng kan Oldenburgs variant leses som et symbol på maskulin makt. Stina Högvist ser derimot ikke formen som et symbol på oppreist patriarkalsk makt, men heller størrelsen som avgjørende for dette.²⁶ Mathias Danbolt setter også størrelsesforholdet mellom verkene inn i et kjønnsperspektiv. I tillegg ser han *Brent fyrstikk* som en feministisk kommentar. I samtale med FRANK, i forbindelse med deres publikasjon *Voluspå* (2013), skriver Danbolt følgende:²⁷

It is surely tempting to read Paaske's large-scale burnt match as a feminist comment on the teleological and simplistic logics of masculine sexuality with a quick turn on, a short period of fire, and then a sudden death. By turning the phallus into a commodity that is used and thrown away, the extinguished match exhibits the paradoxes of the male ego. [...] If Paaske's match is large, Oldenburg's is enormous. But if Paaske's match highlights the blown-up masculine ego in a way that retains a certain tenderness for the exhausted and useless corpse, Oldenburg's large-scale pop art match is far more slick in its

²⁵ Hougen, «God start i UKS».

²⁶ Högvist, «Vi spiller mens vi øver», 23.

²⁷ FRANK er en Oslo-basert kunstplattform med fokus på kjønn, seksualitet og queer-teori. Plattformen er drevet av kunstnerne Liv Bugge og Sille Storihle.

texture and appearance. Oldenburg's burnt match ascends upwards, like an erected but frail penis.²⁸

Både formen og størrelsesforskjellen mellom verkene uttrykker maskulinitet, noe som paradoksalt nok understrekes i resepsjonen av *Extinguished Match* contra *Brent fyrstikk* sin mottakelse.

I 1966 ble *Brent fyrstikk* stilt ut ved den første Nordiske ungdomsbiennale på Charlottenborg i København, og året etter ble den stilt ut på utstillingen «Ung Generation» i Midsommarkransen i Stockholm. Både Paaske og Oldenburg skal ha befunnet seg i Oslo, Stockholm og København på denne tiden. Selv hevder Oldenburg å ikke huske å ha møtt henne eller sett hennes kunst.²⁹ Det er likevel ikke usannsynlig at Oldenburg kan ha sett Paaskes skulptur, og latt seg inspirere. Problemet ligger dernest ikke i hans mulige appropriasjon av hennes verk, men i kanoniseringen av den mannlige kunstneren fremfor kunstneren som stod bak «utgangspunktet».³⁰ Spørsmål en kan stille er om Paaske som kvinne stilte med dårligere forutsetninger i henhold til mottagelsen. Vi har allerede sett at hennes kjønn påvirket utdanningsmuligheter, noe som inngår i problemstillinger som mange før meg har gått inn på, og hvor Linda Nochlins essay «Why Have There Been No Great Women Artists?» fra 1971 fungerer som en milepæl.³¹ Kan kjønnen også ha påvirket resepsjonen? Griselda Pollock og Rozsika Parker går inn på dette i boken *Old Mistresses* (utgitt første gang i 1981), hvor de skriver:

The (feminine) stereotype is a product of a patriarchal culture which constructs male dominance through the significance it attaches to sexual difference. Women and all their activities are characterized as the antithesis of cultural creativity, making the notion of a woman artist a contradiction in terms. A nineteenth-century writer stated clearly: 'So long as a woman refrains from unsexing herself by acquiring genius let her dabble in anything. The woman of genius does not exist but when she does she is a man' (...). Often the only way critics can praise a women artist is to say that 'she paints like a man', as Charles Baudelaire commented on Eugénie Gautier in 1846.³²

²⁸ Danbolt, intervju i *Voluspå*, 50.

²⁹ Högvist, «Vi spiller mens vi øver», 17-22.

³⁰ I 2010 lagde den danske kunstneren Henrik Olesen en kopi av Oldenburgs skulptur. *Extinguished Match 1987 (after Claes Oldenburg)*. Dette er med på å understreke Oldenburgs verk som kanonisert, og Paaskes som utelukket fra kanoen.

³¹ Nochlins essay «Why Have There Been No Great Women Artists?» ble skrevet i 1970, og utgitt første gang i 1971 i tidsskriftet *Art News*.

³² Pollock og Parker, *Old Mistresses*, 8.

Pollock og Parker konstaterer her at kjønnsaspektet er betydelig for resepsjonen, og at den patriarkalske kulturen har bidratt til å definere kvinner som uegnet for kunstnerisk kreativitet. Stina Högvist antyder derimot den dårlige mottagelsen av Paaskes solodebut som begrunnet i popkunstens sene inntog i Norge, og at anmeldelsene kan virke preget av en modernistisk tanke om popkunst som kitsch, som det motsatte av det autonome og intellektuelle.³³ Samtidig er det nærliggende å stille spørsmål om kjønn som en mulig påvirkning for den dårlige tilbakemeldingen. Jeg har ikke tenkt å gå nærmere inn på resepsjonen av Sidsel Paaskes kunst, men ser det som verdt å nevne som et bakteppe for undersøkelsen av henne som en feministisk kunstner. Sidsel Paaske hadde et sterkt behov for å fremme den kvinnelige kunstneren, og at hun selv har blitt et offer for usynliggjøring av kvinner i kunsthistorien er nokså ironisk. Hennes eget forhold til feminisme skal jeg komme tilbake til senere i kapitlet.

Fremfor alt var Sidsel Paaske en multikunstner. Som vi har sett beveget hun seg inn på det mannsdominerte området skulptur, men hun hadde også godt fotfeste innenfor en såkalt «feminin» kunsthåndverk. Deriblant var smykkedesign noe hun begynte å eksperimentere med samtidig som maleriinteressen kom på midten av 1960-tallet (**fig.4**). Ved å stille smykkene ut side ved side av både emaljearbeider og maleri i gallerirommet, visket hun ut skillet mellom den opphøyde kunsten og den bruksorienterte kunsthåndverk.³⁴

Emaljearbeidene til Paaske kan på en side oppleves som modernistiske verk, hvor det nonfigurative råder. Dette ser vi eksempel på i verkene *Uten tittel* (ca. 1973) og *Uten tittel* (ca.1973) (**fig. 5 og 6**). Mange av hennes emaljearbeider er abstrakte, ofte med former og farger som flyter inn i hverandre. Det samme gjelder mange av hennes grafiske arbeider, vist ved for eksempel *Jord og luft* (1965) (**fig.7**). De kan på den måten tolkes ut ifra form og farge, og ikke innhold, noe som svarer til modernismens krav.³⁵ På en annen side har emalje sin rot i kunsthåndverk. Det har tradisjonelt sett blitt brukt til dekor, og har på den måte vært tilknyttet det bruksorienterte.³⁶ At Paaske benyttet seg av en slik teknikk kan dermed tenkes som en måte å sette likhetstegn mellom det opphøyde abstrakte maleriet, og det som ble ansett som en mindreverdig «kvinnesyssel», nemlig kunsthåndverk og brukskunst.

Sidsel Paaske var godt etablert i det norske kunstlivet på 1960- og 1970-tallet. I perioden 1962-1980 hadde hun deltatt på en rekke gruppeutstillingen og hatt separatutstillinger i både inn- og utland. Hun hadde illustrert bøker og plateomslag, og skrevet

³³ Clement Greenberg omtaler popkunst som det motsatte av autentisk, og som en overfladisk måte å utfordre den etablerte smaken. Popkunst er, ifølge Greenberg, en motpart til det abstrakte maleriet, som med sin rendyrking av mediet, er mer troverdig og en kilde til erkjennelse. (Greenberg, *Den modernistiske kunsten*, 37-65 og 212.) (Högvist, «Vi spiller mens vi øver», 21).

³⁴ Högvist, «Vi spiller mens vi øver», 31.

³⁵ Med modernismens krav menes Greenbergs ide om den autonome kunsten, hvor verket i seg selv er skaper av mening og verdi, og hvor kunsten vendes mot seg selv.

³⁶ *Ibid.*, 27.

en diktsamling.³⁷ Hun var en del av sentrale kunstgrupper, deltok på happenings og musikalske opptredener, og satt i styret i UKS i en periode.³⁸ Hun var med andre ord ikke usynlig som kunstner i sin levetid. I 1980 døde Paaske av slag, 43 år gammel. Etter dette kan det virke som at hun har blitt visket ut fra kunsthistorien. Det gikk ni år før det ble laget en minneutstilling. Utstillingen fant sted på Galleri f15 i 1989 og ble kuratert av Jorun Veiteberg og Hanne Heuch. Deretter gikk det enda tjuefire år før hennes arbeider ble vist, da under gruppeutstillingen «Hold stenhårdt fast på greia di. Norsk kunst og kvinnekamp 1968-89» i 2013 ved Kunsthall Oslo, som ble kuratert av Elise Storsveen og Eline Mugaas.³⁹ Tittelen på utstillingen er hentet fra Paaskes tusjtegning (**fig.8**). Årene etter ble Paaskes arbeider presentert på tre gruppeutstillinger; «Possessions» på UKS i 2013, «Unwoven World: Beyond the pliable plane» på OCA (Office for Contemporary Art) i Oslo i 2014, og på «POP ETC. Norsk popkunst 1964-1974» på Henie Onstad Kunstsenter i 2015.⁴⁰ Den første retrospektive utstillingen kom 21.10.2016 og stod til 26.02.2017. Utstillingen «Like før. Sidsel Paaske (1937-1980)» ble vist på Nasjonalmuseet/ Museet for samtidskunst med kurator Stina Högvist og prosjektleder Marthe Tveitan i spissen. Som Högvist skriver innledningsvis i utstillingskatalogen så forsøkte utstillingen å rette fokus på hvorfor Sidsel Paaske har blitt glemt. Hun skriver: «Hvorfor har for eksempel ikke *Brent fyrstikk* fått den sentrale plassen i norsk kunsthistorie som den fortjener? Hva kommer det av at Paaskes kunsthistoriske gjerning ikke er blitt tatt på alvor? Hvilke mekanismer er det som styrer kanoniseringsprosessen?»⁴¹ Det er mye som tyder på at hennes kjønn har bidratt til at hun har fått en svekket posisjon i den norske kunsthistorien. Negative mottakelser, usynliggjøring i sentral litteratur, og spesielt kanonisering av appropriasjonen av Paaskes uttrykk fremfor hennes eget, er faktorer som tyder på at kvinnen har blitt undertrykt på kunstscenen og i historien.⁴²

Videre vil jeg ta for meg kunstmiljøet Sidsel Paaske var en del av.

³⁷ Diktsamlingen *Indigo* ble første gang utgitt på Aschehoug i 1979. I 2013 utga Office for Contemporary Art Norway en ny utgave, hvor diktene i tillegg ble oversatt til engelsk.

³⁸ Van der Ley et al., *Like før.*, 185-186.

³⁹ Året etter ble samme utstilling vist ved Kunsthall Stavanger. Det kan også være verdt å nevne at i skrivende stund (30.04.2019) lanseres boken som springer ut av utstillingen fra 2013. Boken med samme tittel som utstillingen inneholder blant annet essay av Jorunn Veiteberg.

⁴⁰ Van der Ley et al., *Like før.*, 186.

⁴¹ Högvist, «Vi spiller mens vi øver», 11-12.

⁴² I dag befinner de fleste av verkene seg hos Sidsel Paaskes sønn, Carl Størmer. Verket *Hold stenhårdt fast på greia di* (1973) eies av Kunsthall Stavanger (**fig.8**).

1.2 Miljøet rundt Sidsel Paaske

Sidsel Paaske befant seg i en tid preget av politiske uroligheter. Kald krig, atomkappløp, Vietnamkrigen og studentopprøret i Paris i 1968 var noe av det som ble viet mye oppmerksomhet og engasjement i hennes samtid. I tillegg ble den norske kulturpolitikken satt på prøve da kunstneres vilkår ikke ble ansett som tilstrekkelig. Kunstnere protesterte for egne betingelser, men også mot et kunstsyn de mente var utdatert blant norske kunstinstitusjoner. Feminisme var en sentral del av dette. I tillegg til den generelle kvinnekampen, rådet kritikk av det institusjonelle systemet, og en kamp om kvinnelige kunstners vilkår.

Den politiske situasjonen preget kunsten. 1960-tallets vending mot avantgarde kom til uttrykk gjennom tendenser som popkunst og performance. Ikke bare var dette en kritikk av modernismens opphøyde og intellektuelle kunstsyn, men også av det kommersielle og av det kapitalistiske systemet. Innenfor en feministisk kontekst fungerte dette som en opponering mot det etablerte og det mannsdominerte. Ved å ta for meg Paaskes samtid og dens tendenser ønsker jeg å undersøke mulige faktorer som kan ha formet henne som kunstner.

Norsk avantgarde

Den nonfigurative kunsten dominerte den norske kunstverdenen på 1950-tallet. En brytning av en slik tradisjon kom med inspirasjon hentet fra amerikansk og europeisk avantgarde, og en ny tendens oppstod i Norge på midten av 1960-tallet. Tanken om kunst som uttrykk for kunstnerindividet, hvor kunsten i seg skulle kunne åpne for estetisk og åndelig erkjennelse, ble utfordret både uttrykksmessig og politisk i 1960-åras norsk kunst. En søken etter å gi det mangfoldige livet rom i kunsten gikk imot tanken om det rene og autonome som talte for seg selv og for kunstnerindividet.⁴³ På den måten oppstod et opprør med det stiliserte uttrykket, hvor form, farge og komposisjon var gjeldende, til fordel for et postmoderne uttrykk, hvor innholdet var det som betød noe. Den avantgardistiske kunstens fremmarsj i Norge kom i kjølvannet av den politiske situasjonen i både inn- og utland. 1960-tallet var preget av skillet mellom et autoritært og materialistisk samfunn, og et friere individorientert samfunn.⁴⁴ Med inspirasjon fra blant annet popkunsten tok kunstnere i bruk hverdagslige elementer som en kommentar på nettopp dette. Bruddet på det abstraherte uttrykket ble også et brudd på det borgerlige og opphøyde, og ved å vende seg bort fra modernismens autonomitet la kunstneren grunnlag for en ny måte å oppleve kunst. Som Svein Aamold skriver i forbindelse med norsk avantgardisme: «Kunstneren ser ikke lenger seg selv som opphavsperson til en form som i seg

⁴³ Aamold, «Lek, brudd og tilfeldigheter i skulpturen: Isern og Haukeland, Kleiva og Heyerdahl», 143-144.

⁴⁴ Hennem, *Med kunst som våpen*, 16.

selv begrunner verket».⁴⁵ Ved å gå tilbake til figurasjon gikk kunstnere bort fra tanken om at verket snakker for seg selv.

Den norske avantgardistiske kunsten fikk senere fotfeste enn de internasjonale strømningene. Amerikanske og britiske kunstnere hadde allerede på 1950-tallet begynt å hente inspirasjon fra dagliglivet og populærkulturen.⁴⁶ Også Sverige og Danmark lå ett hakk foran Norge, og i 1964 ble det vist en popkunst-utstilling ved Louisiana i København og ved Moderna Museet i Stockholm.⁴⁷ Kunstnere som blant andre Per Kleiva (1933-2017) og Morten Krogh (1937-) fikk med seg utstillingene, og brakte ideen med seg til Norge.⁴⁸ Per Kleiva beskriver møtet med popkunsten på følgende måte: «Dette var bilder skapt uten tanke om ytre form eller dekorasjon. Alt var intenst og sanselig, rått og direkte. Det var innlevelse i menneskelivet og menneskenes vilkår i tiden, i samfunnet. Det var kunsten innpå livet i kontrast til den distanserte, høytidelige kunsten som vi var utdannet med og hadde sett rundt oss tidligere».⁴⁹

Samme år som popkunstens inntog i nabolandene fremførte den norske billedkunstneren Marius Heyerdahl (1938-1979) et selvskrevet manifest på åpningen av kunstutstillingen «Noen unge refuserte». Utstillingen viste verk av kunstnere som hadde fått avslag på Høstutstillingen, hvor kunstnere som blant andre Per Kleiva, Willi Storn, Kjartan Slettemark og Ole Rinnan var representert. Heyerdahls manifest var utad et opprør med fransk tradisjon og den såkalte «innadvendte og ekskluderende abstrakte kunsten».⁵⁰ Samtidig signaliserte det også en sterk kritikk av en «inngrodd» jury av Høstutstillingen og deres utdaterte kunstsyn. Det var en oppfordring til samfunnsengasjement. Bruddet med den tradisjonelle kunsten hadde en tydelig politisk baktanke, hvor kunstnere var i opprør med borgerklassen og kapitalismen. Samfunnsengasjementet kom til uttrykk gjennom kunstens innhold, og var på den måten både et brudd med den tradisjonelle kunsten, men også en kritikk av sivilisasjonen og den politiske situasjonen. Siste halvdel av 1960-tallet bar derfor preg av et estetisk opprør samt en kritikk av statens kulturpolitikk.⁵¹ I tillegg lå

⁴⁵ Aamold, «Lek, brudd og tilfeldigheter i skulpturen: Isern og Haukeland, Kleiva og Heyerdahl», 154.

⁴⁶ Begrepet «popkunst» ble etablert i på et seminar på Museum of Modern Art i New York i 1962. (Högkvist, «Vi spiller mens vi øver», 20-21).

⁴⁷ Andy Warhol, Jim Dine, Roy Lichtenstein og Claes Oldenburg var blant andre kunstnere som ble stilt ut på Louisiana og på Moderna Museet. (Hennum, *Med kunst som våpen*, 90).

⁴⁸ I 1968 ble bl.a. Andy Warhol stilt ut ved Kunstnernes hus i Oslo. Morten Krogh var da direktør ved institusjonen. Dette var første gang det ble stilt ut popkunst i Norge. (Hennum, *Med kunst som våpen*, 144).

⁴⁸ Hennum, *Med kunst som våpen*, 89.

⁴⁹ Sitat av Per Kleiva hentet fra Gerd Hennums bok *Med kunst som våpen*, 90.

⁵⁰ Hennum, *Med kunst som våpen*, 89.

⁵¹ Krogh og Eeg-Tverbakk, «Om Grasgruppa og en utålmodighet som ikke lar seg stoppe», 306.

Vietnamkrigen, atomkappløpet og studentopprøret i Paris i 1968 som et bakteppe for engasjement, og kunstnere så i forlengelse av dette behovet for «sosial, relevant kunst».⁵²

Kunstnergrupper etableres

Kunstnere på 1960-tallet kjempet for bedre betingelser for kunstproduksjonen og for en bedre kulturpolitikk. I kjølvannet av dårlige kunstnervilkår ble det etablert kunstnergrupper og kollektiv, hvor flere kunne samles for utveksling av ideer samt bo billig. I Rådhusgata 5. i Oslo lå bygården som ble kalt «Skippergata». Her flyttet kunstneren Ole Rinnan (1940-) inn i 1959, og etablerte det som skulle bli et samlingssted for unge kunstnere frem til 1966. Det såkalte «Skippergatemiljøet» var dominert av mannlige kunstnere, blant andre Per Kleiva, Willi Storn (1936-) og Ole Rinnan, men også kvinnelige kunstnere som Siri Aurdal (1937-), Brit Fuglevaag (1939-), Sidsel Bergløff (1940-) og Sidsel Paaske var tilknyttet gruppen. Også gruppa «Gullfisken», oppkalt etter et vannhull i Skippergata, var en sentral del av Oslos kunstmiljø på 1960-tallet. Mange av de samme kunstnerne inngikk i gruppen, deriblant Sidsel Paaske.⁵³ Felles for kunstnerne som var innom gruppene var at de hadde kjennskap til Heyerdahls manifest, og at det politiske engasjementet stod sterkt.⁵⁴

Med inspirasjon hentet fra popkunsten kom interessen for grafikk blant norske kunstnere. Med et politisk utgangspunkt var ideen at plakatkunsten både var billig å produsere og lett å nå ut til folket. Som et resultat ble det etablert et silketrykkverksted i 1968 med Willi Storn og Morten Krogh i spissen. Verkstedet ble etterhvert til kunstnergruppen GRAS.⁵⁵ Mange av de som tilhørte «Skippergatemiljøet» og «Gullfisken» ble med i gruppen. Deriblant Sidsel Paaske, Siri Aurdal, Eva Lange (1944-2017), Elisabeth Haarr (1945-), Per kleiva, Willi Storn og Anders Kjær (1940-). Kampsakene mot Vietnamkrigen og mot EEC ble viet mye oppmerksomhet, og den venstreorienterte politikken kom ofte til uttrykk gjennom plakatkunsten.⁵⁶

Kjartan Slettemark var et av Sidsel Paaskes mange bekjentskap, og de var også kjærester i en periode. I 1966 bodde Paaske og sønnen Carl Størmer i Stockholm, hvor de delte bolig med Slettemark. Paaske og Slettemark delte også atelier, og utveksling av ideer og eksperimentering av materialer var et naturlig resultat av det å arbeide tett. Deres utforskende stil over på hverandre, og ble en viktig del av kunstnerens utvikling. Flytende polyester var blant materialene de begge tok i bruk på den tiden. Et eksempel er Paaskes verk *Vi och Provie*

⁵² Hennem, *Med kunst som våpen*, 143.

⁵³ Hennem, *Med kunst som våpen*, 22-24. Högvist, «Vi spiller mens vi øver», 11-15.

⁵⁴ Hennem, *Med kunst som*, 112.

⁵⁵ Ibid., 180-181.

⁵⁶ Krogh, «Kronologisk oversikt».

och sophögen fra 1966, som skildrer hennes møte med prostituerte fra et opphold i Paris (**Fig.9**). I verket ser vi det som skal forestille en søppelhaug laget av smeltet polyester, hvor ting som ringer, nøkler, samt en rød stilettsko akkompagnert med pels og to brystvorter, er limt fast i den flytende massen.⁵⁷ Emalje var også noe både Paaske og Slettemark eksperimenterte med under oppholdet i Stockholm. Paaske skal angivelig ha introdusert Slettemark for materialet.⁵⁸

Improvisasjon: jazz og billedkunst

Sidsel Paaskes utforskende stil innenfor billedkunsten kommer også til uttrykk i hennes møte med musikk. Hennes lekende og improviserende stil kan sammenlignes med musikken som dominerte det kunstneriske miljøet hun var en del av på 60-tallet, der jazz og norsk folkemusikk ble satt sammen gjennom ren improvisasjon. Det finnes flere eksempler på at band opptrer og Paaske bidrar ved å male improvisatorisk til musikken. Et eksempel er da hun, Per Kleiva og musikeren Kjell Skyllestad arrangerte en happening i Studentsamfunnet i Oslo i 1967, hvor de nevnte malte live til musikk. Et annet eksempel er da hun i 1972 bidro med å male som kunstnerisk innslag under en konsert med jazzmusikerne Jimmi Hopps, Jan Garbarek, Jan Andersen og Carl Magnus Neumann og deres band «Jimmi Hopps Exchanges».⁵⁹ I 1979 malte hun det 30 meter lange verket *Blått brev* som ble vist på Moldejazz samme år (**fig.10**). Verket ble malt i forkant av festivalen, og skulle fungere på motsatt vis som da hun spontanmalte til musikk. Under festivalen spilte musikere improvisatorisk til hennes verk.⁶⁰ Det er tydelig at musikken var en sentral del av Paaskes kunstneriske virksomhet, og at hun ble preget av miljøet hun var en del av. Paaske har selv gitt uttrykt for at musikken var en inspirasjonskilde for å skape en følelse som deretter ble uttrykt visuelt. I et intervju med *Nye illustrert* i mars 1970 sier hun at hun ikke bestemmer resultatet på forhånd, men jobber improvisatorisk. Dette sammenligner hun med jazz.⁶¹ I et annet intervju fra 1978 sier hun: «Ornament, symmetri og rytme er mitt utgangspunkt, mer enn anatomi og realisme. Poesi og folkemusikk står meg nærmere enn gamle mestere. Billedspråket og opplevelsen er viktig, ikke «kunsten»».⁶² En slik tilnærming vender bort fra

⁵⁷ Verket ble stilt ut på den første nordiske ungdomsbinnalen i København i 1966, hvor den inngikk i en installasjon sammen med skulpturene *Fimpen* og *Brent fyrstikk* (**fig.1**). (Högkvist, «Vi spiller mens vi øver», 17-18).

⁵⁸ Högkvist, «Vi spiller mens vi øver», 25.

⁵⁹ Ibid., 16.

⁶⁰ I forbindelse med utstillingen «Like før. Sidsel Paaske (1937-1980)» ved Nasjonalmuseet i 2016-2017 ble verket brukt på samme måte. Jazzmusikerne Mats Eilertsen, Trygve Seim, Øyvind Brekke, Frode Haltli og Sidsel Paaskes sønn Carl Størmer improviserte til verket 6. november 2016.

⁶¹ Ja og Be, *Nye illustrert*.

⁶² Intervju med Sidsel Paaske i *Alle kvinner*, 68.

det akademiske, og er en faktor som kan være med å underbygge Paaske som en feministisk kunstner. (Dette vil jeg komme tilbake til senere i kapittelet). Sidsel Paaske eksperimenterte, og for å bruke Mosnes beskrivelse av fusjoneringen av norsk folkemusikk og jazz; det var «fri, fabulerende improvisasjon».⁶³

1.3 Feministen Sidsel Paaske

At Sidsel Paaske var feminist bekreftes gjennom et arkivmateriale med utallige brev, dagboknotater og annet materiale, som utgjør en stor samling datert helt frem til hennes bortgang i 1980. Det finnes mange notater som synliggjør hennes ståsted, både gjennom kommunikasjon mellom andre kvinnesaksforkjempere og gjennom hennes egne refleksjoner i dagbøker. Paaske var spesielt opptatt av kvinnelige kunstners vilkår, noe som kommer til syne gjennom hennes tilknytning til ulike feministiske utstillinger. Også gjennom hennes refleksjoner rundt sitt eget formspråk, hvor hun blant annet skriver at det handler om å arbeide frem et eget kvinnelig språk, henviser til en bevissthet rundt feminisme og måten det kan synliggjøres gjennom visuelle uttrykk.⁶⁴

Som alenemor var Paaskes rolle som aktiv kunstner en utfordring. Hun skrev om sin egen situasjon og om vanskeligheten ved å være kvinne i sin profesjon. Blant annet i et brev datert 13.05.1974 skrev Paaske om det å måtte sette kunstnerrollen opp mot den tradisjonelle kvinnerollen som forsørger av et barn. Hun skriver følgende: «[...] Jeg var redd, jeg forstod at det ville bli en enorm kamp, men jeg ville ikke gi opp, kunne ganske enkelt ikke. Å bli kunstner er sjelden noe man «velger». Men kunstner-rollen og kvinne-rollen syntes allerede da uforenelige».⁶⁵

Sidsel Paaskes markante feministiske stemme kommer tydelig til uttrykk gjennom brev og dagboknotater datert fra slutten av 1960-tallet og utover. Men allerede i 1960 skrev hun et notat kalt «Om jeg kunne skrive et brev til Georg Sand i himmelen og alle dere andre kvinner», hvor hun uttrykker sin frustrasjon rundt undertrykkingen av kvinner, og samtidig et mot til å kjempe for likestilling mellom kjønn.⁶⁶ Dette tyder på at hennes feministiske oppvåkning fant sted før det kom eksplisitt til uttrykk gjennom verkene. Det var blant annet ikke før rundt 1970 at hun begynte å signere verkene med fult navn.⁶⁷ Vi finner likevel arbeider tilbake til 1966 hvor kjønnsaspektet trer frem. Verket *Uten tittel* (1966), en fettstift-

⁶³ Mosnes, «Sidsel Paaske og folkemusikkens inntog i norsk jazz», 128.

⁶⁴ Paaske, dagboknotat «Om jeg kunne skrive et brev til Georg Sand i himmelen og alle dere andre kvinner», ca.1976.

⁶⁵ Paaske, brev til ukjent mottaker, 13.05.1974.

⁶⁶ Paaske, dagboknotat, 28.02.1960.

⁶⁷ Frem til 1970 signerte Sidsel Paaske verkene med S.P eller S. Paaske. (Samtale med Carl Størmer 19.12.18).

tusj- og akryltegning på papp, kan tolkes som en abstrakt fremstilling av samspillet mellom det mannlige og kvinnelige kjønnsorgan (**fig.11**). I verket ser vi former som kan minne om fallos, samt en rød sirkel. Dette er elementer som er gjennomgående i Paaske senere arbeider.

I 1974 utga den svenske kunstneren Monica Sjöo (1938-) et manifest kalt «Towards a Revolutionary Feminist Art».⁶⁸ Dette dokumentet ble sendt fra Sjöo til Paaske.⁶⁹ Samme år som Sjöo skrev manifestet ble utstillingen «Kvinnoliv», kuratert av Lena Larsson, vist på Lunds Kunsthall, med verk av blant andre Sjöo og Anna Sjödahl. Utstillingen var en vandreutstilling, og besøkte Kunstneres hus i Oslo det samme året. I en kronikk i Arbeiderbladet 28.3.1974 skrev Paaske om utstillingen. I kronikken kalt «Kvinneliv i Kunstneres hus» skrev hun blant annet:

Menn står sammen. De har gjort det lenge. Når han streiker, for eks., gjør han det ikke alene. Han organiserer seg. Det er det samme utstillingen snakker om, bare at nå er det kvinner som snakker med sitt eget språk ut fra virkeligheten. Vi bygger ikke lenger på mannsverdier, men på våre egne.⁷⁰

Det er tydelig at «Kvinnoliv»-utstillingen gjorde inntrykk på Paaske. I et annet brev datert 13.mai 1974 skrev hun at utstillingen var som en «bekreftelse og en støtte for meg og mange av mine medsøstre. En tillitserklæring fra andre kvinner i vårt yrke, en ny tone: Du er ikke lenger alene, du skal ikke lenger la deg undertrykke, du har dine egne motiver og egne erfaringer».⁷¹

I forbindelse med Paaske kronikk i Arbeiderbladet skrev Anna Lena Lindberg et brev til Paaske. I henvendelsen spør Lindberg om Paaske vil bidra med tekst til den svenske antologien *Kvinnor og konstnärer* (1975), som førstnevnte og Barbro Werkmäster var i gang med å redigere. Ifølge brevet holdt Paaske på med å intervju kvinnelige kunstnere, og det var dette materialet Lindberg var interessert i å ha med i boken.⁷² Dette kom ikke med i den endelige utgivelsen. Uansett bidro Paaske gjennom å arbeide med en rapport om kvinnelige kunstnere i Norge, som utgjorde kapittelet «Kvinnliga konstärers villkor i Norge 1969» i den nevnte antologien. Kapittelet ble forfattet av Aina Helgesen, med hjelp av Paaske og Siri Aurdal med rapporten som ble lagt frem. Ved å vise til statistikk skriver Helgesen om

⁶⁸ Manifestet ble redigert av Monica Sjöo, og inneholdt bidrag fra Sjöo, Liz Moore og Ann Berg. Manifestet vektla representasjonen av den kvinnelige erfaringen som nødvendig for å kunne opponere mot det patriarkalske.

⁶⁹ Brevveksling mellom Sidsel Paaske og Monica Sjöo viser også at de hadde et vennskap.

⁷⁰ Paaske, kronikk i Arbeiderbladet 28.mars 1974.

⁷¹ Paaske, brev til ukjent mottaker, 13.mai 1974.

⁷² Brev til Sidsel Paaske fra Anna Lena Lindberg, 1. juni 1974.

situasjonen for norske kvinnelige kunstnere på slutten av 1960-tallet. I kapittelet hevder hun at de kvinnelige kunstnerne på denne tiden var tredobbelt undertrykt; som kvinne, som kunstner og som kvinnelig kunstner. Både kunstnerrollen og kvinner var undertrykt, og dermed ble den kvinnelige kunstneren undertrykt på flere plan, hevder Helgesen.⁷³ Som kvinne ble man ofte nødt til å velge mellom barn eller yrke. Paaske skrev også om dette i et av sine notater, og begrunner utsagnet til Helgesen med at kunstnerrollen på den tiden ble forbeholdt menn, og at den kvinnelige kunstner ble ansett som uanstendig. Den kvinnelige kunstneren ble ikke attraktiv på ekteskapsfronten på grunnlag av kvinnens oppgave med å passe barn og hjem, ifølge Paaske. I tillegg skriver hun at den lave kunstnerlønnen medførte at man ofte måtte ha en annen inntekt på si, og dermed kunne kunstnerrollen bli sett på som en hobby og mindre verdt. Dersom man i tillegg var kvinne ville husmorsrollen nærmest være umulig å kombinere med et slikt liv, hevdet Paaske.⁷⁴ Selv var hun både kunstner, alenemor og hadde arbeid på si. Det er tydelig at hun opplevde hvor vanskelig det kunne være å være kvinnelig kunstner i et mannsdominert yrke. Paaskes egen situasjon la grunnlag for mye av hennes engasjement rundt kvinnelige kunstnere og deres vilkår og muligheter.

Sidsel Paaske og Aina Helgesen fortsatte å arbeide sammen etter samarbeidet med rapporten.⁷⁵ I et notat skrev Paaske at arbeidet med rapporten ga dem ideen til å få i stand en kvinneutstilling.⁷⁶ Dette resulterte i utstillingen «Kvinnen og kunsten», stilt ut på Kunstnernes hus i Oslo 14.mai – 6. juni 1975. Utstillingen ble arrangert i forbindelse med FNs internasjonale kvinneår 1975, og var et samarbeid mellom Norske Kvinners Nasjonalråd representert ved Berit Frigland, Kunstnernes Hus, Nasjonalgalleriet og et utvalg kvinnelige kunstnere (Synnøve Anker Aurdal, Sidsel Paaske, Lise Stigen, Gro Folkan, Inger Sitter, Ingjerd Dillan). Daværende HKH Kronprinsesse Sonja var formann for utstillingskomitéen.⁷⁷ Paaske skrev teksten «Kvinnen som utøver av billedkunst ca.1920-1975» til utstillingskatalogen. I teksten skriver hun at poenget med utstillingen var å presentere verk med «spesiell tilknytning til kvinnens frigjøring, verk som på en eller annen måte illustrerte kvinnens situasjon, eller verk som utøveren mente hun hadde laget fordi hun var kvinne.»⁷⁸

⁷³ Helgesen, «Kvinnliga konstärers villkor i Norge 1969», 202.

⁷⁴ Paaske, brev til ukjent mottaker, 13.mai 1974.

⁷⁵ Et brev med tittelen «Forslag til utstillinger i forbindelse med «INTERNASJONALT KVINNEÅR», signert Aina Helgesen og Sidsel Paaske, er å finne i Paaskes arkiv. I brevet setter de opp forslag til to forskjellige utstillinger som igjen består av flere deler: vandreutstilling bestående av to deler (kvinnelige grafikere og dokumentarutstilling), og utstilling i Kunstnernes hus bestående av tre deler (dokumentarutstilling, kvinner som motiv i billedkunsten og kvinnen som utøver av billedkunsten). Utstillingen på Kunstnernes hus og de nevnte delene resulterte i «Kvinnen og kunsten»-utstillingen.

⁷⁶ Paaske, notat med tittel «Invitasjon til kvinneutstilling i K. Hus mai 1975».

⁷⁷ Utstillingskatalogen *Kvinnen og kunsten. FNs internasjonale kvinneår 1975*, 2-3.

⁷⁸ Paaske, «Kvinnen som utøver av billedkunst ca.1920-1975», utstillingskatalogen *Kvinnen og kunsten. FN's internasjonale kvinneår 1975*, 17.

Sidsel Paaske stilte selv ut verket *Skrifttegn for berøring* på utstillingen.⁷⁹

Det er vanskelig å se bort ifra at feministiske impulser fra Sverige kan ha påvirket Sidsel Paaske. Hennes kjennskap til Monica Sjöös manifest, «Kvinnoliv»-utstillingen, samt brevveksling mellom de involverte, er nærliggende å tenke som inspirasjon for Paaskes formuttrykk fra siste halvdel av 1970-tallet. Hennes tegninger med referanse til det kvinnelige kjønnsorgan og seksualitet kan sees i sammenheng med Sjöös tanke om å uttrykke en egen «kvinnelighet» som et motsvar til det patriarkalske opphøyde. I Sjöös egne verk, vist ved eksempelvis *God giving birth* (1968), synliggjøres en slik tilnærming (**fig.16**). I verket ser vi en kvinneskikkelse med et hode på vei ut av vagina, og er et tydelig eksempel på kvinnelig erfaring som utgangspunkt. Paaskes egen bevissthet rundt temaet blir bekreftet gjennom brev og dagboknotater, hvor hun skriver om nødvendigheten ved å finne frem til et eget, kvinnelig formspråk. Ved å ta for meg verkene *Fra det indre arkiv IV* og *Klang* skal jeg i neste kapittel undersøke måten den kvinnelige erfaringen kommer til uttrykk. Før jeg gjør dette vil jeg først ta for meg tendenser innenfor den feministiske kunsten som fant sted på 1960- og 1970-tallet, for dernest å plassere Paaske innenfor en slik sammenheng.

1.4 Kunst og kvinnekamp

Sidsel Paaske tilhører det som blir omtalt som førstegenerasjonsfeminismen.⁸⁰ Hun var en forskjellsfeminist som tok utgangspunkt i de biologiske forskjellene, og synliggjorde undertrykkningen av kvinnen fra en kvinnes synspunkt. Som notatene viser, tok Paaske bevisst i bruk virkemidler for å lage kunst relatert til kvinnen.⁸¹

Feminismen på 1960- og 1970-tallet sees ofte som et resultat av den politiske situasjonen, med både borgerretts- og antikrig-bevegelsen i USA og studentopprør i Europa som bakteppe.⁸² Den feministiske kunsten som sprang ut fra denne tiden bidro til å synliggjøre de usynlige strukturene i samfunnet som hadde vært med på å undertrykke kvinnen. Det handlet om kvinners frigjøring. Den tidlige feministiske kunsten var opptatt av å gjøre kvinnen synlig i kunstkanoen som fram til da hadde vært dominert av menn. Kvinnelige kunstnere ønsket å være en del av kunstverdenen, men samtidig dekonstruere de etablerte

⁷⁹ Veiteberg, «Å lage bilder om seg selv», 104. Dette verket har jeg ikke klart å spore opp.

⁸⁰ Feminisme deles ofte inn i historiske bølger eller generasjoner. En generasjonsinndeling er blant annet blitt gjort av Thalia Gouma-Peterson og Patricia Mathews i artikkelen «The Feminist Critique of Art History» (1987). De referer til en første og annen generasjon feminisme, hvor den første er knyttet til den tidlige kvinnebevegelsen på 1960-tallet, mens den andre regnes fra slutten av 1970-tallet med en mer teoretisk feminisme. (Gouma-Peterson og Mathews, «The Feminist Critique of Art History», 326). I tillegg anses også en slik inndeling å innebære et skille mellom amerikansk og britisk feminisme. Sigrun Åsebø påpeker dette i sin doktorgradsavhandling *Feminitetens rom og kvinnekroppens grenser* (2011), s.16.

⁸¹ Paaske, dagboknotat «Om jeg kunne skrive et brev til Georg Sand i himmelen og alle dere andre kvinner», ca.1976.

⁸² Phelan, «Survey», 20-21.

praksisene. Virkemidler som var med på å vike bort fra den mannsdominerte kunsten ble derfor tatt i bruk.⁸³ Fra 1960-tallet ble det stilt spørsmål rundt den autonome kunsten. I tillegg ble begreper som «kunstnergeni» og «mesterverk» kritisert for å utelukkende være tilknyttet menn.⁸⁴ Christine Battersby skriver i boken *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics* (1989) om genirollen og kvinners ekskludering fra den sett i et historisk perspektiv. Battersby refererer til hvordan kreativitet har blitt knyttet til menn mye på grunn av teorien om jordens skapelse av den mannlige Gud. I boken skriver hun hvordan denne tanken ble videreført i barokkens opphøyning av mannen som det rasjonelle vesen, i motsetning til ideen om kvinnens mangel på intellekt. I romantikken bar kunsten preg av en separasjon mellom kunst og håndverk, hvor genibegrepet ble forbundet med sivilisasjon og med høykunst, mens det motsatte var knyttet til primitivisme og til kunsthåndverk. Kvinnen tilhørte sistnevnte kategori. I følge Battersby ble kvinners mangel på kreativitet begrunnet med enten hennes mangel på seksualitet, eller hennes vanskelighet for å motstå sine drifter.⁸⁵ Også Griselda Pollock og Rozsika Parker skriver om genibegrepets tilknytning til mannsrollen. De skriver i boken *Old Mistresses* (1981) følgende: «The term artist not only had become equated with masculinity and masculine social roles- the Bohemian, for instance- but notions of greatness- 'genius'- too had become the exclusive attribute of the male sex [...]».⁸⁶ Som et motsvar til genibegrepet, og dets ekskludering av kvinner, ble det utover 1960-tallet gitt rom for alternative kunstuttrykk som ikke hadde rukket å bli dominert av menn. Foto, film, performance og kunsthåndverk var medier mange feministiske kunstnere benyttet seg av.⁸⁷ Ved å avvise maleriet, avviste en den tradisjonelle tanken om kvinnen som passiv modell for den mannlige maler. Samtidig representerte dette en vending mot kunst som håndverk fremfor kunst som utelukkende knyttet til intellektet. Særlig ble dette synlig gjennom kroppsliggjøringen hos feministiske kunstnere.

Kvinnekroppen ble et naturlig utgangspunkt for mange feministiske kunstnere. I tillegg til å vise til noe som var forbeholdt kvinnen, ble det en måte å ta tilbake eierskapet over sin egen kropp. Kroppstematiseringen på 1960- og 1970-tallet handlet derfor om frigjøring og om selvbestemmelse. Gjennom visuelle representasjoner av den subjektive erfaringen undersøkte kunstnere forholdet mellom det private og det politiske. Spesielt ble fremstillinger av det kvinnelige kjønnsorgan dominerende blant feministiske kunstnere. Gjennom bruken av kvinners kjønnsorgan utfordret feministiske kunstnere fordommer knyttet

⁸³ Gouma-Peterson & Mathews, «The Feminist Critique of Art History», 329-332.

⁸⁴ Jones, «Representation», 45.

⁸⁵ Battersby, *Gender and Genius*, 1-11.

⁸⁶ Pollock og Parker, *Old Mistresses*, 114.

⁸⁷ Jones, «Representation», 45.

til kvinners seksualitet. Kunstnere transformerte kvinners kjønnsorgan fra noe forbundet med avsky til noe knyttet til lyst og nytelse for seg selv. Dette var en måte å protestere mot de patriarkalske definisjonene av den kvinnelige seksualitet som passiv, og av kvinnen som redusert til kropp og som et objekt for menns begjær.

Sidsel Paaske eksperimenterte med performancesjangeren. I 1966 deltok hun på en markering av dadaismens 50-årsdag, hvor hun og blant andre Kjartan Slettemark, Siri Aurdal og Jan Erik Vold fremførte en performance på båten M/S Barodd.⁸⁸ Også hennes maleriske live-improvisasjoner til musikk kan sees på som performance. Gjennom å selv være aktiv i møte med tilskuer brøt Paaske med den patriarkalske oppfatningen av kvinnen som passiv. Hun spilte på lik linje med sine mannlige kolleger, og utfordret dermed de tradisjonelle kjønnsrollene. Performance var en dominerende uttrykksform blant feministiske kunstnere med utgangspunkt i kroppstematikken.⁸⁹ Gjennom performance ble oppmerksomheten rettet mot kunstnerens egen kropp, da det var kroppen som var materialet. Undersøkelsen av forholdet mellom seg selv og tilskuer knyttes til det som av filmviteren Laura Mulvey (1941-) blir omtalt som det mannlige blikket (*male gaze*). Mulvey introduserte begrepet i 1975 i artikkelen «Visual Pleasure and Narrative Cinema».⁹⁰ I performansen blir det mannlige blikket problematisert ved at den kvinnelige kunstnerens rolle er subjekt og objekt på samme tid. Det henvises dermed til den tradisjonelle kjønnsrolleinndelingen hvor kvinnen er passiv, mens mannen er aktiv. Den norske kjønnsforskeren Wencke Mühleisen har i artikkelen «Seksualitet og estetikk- Retrospektivt blikk på egen performancevirksomhet 1978-1988» skrevet at det å opptre som både subjekt og objekt handler om «å overskride de tradisjonelle skillene mellom kunstnerisk subjekt og objekt, betrakter og betraktet, med de kjønnsnormer og stereotyper som ligger til grunn for disse posisjonene».⁹¹ Verket *Lady Charles og Prince Diana*, fremført på Club 7 i Oslo i 1981, er et eksempel hvor Mühleisen bryter med en idealisert kvinnelighet, og som hun selv skriver «med den av samfunnet foreskrevne kvinnerolle gjennom å fremstille alt en kvinne ikke skal være: naken, vellystig og dominant [...]».⁹² (Se fig.18). I performanceverket utfordret hun nettopp dette gjennom å først konstatere at hun menstruerte, og dermed smøre seg selv inn med rødming i utfordrende

⁸⁸ Högvist, «Vi spiller mens vi øver», 16.

⁸⁹ Performance ble etablert som selvstendig sjanger på 1960-tallet. (Danbolt, «Om det performative», 73).

⁹⁰ Med utgangspunkt i psykoanalysen tar Mulvey for seg filmens rolle, og forklarer hvordan det maskuline blikket (som hun forklarer oppstår på tre ulike måter: via kameraet, publikum og motspiller) er med på å opprettholde de etablerte kjønnsrollene der menn er aktiv og kvinnen er passiv. Med ideen om at fallosentrismen ligger til grunn, påstår Mulvey at patriarkalske strukturer i film er med på å vedlikeholde tanken om kvinnen som et passivt objekt for menns begjær. (Mulvey, «Visual pleasure and narrative cinema», 57-65).

⁹¹ Mühleisen, «Seksualitet og estetikk», 49. Mühleisen var selv aktiv performancekunstner i perioden 1978-1988. Med utgangspunkt i kjønn, kropp og seksualitet var hun med sin performancevirksomhet med på å bryte ned både estetiske idealer og kvinnelig idealisering.

⁹² Ibid., 55.

ekspressivitet og utførelse. Betrakterens posisjon er avgjørende i performanceverket. Uten tilskuerens blikk og reaksjoner vil verket miste betydning. Dette kaller Amelia Jones for *intersubjektivitet*.⁹³ I tillegg er begjæret som oppstår hos tilskueren ifølge Jones noe som forstyrrer det objektive blikket og dermed den modernistiske tanken om «ren vurdering».⁹⁴ Performance bryter med den estetiske og rene formen som eneste gyldige vurderingsgrunnlag og betydning. Jones skriver: «Works that involve the artist's enactment of her own body in all of its sexual, racial, and other particularities and overtly solicit spectatorial desires unhinge the very deep structures and assumptions embedded in the formalist model of art evaluation.»⁹⁵

Hos Sidsel Paaske peker det lekende uttrykket mot kunsthåndverk, hvor ornamentikk og mønsterdanning kommer til uttrykk. Både emaljearbeidene, smykkekonsten og de senere illustrasjonene refererer til dekorasjon, og kan tenkes som feministisk kunst som tar utgangspunkt i noe feminint for å opponere mot det maskuline og dominerende. Paaske kunsthåndverk kan på den måten tenkes som politisk aktivistisk, og en måte å bryte ned de etablerte kjønnsrollene. I forhold til den opphøyde maleri- og skulpturkonsten har kunsthåndverk blitt redusert til populærkultur. Og til kvinnen. Kunsthåndverk blant feministiske kunstnere ble derfor ikke bare en måte å løfte frem tradisjonelle «kvinnelige» uttrykk, som en hyllest, men også satt i en politisk kontekst.⁹⁶ På lik linje med kvinnen ble kunsthåndverk satt i annen rekke, noe som gjorde uttrykksformen til et relevant feministisk virkemiddel. Gjennom visuelle uttrykk bidro mange norske kvinnelige kunstnere til å viske ut skillet mellom kunst og politikk- mellom det private og det politiske. Tekstilkunstneren Elisabeth Haarrs (1945-) arbeider viser til en tematikk relatert til dette. Tekstil og kunsthåndverk som en «kvinnelig» og estetisk uttrykksform kan virke som blir strategisk opponert mot i hennes arbeider. Dette ser vi eksempel på i tekstilverket *Frustrasjonsteppe* fra 1982, hvor både innhold, teknikk og materialer henviser til kvinnekamp (**fig.29**). Vi ser her et teppe vevd med materialer som blant annet, hyssing, bleier og handleposer. På teppet er ordene *hus, hjem, barn, rent, alene, alene*, vevd inn. Haarr var tilknyttet GRAS, og tok også i bruk grafikk som en form for politisk aktivisme. I 1972 ble Kvinnefronten etablert, og året etter trykket hun plakat for organisasjonen i forbindelse med den internasjonale kvinnedagen 8.mars 1973 (**fig.20**).⁹⁷ På lik linje med Elisabeth Haarr har tekstilkunstneren Brit Fuglevaag

⁹³ Intersubjektivitet er når kunstneren er avhengig av en aktiv tilskuer og dens reaksjoner. I performancekonsten forekommer intersubjektivitet når handling møter resepsjon. (Jones, Introduksjon til *Body art performing the subject*, 14).

⁹⁴ Ibid., 3-5.

⁹⁵ Ibid., 5.

⁹⁶ Gouma-Peterson & Mathews, «The Feminist Critique of Art History», 334.

⁹⁷ Krogh, «Kronologisk oversikt».

(1939-) en klar referanse til feminisme, både gjennom teknikk og gjennom innhold. Spesielt i tekstilverket *Mot omskjæring* (1970), hvor kvinnens kjønnsorgan trer frem i et teppe av hamp, kan sees på som feministisk i den forstand at det tematiserer noe knyttet til kvinners seksualitet (**fig.21**). Også via materialbruk og teknikk refererer verket til noe «kvinnelig», noe som blir et feministisk verktøy i seg selv. Et tredje eksempel på at det private ble politisk er utstillingen «Samliv» som ble stilt ut i Bergen Kunstforening i 1977.⁹⁸ Utstillingen, som var et samarbeidsprosjekt mellom kunstnere tilhørende Gruppe 66, kunststudenter og medisinstudenter, fungerte som folkeopplysning for seksualitet og samliv.⁹⁹ Gjennom kunsten ble det hverdagslige synliggjort. Tabubelagte temaer som abort, kropp og seksualitet førte til spørsmål knyttet til kjønnsroller. Verket *Gjennomskåret livmor* (1977) av Elsebet Rahlff inngikk i utstillingen, en illustrasjon av en livmor samt tekst tegnet og sydd på tekstil (**fig.22**). Verket og utstillingen er et tydelig eksempel på at det private ble politisk.¹⁰⁰

Kvinnekroppen som et politisk objekt kommer også til uttrykk hos feministiske kunstnere som tok utgangspunkt i naturen og det organiske. Ideen om kvinnekroppens nære tilknytning til biologi på grunn av reproduksjon, har ført til at kvinnen har blitt redusert til kropp og til natur. Som en motsetning til antakelsen om mannens egenskaper som rasjonell og intellektuell, har det biologiske aspektet bidratt til å plassere kvinnen under kategorier som emosjonell og intuitiv. Den dikotomiske inndelingen mellom kvinne/mann og natur/kultur har gjennom visuelle fremstillinger av kvinnekroppen blitt stilt spørsmål ved. Være en direkte representasjon av det kroppslige eller et organisk uttrykk, som begge med sin tilknytning til naturen kan leses som en kommentar til en slik inndeling. Både det kroppslige og det organiske reflekteres blant annet i grafiker og tegner Zdenka Rusovas (1939-) arbeider. Rusovas grafiske verk er formalistiske abstraksjoner, ofte av natur og eller kropp. Jeg vil senere i oppgaven gjøre en komparativ analyse av Rusovas *Figurer* (1973) og Paaskes *Fra det indre arkiv IV* (**fig 23 og 17**).

Kan verk uten noen form for representativ strategi også antyde feministiske undertoner? I boken *An intimate distance: women, artists and body* (1996) undersøker Rosemary Betterton en slik problemstilling, der hun påstår at alle former for visuelle uttrykk hos den feministisk-orienterte kunstneren kan være med å synliggjøre måten kvinnekroppen har blitt fremstilt.¹⁰¹ Ut ifra en slik forståelse vil det kontekstuelle spille en betydelig rolle, og verket vil miste sin feministiske undertone dersom ikke kunstneren selv står bak en slik

⁹⁸ Utstillingen ble en vandretstilling, og ble i tillegg til i Bergen stilt ut i Oslo, Trondheim og Tromsø. (Rahlff, «Min tid med Gruppe 66, konkret analyse og Samliv», 297).

⁹⁹ Gruppe 66 var en kunstnergruppe som ble etablert i 1964 med base i Bergen. Kunstnere som Elsebeth Rahlff, Olav Herman-Hansen og Egil Røed var tilknyttet gruppen. (Hennum, *Med kunst som våpen*, 112).

¹⁰⁰ Rahlff, «Min tid med Gruppe 66, konkret analyse og Samliv», 292-297.

¹⁰¹ Betterton, *An intimate distance: women, artists and body*, 9.

tilnærming. En mer implisitt feminisme er å finne blant annet i den norske skulptøren, og Paaskes bestevenninne, Siri Aurdals (1937-) arbeider. Aurdal jobbet med skulptur, og brøyt på den måten med kvinners tradisjonelle rolle som kunsthåndverker. Et eksempel er verket *Intervju* (1968), en installasjon hvor farget pleksiglass i ulike former henger ned fra taket (**Fig.24**). Til forskjell fra kunstnere som brukte kunsthåndverk som en måte å vende seg bort fra det mannsdominerte, avviste hun tanken om den mannlige kunster som eneste egnet til «høykunst». Sidsel Paaskes *Brent fyrstikk* er på samme måte et eksempel hvor mediet henviser til feminisme (i tillegg til, som vi har sett, hva det fremstiller). Ikke bare er *Brent fyrstikk* et popkunstverk som kunsthistorisk sett avviser modernismens krav om autonomitet, det er også en skulptur, noe som i seg selv underbygger en brytning med det mannsdominerte. I kjølvannet av dette kan en tenke at skulptur som et ikke-kropprepresentativt uttrykk likevel synliggjør sammenkoblingen mellom kunst og kvinnekamp.¹⁰²

1.5 Oppsummering

Som alenemor og aktiv, autodidakt kunstner var Sidsel Paaske en som brøyt med de tradisjonelle kjønnsrollene i sin samtid. Gjennom sitt mangfoldige kunstuttrykk, hvor fokuset lå på utforskning av forskjellige materialer og teknikker, utfordret hun de etablerte kunsthistoriske konvensjonene. Som en rød tråd i Sidsel Paaskes kunstnerskap er brytningen mellom kunst og kunsthåndverk. Stina Högvist kaller Paaske for en postmodernist, og argumenterer for at hennes evne til å balansere det strenge kvalitetsmessige og det uferdige amatørmessige uttrykket ligger til grunn for det. Paaske brøyt med både sjanger, krav og forventninger. Hun fokuserte på prosessen fremfor resultatet og var ikke ute etter perfektjon i sine arbeider.¹⁰³ Dette i seg selv kan leses som et feministisk prosjekt da det motsier genibegrepets krav om (mannlig) intellekt og kvalitet. Paaske tok i bruk det som historisk ble sett på som «kvinnelig» og det som i lang tid var forbeholdt menn. Ved å bryte ned dette skillet skapte hun et universelt språk. Dette kan sees i sammenheng med tendensene som oppstod i hennes samtid, hvor avantgarden vendte ryggen til modernismen. Og det kan sees i tråd med de feministiske tendensene i hennes samtid, som utfordret det mannsdominerte. Begge tradisjonene med rot i det politiske. *Brent fyrstikk* er et eksempel hvor Paaske tar i bruk et medium tradisjonelt forbundet med menn. Verkets tilknytning til kjønnsproblematikk underbygges i tillegg gjennom figurens falliske form. Paaskes tilknytning til kunsthåndverk og performance sees i lys av førstegenerasjonsfeminismen, hvor nye teknikker ble tatt i bruk

¹⁰² Kunstnerne jeg har presentert er et utvalg av noe av de som inngikk i utstillingen «Hold stenhårdt fast på greia di» som ble vist på Kunsthall Oslo i 2013 og Kunsthall Stavanger i 2014. Sidsel Paaske var også representert ved utstillingen.

¹⁰³ Högvist, «Vi spiller mens vi øver», 37-39.

for å opponere mot det etablerte. På den måten kan vi si at verkene som ikke er kroppsrepresentative likevel består av en feministisk undertone.

Sidsel Paaskes involvering i «Kvinnen og kunsten»-utstillingen i 1975 bekrefter at hun tok feminismen på alvor, og utover 1970-tallet dukket en mer eksplisitt kjønnsstatikk opp også i hennes arbeider. Flere av verkene til Paaske fra denne tiden reflekterer verden sett fra kvinnens ståsted, vist gjennom representasjoner av en kvinnelig erfaring via kroppsrelaterte motiver. Dette ser vi blant annet i tegningen *Fra det indre arkiv IV*, hvor den røde ovalformen er fremtredende som et symbol på kvinnen. I neste kapittel skal jeg ta for meg denne ikonografien. Gjennom utforskning av begrepet vil jeg undersøke hvordan dette kan knyttes til verkene *Fra det indre arkiv IV* og *Klang*. I forlengelse vil jeg også undersøke det seksuelle aspektet som trer frem i verkene.

Kapittel 2. Kropp, kjønn og seksualitet i *Fra det indre arkiv IV* og *Klang*

*Du mann
gå inn
i meg
uredd
i mitt mørke
i min labyrint
bli med ut
& hjem
så kan vi
danse &
le &
elske*¹⁰⁴

/Sidsel Paaske

Feminismens første generasjon hadde som formål å innskrive kvinnen som en egen og selvstendig kategori. Som nevnt i kapittel 1 ble måten dette ble gjort på i kunsten å vise til kvinners erfaringer, ofte i sammenheng med det kroppslige. En slik strategi kan synes å tilhøre en ontologisk kjønnsforståelse, hvor en tar utgangspunkt i en bestemt definisjon av begrepet kvinne.¹⁰⁵ Flere av Sidsel Paaske sine arbeider datert rundt 1970 henviser til kropp, kjønn og seksualitet, og gjør at hun plasseres innenfor en slik tradisjon. Deriblant inngår et antall tegninger med et abstrahert formspråk, hvor vi ofte finner figurative elementer som utgjør en sentrert kjerne, ovale og organiske former. Dette er elementer som gjør det naturlig å trekke linjer til det som blir omtalt som en vaginal ikonografi. Jeg har valgt å konsentrere meg om verkene *Fra det indre arkiv IV* og *Klang*. Hvilket forhold er det mellom disse verkene og kvinnelig erfaring? I kapitlet forsøker jeg å svare på dette gjennom beskrivelse av de utvalgte verkene, for så å knytte de til den vaginale ikonografien. Jeg undersøker på hvilken måte denne uttrykksmåten kobles til feminisme. Dette gjør jeg ved å se på myter rundt den kvinnelige seksualiteten. Freud og Lacan påstår i sine psykoanalytiske teorier at penis er det overordnede kjønnsorgan. Her leses *Fra det indre arkiv IV* og *Klang* som en kommentar på dette. Dette gjøres i lys av feministiske teorier hvor fokus er videreføring og kritikk av psykoanalysen, og hvor jeg har valgt å fokusere spesielt på Luce Irigaray.¹⁰⁶ Til

¹⁰⁴ Paaske, diktet *Ute av mørket*, 1974. Diktet har ikke blitt publisert.

¹⁰⁵ Sampson, «Ontologisk tilnærming», 53-54.

¹⁰⁶ Jeg har tatt utgangspunkt i boken *This Sex Which Is Not One* (1985).

slutt vil jeg foreta en komparativ analyse hvor jeg ser på forholdet mellom den vaginale ikonografien sett i et historisk perspektiv. Ved å knytte Paaskes *Fra det indre arkiv IV* til Georgia O'Keeffes *Black Iris* og Zdenka Rusovas *Figurer*, vil jeg forsøke å si noe om hvordan representasjonen av det kvinnelige kjønnsorgan fremtrer på ulike måter. Kapittelet vil legge grunnlag for den videre undersøkelsen av kritikken som oppstod i forbindelse med fremstillingen av en kvinnelig erfaring.

2.1 Verkbeskrivelse

Fra det indre arkiv IV

Fra det indre arkiv IV er en tusj- og blekktegning på papir på 48x63 cm (**fig.17**). Verket har blitt stilt ut på utstillingen «Hold stenhårdt fast på greia di. Norsk kunst og kvinnekamp 1968-89», som ble vist på Kunsthall Oslo i 2013 og Kunsthall Stavanger året etter. Det var også en del av utstillingen «Like før. Sidsel Paaske (1937-1980)» på Nasjonalmuseet/ Museet for samtidskunst i 2016/2017. I dag eies det av Paaskes sønn, Carl Størmer.

Som nevnt i innledningen er *Fra det indre arkiv IV* en del av en serie, hvor også *Fra det indre arkiv II* inngår (**fig.27**). Verkene består av de samme fargene, rød- og blåtoner på hvit bakgrunn, og av flere lignende elementer som tilsammen utgjør et abstrahert og dekorativt uttrykk. I sentrum av begge verkene finner vi en rød oval form, og i begge verkene sprer blå flekker seg fra sentrum og utover billedflaten. I *Fra det indre arkiv II* er det flere deler som er satt sammen til en langstrakt, tynn form. Den strekker seg vertikalt i midten av bilde, hvor den i øverste del går ut av billedflaten. De blå flekkene bryter med denne formen i både retning og malerisk uttrykk. Det samme kan vi si gjelder *Fra det indre arkiv IV*.

Motivet i *Fra det indre arkiv IV* viser en form sammensatt av flere elementer plassert midtstilt på billedflaten. Bildet består av sirkulære former, og har et organisk uttrykk. Den røde ovalformen i sentrum fungerer som er et naturlig blikkfang. Det røde elementet er delvis omslutta av en mørk blå, halvoval-form som igjen er omslutta av mange tynne, røde streker. Disse strekene danner en sirkulær form som møtes i bunnen av det blå elementet. De blå flekkene, som kan tenkes er blekkflekker, overlapper, og ligger som et horisontalt belte over de andre elementene. Flekkene er mer konsentrert rundt kjernen, og sprer seg derfra utover billedflaten og oppløses. En hvit vertikal strek går gjennom formens sentrum og deler den i to. Dette skaper symmetri i bildet. Symmetrien og de mange tynne strekene danner bevegelse, og utgjør et mønster. Det oppstår en spenning mellom elementene i bildet. Samspelet mellom de ulike delene, der flater, tynne streker og flekker møtes, gir bevegelse og rytme. Særlig der hvor de blå flekkene «danser» utover billedflaten kan minne om illustrasjonen av lyd som strømmer ut fra en høyttaler. En annen måte å lese disse flekkene som sprer seg utover på, er

som en beskrivelse av orgasme. En kan en kan tenke seg den røde ovalformede delen som klitoris, og dermed formen i seg selv som vulva, der det som omslutter kjernen er kjønnslepper. Den blå halvovale formen antyder et hulrom gjennom bruk av mørkere farge som trekker seg tilbake i bildet. Dette kan dermed tenkes som vagina. Den røde ovalformen kan også forbindes med et egg, og dermed kobles verket til begreper som reproduksjon og natur. En slik tolkning passer også med *Fra det indre arkiv II*. Mye av de samme elementene går igjen, men der hvor *Fra det indre arkiv IV* tenkes å skildre vulva i sin helhet, med sirkulære former som antyder kjønnslepper, kan det være nærliggende å tenke *Fra det indre arkiv II* mer som vagina.

I *Fra det indre arkiv IV* finner vi organiske, sirkulære former, et sentrert midtpunkt og noe som antyder en åpning inn til et hulrom. Vi finner også symmetri, mønster og dekorative elementer. Dette er elementer som knytter verket til det som blir omtalt som vaginal ikonografi, og som i en forlengelse kobles med kvinnelig seksualitet. Før jeg går nærmere inn på dette vil jeg ta for meg tusjtegningen *Klang*, som også skildrer seksualitet, men på en annen måte.

Klang

Klang er en tusj- og blekktegning på papir (**fig.12**). Det ble i likhet med *Fra det indre arkiv IV* stilt ut på utstillingene «Hold stenhårdt fast på greia di. Norsk kunst og kvinnekamp 1968-89» i 2013 og 2014 og på «Like før. Sidsel Paaske (1937-1980) i 2016/2017. Verket eies i dag av Carl Størmer.

I bildet ser vi en sammensatt form plassert midtstilt på en hvit bakgrunn. Formen består av to separate, men sammensatte deler, hvorav en rosa halvovale form omslutter en svart, falloslignende form. Fallosformen er bygget opp av mange små ornamenter som tilfører bildet et dekorativt preg. I øverste del av billedflaten ligger et horisontalt belte som forestiller tangenter. Det oppstår spenning mellom de strenge, svarte og hvite tangentene og den sammensatte formen, som har et organisk uttrykk med sine sirkulære elementer. Den falloslignende formen beveger seg mot en oval form som er plassert i øverste del av den rosa delen. Dette kan tenkes som klitoris, eller det kan tenkes som et egg. Det spenningsfylte i verket forsterkes gjennom de mange tynne bølgeformede strekene, som den rosa formen består av. De tynne strekene skaper en illusjon av bevegelse, og gir et vibrerende og pulserende uttrykk. Med det formale i verket antyder Sidsel Paaske et samspill mellom det kvinnelige og det mannlige kjønnsorgan. Fallosformen, eller penis, er plassert i det vi kan antyde er vagina. Dette blir også understreket med tangentene og med tittelen på verket. Det

oppstår en klang i møtet mellom det mannlige og det kvinnelige kjønnsorgan. Det som skiller *Klang* fra *Fra det indre arkiv IV* er dermed fremstillingen av møtet mellom penis og vagina.

I *Klang* og *Fra det indre arkiv IV* finner vi elementer som henviser til det kvinnelige kjønnsorgan. På hvilken måte knyttes verkene til begrepet om vaginal ikonografi? Og på hvilken måte blir dette koblet med førstegenerasjonsfeminismen og fokuset på representasjonen av en egen kvinnelig erfaring?

2.2 Vaginal ikonografi

I *Fra det indre arkiv IV* og *Klang* er det tydelig at det formale henviser til det kvinnelige kjønnsorganet. Sirkulære former som minner om klitoris/egg, samt elementer som antyder en inngang (vagina) er noe av det som knytter verkene til vulva.

Ser vi tilbake på kunsthistorien har det kvinnelige kjønnsorganet blitt fremstilt lenge før det på 1960-tallet aktivt ble tatt i bruk av feministiske kunstnere. Blant annet har det som blir kalt *Sheela na gig*, en kvinneskikkelse med et forstørret kjønnsorgan, blitt funnet i form av skulpturer og relieffer hovedsakelige på kirkebygg datert tilbake til 1100-tallet (**fig.29**).¹⁰⁷ I nyere tid står Gustave Courbets *The Origin of the World* (1866) som et kjent eksempel på en realistisk fremstilling av en kvinnes underliv (**fig.30**). Motivet viser et utsnitt av en kvinnekropp i liggende stilling, sett fra undersiden. Kvinnen på bildet spriker med beina, og blikket rettes direkte mot hennes kjønnsorgan. En gjennomgående tendens i kunsthistorien har vært mannlige kunstnere som tar i bruk kvinnen som motiv, og gjør hun til et objekt. Som nevnt i forrige kapittel, ble det i kjølvannet av den feministiske bevegelsen som sprang ut på 1960-tallet, en bevisst handling blant feministiske kunstnere å ta tilbake sitt eget kjønnsorgan i den visuelle kunsten. Det ble også utformet teorier om en egen ikonografi som tok utgangspunkt i nettopp dette. Den vaginale ikonografien blir satt i sammenheng med førstegenerasjonsfeministene som hadde som mål å synliggjøre en kvinnelig identitet som en måte å opponere mot det patriarkalske i samfunnet. Tal Dekel bruker betegnelsen «cunt art» i forbindelse med denne tendensen, og skriver i boken *Gendered: art and feminist theory* (2013):

Cunt art was, in fact, the first political attempt to create a broad body of work concerning a previously-untreated subject- a subversive move intended to undermine the traditional theories of passive female sexuality and challenge the phallogocentric notion of the woman as an empty internal space to be filled by the male. In representing the female sex organs

¹⁰⁷ *Sheela na gig*-figurer har blant annet blitt funnet i Irland, England, Frankrike og Norge. I Norge finnes det en slik skulptur plassert i Nidarosdomen samt et relieff i Stiklestad kirke og et relieff i Sakshaug kirke. Det er ukjent hvor navnet stammer fra, en av teoriene er at det betyr «Sheela på huk». En av de tidligste *Sheela na gig*-figurene er datert til 1120, og befinner seg i en romansk kirke i Kilpeck i England (se **fig.29**). (Krüger, «Sheela-Na-Gig-provokasjon», 26-30).

in a positive light, the artist who engaged in it produced a new lexicon of visual images which portrayed women and their sexual organs as full of life, passion, and pleasure—thereby declaring female sexuality to be active and vibrant.¹⁰⁸

I 1970 var kunstneren Judy Chicago involvert i det første studieprogrammet for feministisk kunst ved Fresno State College, og året etter etablerte hun og kunstnerkollegaen Miriam Schapiro The Feminist Art Program ved California Institute of the Arts. I 1972 organiserte de utstillingen «Womanhouse». En utstilling som tok utgangspunkt i den kvinnelige erfaringen. I kjølvannet av «Womanhouse» utga Chicago og Schapiro det som anses som den første manifestasjonen om en egen kvinnelig estetikk, presentert i artikkelen «Female Imagery» i 1973.¹⁰⁹ I artikkelen tar de for seg visuelle uttrykk med utgangspunkt i en sentrert kjerne, noe de kaller for «central core imagery», der de buker hulrom som et symbol på kvinners seksualitet. «The center of the painting is the tunnel; the experience of female sexuality»,¹¹⁰ skriver de, og henviser til vagina som en tunnel og en indre kjerne. I artikkel viser de til eksempler hvor ulike kunstnere har tatt i bruk den sentrerte kjernen som et uttrykk for såkalt kvinnelighet. Deriblant refererer de først og fremst til Georgia O’Keeffe og hennes blomstermotiver, og til Schapiro selv, og hennes *Big Ox* (1968). (Se fig.25). I artikkelen hevder de at den kvinnelige identiteten trer frem i verkene gjennom antydningen til en tunnel, og at hulrommet fungerer som et motstykke til mannens konvekse form.¹¹¹

Ifølge Chicago og Schapiro var bruken av denne uttrykksformen en ubevisst måte å understreke den negative fremstillingen som har vært knyttet til det kvinnelige kjønnsorgan, og en måte svare på undertrykkningen og reduseringen av kvinnen som et objekt. Kvinnelige kunstnere som fremstiller hulrommet som et symbol på kvinners frie seksualitet, bidrar til å snu en slik oppfatning mot det positive, hevder de. Deres oppfatning var at det fantes et eget kvinnelig visuelt språk på grunnlag av noe forbeholdt kvinner og deres erfaringer, og at dette språket oppstod i underbevissthets hos den kvinnelige kunstneren.¹¹² Dermed så de på denne estetikken som biologisk bestemt.

På lik linje med Chicago og Schapiro påstod Lucy Lippard at erfaringen lå til grunn og påvirket kreativiteten hos kvinner. I boken *From the Center. Feminist Essays on Women’s Art* (1976), skriver hun: «However, the overwhelming fact remains that a woman’s experience in

¹⁰⁸ Dekel, *Gendered: art and feminist theory*, 38.

¹⁰⁹ Gouma-Peterson og Mathews, «The Feminist Critique of Art History», 330-334. Artikkelen «Female imagery» ble publisert i *Womanspace journal* i 1973. Som tidligere nevnt skrev den svenske kunstneren Monica Sjö en lignende tekst to år etter. I begge tekstene vektlegges nødvendigheten ved å finne frem til et eget kvinnelig formspråk.

¹¹⁰ Chicago og Schapiro, «Female imagery», 53.

¹¹¹ *Ibid.*, 55.

¹¹² *Ibid.*, 56.

this society-social and biological- is simply not like that of a man. If art comes from inside, as it must, then the art of men and women must be different too.»¹¹³ Lippard hevdet at biologien gjenspeiles i kunsten. Hun viser til visuelle elementer som hun påstår gjentas hos kvinnelige kunstnere:

A uniform density, or overall texture, often sensuously tactile and repetitive or detailed to the point of obsession; the preponderance of circular forms, central focus, inner space (sometimes contradicting the first aspects); a ubiquitous linear "bag" or parabolic form that turns in on itself; layers, or strata, or veils; an indefinable looseness or flexibility of handling [...].¹¹⁴

Lippard påstod at bruken av disse elementene reflekterer en «female sensibility», en egen kvinnelig erfaring, som synliggjøres gjennom den gjentatte bruken av blant annet sirkler, kupler, kuler og egg-formede elementer.¹¹⁵ I tråd med Chicago og Schapiro hevdet hun å kunne kjenne igjen kunst skapt av kvinner basert på disse faktorene, og at dette kom fram som en ubevisst handling. Thalia Gouma-Peterson og Patricia Mathews understreker i artikkel «The Feminist Critique of art History» at en slik påstand la grunnlag for å stille spørsmål om handlingene var biologisk bestemt eller en sosial konstruksjon.¹¹⁶ På hvilken måte dette ble utgangspunkt for kritikk skal jeg gå nærmere inn på i neste kapittel.

Vi har allerede sett at Paaske's feministiske oppvåkning var påvirket av impulser fra hennes bekjentskap i Sverige. Selv om det er usikkert om Paaske var kjent med teoriene til Judy Chicago, Miriam Schapiro eller Lucy Lippard, er det uansett mange likhetstrekk ved de visuelle elementene de referer til blant annet *Fra det indre arkiv IV* og *Klang*. Paaske's notater viser at hun selv var bevisst i måten dette kom til uttrykk. Sirkelen dukker gjentatte ganger opp i hennes dagbøker og brev. Blant annet ser vi dette i et brev fra 1976 til den daværende ektemannen Jan Erik Vold, hvor hun skildrer hvordan yin og yang utgjør et sentrum, som et møte mellom det komplementære. Videre skriver hun hvordan sirkelen er der spenningen oppstår.¹¹⁷ Sirkelen blir avgjørende, og i et annet notat skriver hun hvordan sirkelen er forbundet med yin og med matriarkatet, i motsetning til yang og patriarkatet. Ifølge Paaske er sirkelen «den gylne spiral».¹¹⁸

¹¹³ Lippard, *From the Center*, 48.

¹¹⁴ *Ibid.*, 49.

¹¹⁵ *Ibid.*, 81.

¹¹⁶ Gouma-Peterson og Mathews, «The Feminist Critique of art History», 335.

¹¹⁷ Brev til Jan Erik Vold fra Sidsel Paaske, 28. september 1976.

¹¹⁸ Paaske, dagboknotat ukjent dato.

Som vi ser i *Fra det indre arkiv IV* og *Klang* er den røde sirkelen et element som går igjen i Paaskes bilder. Både med dets henvisning til egg og til klitoris, knyttes sirkelen til den kvinnelige seksualiteten. Dette understrekes eksempelvis i en tegning som illustrerer to hender som holder et rødt egg. Illustrasjonen ble brukt som omslag til boken *Et annet språk, analyser av norsk kvinnelitteratur*, utgitt i 1977 (fig.27). Her gjenspeiler det formale Paaskes tanke om å finne frem til et eget kvinnelig formspråk. Egget symboliserer noe som tilhører kvinnen, noe også tittelen på boken indikerer. Som Jorun Veiteberg skriver i katalogen *Like før. Sidsel Paaske (1937-1980)*, så understrekes dette i tillegg ved at ordene *et* og *språk* er skrevet i blått, mens ordet *annet* er skrevet i rødt. Og for å sitere Veiteberg så «blir det etablert ein sammenheng mellom egg og «annet», og vi forstår at «et annet språk» er eit kvinnespråk». ¹¹⁹

Paaske skrev om å akseptere og uttrykke sin kvinnelighet som en måte å bekjempe kvinneundertrykkningen. Gjennom å formidle en kvinnelig erfaring styrket man fellesskapet, skrev hun blant annet i et notat fra 1975. ¹²⁰ Både i nedskrevne refleksjoner og visuelle uttrykk refererte Paaske til formelementer som kobles til en vaginal ikonografi, og det er ikke til å unngå å trekke linjer til Chicago, Schapiro og Lippards vektlegging av visse formelementer. Videre vil jeg undersøke hvordan denne uttrykksmåten kobles til seksualitet, lyst og begjær.

2.4 Seksualitet, lyst og begjær

Det formale i *Fra det indre arkiv IV* gir assosiasjoner til orgasme. De blå flekkene springer ut fra sentrum av bildet, og løses opp utover billedflaten. Den røde ovalformen kan tolkes som klitoris, og blir et midtpunkt hvor de andre delene springer ut fra. Rytmen og bevegelsen til de blå flekkene kan dermed tenkes å illustrere lyst og begjær. Ut ifra en slik tolkning er verket en illustrasjon av nytelse. En kvinnelig sådan. I *Klang* ser vi derimot et samspill mellom det kvinnelige og det mannlige kjønnsorgan, og er dermed ikke utelukkende en skildring av kvinnelig nytelse. Også i *Klang* er det formale med på å henvise til orgasme. Her skildres dette der hvor fallosformen trer inn i vagina, og skaper en pulserende effekt gjennom de tynne, røde strekene. I tillegg refererer tangentene i bildet til en spenning som et resultat av dette samspillet. Verkenes titler bidrar også til en lesning der seksualitet er gjeldende. Tittelen *Fra det indre arkiv IV* henviser til noe personlig og nært, og noe vi forbinder med seksualitet. I lys av det formale henviser også tittelen *Klang* til noe intimt, og vi kan tenke en klang som oppstår når to erogene soner møtes.

¹¹⁹ Veiteberg, «Å lage bilder om seg selv», 104-105.

¹²⁰ Paaske, notat 1975.

I kjølvannet av feminismens inntog på 1960-tallet ble den kvinnelige seksualiteten, slik den hadde blitt fremstilt, stilt spørsmål ved. Patriarkalske strukturer, og visuelle fremstillinger av kvinnen, hadde vært med på å underbygge den kvinnelige seksualiteten som skapt for det mannlige begjær. Som Amelia Jones skriver: «women are fetishized in visual representation in order to reduce the threat posed by women's sexuality and agency to masculine subjects in patriarchy».¹²¹ For å unngå at kvinnen ble en trussel for det mannlige intellekt ble kvinner redusert til en fetisj i visuelle representasjoner. I tillegg bidro ideen om at kreativitet ble styrt av seksuelle drifter, betinget av et patriarkalsk, heteronormativt og klassestyrt syn, til å akseptere de seksualiserte fremstillingene av kvinner, hevder Jones. Som en reaksjon har feministiske kunstnere undersøkt på hvilken måte seksualitet har blitt knyttet til sosial, kulturell og økonomisk makt, og dermed hvordan kunst kan bidra til å bryte ned strukturene som har styrt de etablerte oppfatningene av den kvinnelige seksualiteten. Først og fremst har det vært viktig for feministiske kunstnere å vende bort fra tanken om kvinnen som redusert til et passivt objekt for det mannlige begjær. Som Tal Dekel skriver så har den kvinnelige seksualiteten vært preget av at den har blitt satt i forhold til en annen, og ikke blitt akseptert som noe eget. Dette har medført at den vaginale seksualiteten har blitt sett på som gjeldene, i og med at den inkluderer, samt er til fordel for mannen. Kvinners egen seksualitet har på den måten blitt usynliggjort.¹²² Dekel skriver at referansen til det kvinnelige kjønnsorgan i visuelle fremstillinger handlet derfor om å utfordre den patriarkalske oppfatningen av kvinnen som et tomt hulrom som venter på å bli fylt av menn, og på den måten var det en politisk handling.¹²³ Dekel oppsummerer det på følgende måte:

The art of the cunt developed as part of the first-generation artists' attempt to deal with, examine, and express their experience(s) in a social setting- making no boast that study of the female sex organs was the way to redemption. Neither the anatomy nor the morphology of the cunt truly interesting them, their principal motivation derived from the belief that, by engaging with these shapes, women could come to value themselves, women and regard their bodies in a positive and affirmative light. Cunt art was thus a significant personal, psychological art form as well as a social stance.¹²⁴

Dette leder videre til mytene rundt den kvinnelige seksualiteten.

¹²¹ Jones, introduksjon til boken *Sexuality*, 12.

¹²² Jones, introduksjon til boken *Sexuality*, 13. Dekel, *Gendered: art and feminist theory*, 35-37.

¹²³ Dekel, *Gendered: art and feminist theory*, 38.

¹²⁴ *Ibid.*, 44.

Myter rundt kvinnelig seksualitet

Ved at Sidsel Paaske skildrer orgasme hos kvinnen rører hun ved mytene rundt den kvinnelige seksualiteten. Fremstillingene hun gjør av seksuell nytelse hos kvinnen er et tydelig eksempel på å bryte ut av den etablerte tanken om kvinners seksualitet som passiv og som mystisk. Kvinners seksualitet har gjennom historien vært et diskutert og myteomspunnet tema. Den kvinnelige orgasmen har blitt omtalt som alt fra nytteløs til nødvendig for å kunne reproducere. I artikkelen «Revisiting “the Myth of the vaginal orgasm”»: The female orgasm in American sexual thought and second wave feminism» undersøker Jane Gerhard disse mytene. Artikkelen er en revidert versjon av feministen Anne Koedt sin artikkel «The Myth of the Vaginal Orgasm» som ble publisert i 1968. Koedts artikkel tar utgangspunkt i kvinners orgasme som misforstått. Hun synliggjør kjønnsrollenes betydning i måten den kvinnelige seksualiteten har blitt definert gjennom historien, og påpeker at det ofte er menns definisjoner som dominerer.¹²⁵ Ifølge Gerhard, fremla Koedt kvinners seksualitet som hovedsakelig klitoral fremfor vaginal. Hun hevder at patriarkalske strukturer i samfunnet har bidratt til at vaginal orgasme har fremstått som dominerende, og at dette har preget både oppfatninger og forventninger rundt kvinnens seksualitet.¹²⁶ Mange av disse oppfatningene bunner i psykoanalysen, og fremfor alt Sigmund Freud og hans overføringsteori. Men også teorier fra før psykoanalysens inntog på starten av 1900-tallet, la grunnlag for myten om den kvinnelige seksualiteten. Helt siden oppdagelsen av at kvinnen ikke er avhengig av orgasme for å kunne reproducere på 1600-tallet, har klitoris' rolle vært et diskutert tema.¹²⁷ Enkelte har hevdet at stimuli av klitoris kunne virke mot kvinnens fruktbarhet, og utover 1800-tallet begynte man å koble hystera mot klitorale stimuli.¹²⁸ Koblingen mellom hystera og kvinners seksualitet var gjeldene utover 1900-tallet.

I 1905 skrev Freud «Three Essays on the Theory of Sexuality», hvor han fokuserte på hvordan barnets psykoseksuelle utvikling (fra det oral, via det anale, falliske og til det genitale stadiet) påvirker vår identitet og seksualitet.¹²⁹ Gjennom en overføringsfase som oppstår hos den pubertale jenta, argumenterte Freud for at hennes erogene sone går fra klitoral til vaginal, som en modningsprosess. Dette satt han i sammenheng med den preødipale prosessen, hvor jentas seksuelle driftssenter fram til overføringsfasen karakteriseres som en «liten mann», motivert av en maskulin libido, og knyttet til sitt kjærlighetsobjekt: moren. I slutten av denne prosessen påstod Freud at jenta oppdager klitoris som utilstrekkelig i forhold til penis, og

¹²⁵ Gerard, «Revisiting “The Myth of the Vaginal Orgasm”», 449-450.

¹²⁶ Ibid. 449.

¹²⁷ Også i nåtid ser vi at klitoris er tema i enkelte kulturer. Kjønnslemlestelse, som ofte innebærer fjerning av klitoris, forekommer for å kontrollere kvinners seksualitet, og er et grovt eksempel på kvinneundertrykking.

¹²⁸ Colson, «Female Orgasm: Myths, Facts and Controversies», 9.

¹²⁹ Bokens orginaltittel er *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*.

dermed erstatter klitoris med vagina.¹³⁰ Dersom overgangen fra klitoris til vagina var mislykket, eller at kvinnen ikke oppnådde vaginal orgasme, hevdet Freud at psykiske lidelser som hysteri ville oppstå, i tillegg til det han kalte penismisunnelse.¹³¹ På den måten tilegner Freud den vaginale orgasmen som et tegn på modenhet og sunnhet, og klitoral orgasme som noe uutviklet og defekt. Luce Irigaray siterer Freud når han deler inn de seksuelle rollene mellom menn og kvinner på følgende måte: «maleness combines (the factor of) subject, activity, and possession of the penis; femaleness takes over (those of) object and passivity».¹³² Ifølge Freud er den feminine, passive identiteten bunnet i kvinners penismisunnelse. Som følger av at jenta ikke har penis, føler hun seg mindreverdige, og dermed utvikler hun en passiv, feminin identitet fremfor en kraftfull og maskulin identitet, påstod Freud.¹³³

Teorier og myter har resultert i forventninger rundt den vaginale orgasmen, og samtidig utelatt den klitorale. Freud skal angivelig ha kalt den kvinnelige seksualitet for «det mørke kontinentet», og har dermed bidratt til at det kvinnelige kjønnsorgan og den kvinnelige seksualiteten har fått merkelapper som usynlig, mystisk og vanskelig å oppnå.¹³⁴ Dette er i motsetning til den mannlige seksualiteten som tenkes som synlig, naturlig og lett å oppnå. Som en forlengelse av Freuds psykoanalyse har Jaques Lacans teorier om fallos som det såkalte privilegerte signifikant også påvirket oppfatningen av den kvinnelige seksualitet og det kvinnelige kjønnsorgan.

Jaques Lacan og fallosentrismen

I Freuds beskrivelser av seksualitet levnes den kvinnelige seksualiteten liten betydning. Dette skyldes hovedsakelig hans påstand om at det finnes én libido, den maskuline, og at det finnes ett privilegert kjønnsorgan, penis. Jaques Lacan (1901-1981) videreførte Freuds psykoanalyse, noe som innebar hans vektlegging av det mannlige kjønnsorgan.

Med utgangspunkt i lingvistikken og Ferdinand de Saussure (1857-1913) var Lacan med på å språkliggjøre psykoanalysen. I kjølvannet av Saussures strukturalistiske tilnærming til at språket er bygget opp av tegnsystem og symboler, inndro Lacan begrepene *signifikant* (tegnets materielle uttrykk) og *signifikat* (tegnets betydningsinnhold) i psykoanalysen. Han delte den patriarkalske kulturen inn i en symbolsk orden, der fallos er det privilegerte signifikant, og det av høyest symbolsk verdi. Lacan videreførte Freuds teori om barnets psykoseksuelle utvikling, men der hvor Freud referer til det orale, anale, falliske og det

¹³⁰ Mortensen, «Psykoanalytisk tilnærming», 23.

¹³¹ Gerard, «Revisiting “the Myth of the Vaginal Orgasm”», 452-453.

¹³² Sitatet av Freud er opprinnelig hentet fra «The Infantile Genital Organization: An Interpolation into the Theory of Sexuality». (Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, 36).

¹³³ Stainton Rogers, *The Psychology of Gender and Sexuality*, 70.

¹³⁴ Mortensen, «Psykoanalytisk tilnærming», 23-24.

genitale stadiet, hevder Lacan at barnet går gjennom tre andre faser: det imaginære, det reelle, og det symbolske. Dette markerer en overgang fra barnets preødipale og språkløse fase, til dets være som et språklig subjekt av symbolsk verdi. Det imaginære er evnen til å identifisere seg med seg selv og andre, det reelle går på begjær, mens det symbolske definerer evnen til å forstå språket og gjøre seg selv til subjekt. Som en del av barnets psykoseksuelle utvikling inngår blant annet kastreringen. Hos Lacan er dette knyttet til begjær, og er en metafor for å tre inn i den symbolske orden. Guttebarnet forstår at penis ikke kun handler om det fysiske ytre, men at det handler om noe mer, fallos, altså ubevisste seksuelle drifter. Det er dermed ikke en reell og anatomisk ting som skjer, men en språklig hendelse basert på det ubevisste. Hos gutter skjer dette gjennom en utviklet forståelse av at «jeget» ikke er i sentrum, men at «de andre» også er subjekter. Ergo han setter seg selv i forhold til far og mor gjennom identifisering via penis/fravær av penis. Hos jenter foregår kasteringen i tråd med hennes aksept av mangel på penis.¹³⁵ Lacan skriver om kastreringen på følgende måte:

Castration may derive support from privation, that is to say, from the apprehension in the Real of the absence of the penis in women – but even this implies a symbolisation on the object, since the Real is full and 'lacks' nothing. In so far as one finds castration in genesis of the neuroses, it is never Real but symbolic and aimed at an imaginary object.¹³⁶

På lik linje med kastreringen som en språklig hendelse, er begrepet fallos et billedlig symbol. Fallos blir et signifikant hos Lacan. Han hevder i artikkelen «The Signification of the phallus» (1977) at fallos blir et signifikant på bakgrunn av begjæret etter penis. Enten det gjelder guttebarnets skrekkslagne oppdagelse av at mor ikke har organet, eller jentas aksept av å selv ikke ha det, og dermed søke det hos «den andre».¹³⁷ Lacan skriver:

Clinical experience has shown us that this test of the desire of the Other is decisive not in the sense that the subject learns by it whether or not he has a real phallus, but in the sense that he learns that the mother does not have it. This is the moment of the experience without which no symptomatic consequence (phobia) or structural consequence (penisneid) relating to the castration complex can take effect. Here is signed the conjunction of desire, in that the phallic signifier is its mark, with the threat or nostalgia of lacking it.¹³⁸

¹³⁵ Mortensen, «Psykoanalytisk tilnærming», 24-25. Stainton Rogers, *The Psychology of Gender and Sexuality*, 135-136.

¹³⁶ Sitat av Lacan opprinnelig hentet fra *Seminar mars-april 1957, 851-852*. (Grosz, *Jaques Lacan. A Feminist Introduction*, 116).

¹³⁷ Lacan, «The Signification of the phallus», 288-289.

¹³⁸ *Ibid.*, 288-290.

Skal vi tro Lacan blir kvinner definert ut ifra mangel på fallos. En mangel som tillater menn å tro de har fallos ved å blant annet dele sitt kjønnsorgan med kvinnen. Penis anses da som et objekt for begjær, altså fallos. En kan si at fallos er noe menn tror de har, fordi de har penis, mens for kvinner er det et tegn på en mangel (av penis).¹³⁹ Menn tilegner seg tilgang til den symbolske orden, mens kvinner uteblir på grunn av mangel på det privilegerte signifikant.

2.4 Feminismens videreføring og kritikk av psykoanalysen

Freud og Lacans teorier har naturlig nok bidratt til at feminister har kritisert den psykoanalytiske tilnærmingen til kjønn og seksualitet. Dette bunner hovedsakelig i deres fallosentrisme, hvor penis er det overordnede kjønnsorgan, og hvor fars rolle går på bekostning av mors rolle i barnets utvikling. Hos Lacan blir penis og fallos assosiert med hverandre, hvilket resulterer i at kvinner blir systematisk ekskludert fra begrepet knyttet til seksuelle drifter, hevder Elisabeth Grosz.¹⁴⁰ Samtidig har også mange feminister tatt utgangspunkt i, og videreutviklet de psykoanalytiske teoriene. Først og fremst har dette blitt begrunnet med at i «psykoanalysen forstås kjønnsidentitet som et resultat av en møysommelig konstruksjonsprosess, og ikke som noe medfødt og gitt fra naturen av».¹⁴¹ Hos Freud kommer dette til uttrykk i teoriene knyttet til den psykoseksuelle utviklingen hos barn, og hvordan den påvirker menneskets identitet. Det betyr at kjønn og seksualitet blir til gjennom denne utviklingen fremfor å være en naturgitt størrelse. Tydeligst kommer dette frem hos Lacan. Hans språkliggjøring åpner opp for muligheten til å endre strukturene som styrer måten kjønnsnormene opptrer. Med det betyr det at den symbolske orden vil kunne endres gjennom endring i språket.¹⁴² Denne konstruktivistiske holdningen er sentral innenfor en feministisk tilnærming til kjønnsspørsmålet, noe som også synliggjøres i de som bygger videre på psykoanalysen. Blant annet argumenterer Juliet Mitchell (1940-) for at psykoanalysen gir rom for å analysere hvordan kjønnsidentiteter blir til i en patriarkalsk kultur. I boken *Psychoanalysis and Feminism* (1974) skriver hun at det ubevisste påvirker måten vi tilegner oss normer knyttet til kjønn og seksualitet, og at psykoanalysen dermed kan bli brukt som et redskap for å tyde og endre dette.¹⁴³

Innenfor en feministisk-psykoanalytisk tilnærming til kjønn står Julia Kristeva (1941-) blant dem fremste. Kristeva utfordrer Lacans fallosentrisme ved å tillegge semiotikk som en komponent til det symbolske i dannelsen av subjektets identitet. Det semiotiske og det

¹³⁹ Lacan, «The Signification of the phallus», 289. Mortensen, «Psykoanalytisk tilnærming», 25.

¹⁴⁰ Grosz, *Jaques Lacan. A feminist Introduction*, 116.

¹⁴¹ Mortensen, «Psykoanalytisk tilnærming», 22.

¹⁴² *Ibid.*, 25.

¹⁴³ Mitchell, introduksjon til *Psychoanalysis and Feminism*, xvi.

symbolske fungerer ikke som en dikotomi, men utgjør tilsammen signifikasjonen. Altså språket består av begge komponentene. Ifølge Kristeva er det symbolske sett som språklige strukturer, mens det semiotiske fungerer som det kroppslige driftstykket knyttet til den fortrenge morskroppen. På den måten inkluderer hun det kvinnelige subjektet i den symbolske orden.¹⁴⁴

Luce Irigaray, som i likhet med Kristeva viderefører og kritiserer psykoanalysen, tar utgangspunkt i det imaginære og det symbolske hos Lacan. Også hun endrer begrepsforståelsen. I følge Irigaray er det symbolske vist ved kulturens representasjonsverden, det vil si språklige diskurser som vi sosialiseres inn i. Mens det imaginære er det som ubevisst kommer til uttrykk i språket. Irigaray mener Lacans imaginære fase er noe gitt, men ifølge henne selv er dette noe som skapes. Hun påstår at det imaginære og det symbolske er i et gjensidig påvirkningsforhold, og dermed mulig å forandre på. I forlengelse av dette hevder Irigaray at det imaginære og det symbolske ikke er kjønnsnøytralt fordi den falliske diskursen dominerer i språket.¹⁴⁵ Forholdet mellom det imaginære og det symbolske påvirker hverandre, men fordi det ikke eksisterer noen kvinnelig diskurs (det symbolske), vil fallos dominere også det ubevisste i kulturen (det imaginære).

Irigaray viderefører Lacan ved å si at fallos er representert via dets språklige form, og ikke gjennom anatomien. På en annen side så kritiserer hun han for å ekskludere diskurser knyttet til kvinnen innenfor dette språket. Fallosentrismen dominerer i den vestlige kulturen, hvilket synliggjøres ved et representasjonsmønster der kun det mannlige subjektet kommer til uttrykk i språket. Irigaray skriver i boken *This Sex Which Is Not One* (1985) at den såkalte falliske modellen, som trer ut av en patriarkalsk struktur, underbygger fallos (og mannen) som et symbol på tilhørighet, produksjon, form, enhet, synlighet og ereksjon.¹⁴⁶ Irigaray hevder at i psykoanalytisk teori fremtrer den kvinnelige seksualiteten kun i forhold til det mannlige subjekt. Hun skriver:

Psychoanalytic discourse on female sexuality is the discourse of truth. A discourse that tells the truth about the logic of truth: namely, that the feminine occurs only within models and laws devised by male subjects. Which implies that there are not really two sexes, but only one. A single practice and representation of the sexual.¹⁴⁷

¹⁴⁴ Ovesen, «Julia Kristeva- en kort introduksjon», 7-9. Mortensen, «Julia Kristeva», 28.

¹⁴⁵ Sampson, «Luce Irigaray», 59-61.

¹⁴⁶ Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, 86.

¹⁴⁷ Ibid.

Gjennom falliske representasjoner i språket blir den mannlige seksualiteten den universelle og gjeldende. Dette understrekes når Lacan knytter fallos til mangelen av penis hos kvinner, og at menns kjønnsorgan må til for å tilfredsstille kvinnens begjær. Lacan påstår da at kvinner ikke har en egen seksualitet. «Female sexuality has always been conceptualized on the basis of masculine parameters» skriver Irigaray.¹⁴⁸ Videre refererer hun til hvordan psykoanalysen har produsert et forvrengt bilde på kvinners seksualitet. Klitoris har blitt ugyldig i forhold til det falliske organet, mens vagina har fungert som gyldig i den forstand at det gir plass til det mannlige kjønnsorgan.

Det at den kvinnelige seksualiteten har blitt definert som passiv i forhold til mannens aktive, begrunner Irigaray blant annet med formen knyttet til hvert kjønn. Kvinnens kjønnsorgans er karakterisert som formløs i motsetning til den synlige formen som menn besitter med sitt kjønnsorgan. Irigaray beskriver representasjonen av det kvinnelige kjønnsorgan i den patriarkalske kulturen slik: «The negative, the underside, the reverse of the only visible and morphologically designatable organ (even if the passage from erection to detumescence does pose some problem): the penis».¹⁴⁹ I forlengelse hevder hun at seksualiteten blir fremstilt på denne måten: «For the most part, this sexuality offers nothing but imperatives dictated by male rivalry: the “strongest” being the one who has the best “hard-on”, the longest, the biggest, the stiffest penis [...]»¹⁵⁰ Fallos blir representert som en tydelig form, mens det kvinnelige kjønnsorgan fremstår som en mangel.

Irigaray tar i bruk begrepet autoerotisme i forbindelse med måten kvinners seksualitet har blitt definert som passiv. Hun hevder at kvinners masturbering anses som passiv på bakgrunn av at kvinner berører seg selv hele tiden fordi kjønnsleppene er i konstant berøring. Dette påstår hun er i motsetning til mannens aktive masturbering som krever en hånd og bevegelse. Videre argumenterer hun for at kvinners seksualitet er mer kompleks og differensiert enn den passive, vaginale penetreringen, og at den spiller på mange flere strenger enn vaginale og klitorale stimuli.¹⁵¹ På den måten motsier hun mytene skapt rundt kvinners seksualitet. Irigaray påstår at de fallosentriske strukturene i språket, som også styrer det ubevisste i kulturen, ligger til grunn for måten kvinners kjønnsorgan og kvinners seksualitet har blitt betraktet på, men at det vil være mulig å endre dersom det gis rom for det kvinnelige subjekt i diskursene. En grundigere gjennomgang av hvorfor Irigaray mener det er nødvendig å innskrive det kvinnelige subjekt vil jeg komme tilbake i kapittel 3.

¹⁴⁸ Ibid., 23.

¹⁴⁹ Ibid., 26.

¹⁵⁰ Ibid., 24-25.

¹⁵¹ Ibid., 24-28.

2.5 Verkanalyse

Kritikken av fallosentrismen kan brukes som utgangspunkt for lesningen av både *Fra det indre arkiv IV* og *Klang*, men på to ulike måter. I *Fra det indre arkiv IV* henvises det til kvinnelig seksualitet gjennom å knytte orgasme til det kvinnelige kjønnsorganet. Verkene kan leses som en dekonstruksjon av myter skapt rundt den kvinnelige kroppsdelen ved å fortelle at kvinner også har en egen seksualitet, og at det ikke nødvendigvis behøves en annen for å tilfredsstilles. På den måten kan vi si at forholdet mellom kvinnelig seksualitet og patriarkalsk dominans blir problematisert i verket. I *Fra det indre arkiv IV* er fallosformen ekskludert, og verket virker dermed som en kritikk av fallosentrismen. Den kvinnelige seksualiteten representeres gjennom en egen, synlig form. Det samme utspiller seg i blant annet *Hold stenhårdt fast på greia di* (1976), et lignende verk av Paaske som også kan tenkes som en fremstilling av vulva (**fig.15**).¹⁵² I verket ser vi, i likhet med *Fra det indre arkiv IV*, en rosa form på hvit bakgrunn, der sentrum består av en rød oval form. Der hvor *Fra det indre arkiv IV* beskriver orgasme gjennom de blå flekkene som spres ut fra sentrum, kan en tenke at *Hold stenhårdt fast på greia di* skildrer dette gjennom gule bølgete linjer, røde prikker, og svarte og blå mønster som ligger som et horisontalt belte. Denne mønsterdanningen har en pulserende effekt, og kan tenkes som orgasme. Også her skildres en selvstendig kvinnelig seksualitet fordi fallosformen ikke er tilstede. I et dagboknotat fra 1976 skrev Paaske om sin formale endring, hvor hun kobler det formale med seksualitet:

I begynnelsen var mine bilder beskrivelsen av spenningen mellom de to likeverdige elementer, (som begge var i meg, meg som tvekjønnet,) som søkte berøring, bildene pekte mot en fremtidig berøring, som var selv fravær av berøring fulle av spenning og kraft. Senere, da jeg selv ikke var et tvekjønnet vesen, men en kvinne med tydelig motpol i mannen, ble berøring mulig og bildene viser resultatet av berøringen, det avspente, frie bildet. Herved innrømmer jeg nødvendigheten av et annet menneske, en mann, for at liv og bilde skal kunne eksistere.¹⁵³

Paaske hevder at verkene gikk fra å skildre en søken etter berøring, og dermed en spenning, til å skildre avspenning i og med at berøringen hadde funnet sted. Med berøringen mener hun den fra det motsatte kjønn. I dagboknotatet kaller Paaske seg for en «kvinne med tydelig motpol i mannen», og i et brev til Jan Erik Vold skriver hun: «om dette å være kvinne i forhold til en mann, handler mine bilder [om]». ¹⁵⁴ I lys av hennes refleksjoner vil det være

¹⁵² *Hold stenhårdt fast på greia di* er tittelen på to forskjellige verk, hvor det ene er fra 1973 og det andre fra 1976 (**fig. 8 og 15**). Jeg referer her spesielt til sistnevnte, men også bildet fra 1973 gir lignende assosiasjoner.

¹⁵³ Paaske, dagboknotat mai.1976.

¹⁵⁴ Paaske, dagboknotat mai.1976. Brev til Jan Erik Vold fra Sidsel Paaske, 28.september 1976.

nærliggende å lese *Klang* som en hyllest av den heteronormative seksualiteten, og at hun påpeker de biologiske forskjellene mellom menn og kvinner. De adskilte elementene i *Klang* kan tenkes ut ifra Paaskes egne ord; som to motpoler og deres berøring, som resulterer i avspenning. I verket antyder Paaske at det oppstår noe positivt i møtet mellom det mannlige og det kvinnelige. Hun henviser ikke utelatende til den klitorale orgasmen, men snarere tvert imot. I verket sidestiller hun det mannlige og kvinnelige kjønnsorgan. Det samme kan vi se i tusjtegningene *Befruktning* og *På vei inn III* (**fig. 13 og 14**). Også her ser vi en fallosform som beveger seg mot det som minner om det kvinnelige kjønnsorgan. Med utgangspunkt i Paaske egne refleksjoner vil hverken disse verkene eller *Klang* tolkes som en direkte avvisning av fallos som den dominante form, men heller som en hyllest av den heteroseksuelle akten. På en annen side oppleves ikke den ene formen som mer synlig eller dominant enn den andre, men som likeverdige og i et samspill, noe som sidestiller kjønnene fremfor å bekrefte en fallisk dominans.

Det kvinnelige kjønnsorgan er fremstilt med en tydelig form i både *Fra det indre arkiv IV* og *Klang*, og i begge verkene blir en kvinnelig seksualitet skildret gjennom illustrasjon av orgasme. Dermed kan en lese begge verkene som en avvisning av fallos som det privilegerte signifikant og penis som det kjønnsorgan med høyest verdi.

2.6 Tre komparasjoner

Ser vi tilbake på kunsthistorien har det kvinnelige kjønnsorganet blitt fremstilt på mange ulike måter. Ved å gjøre en komparativ analyse av Georgia O'Keeffes *Black Iris* fra 1926, Zdenka Rusovas tegning *Figurer* fra 1973 og Sidsel Paaskes *Fra det indre arkiv IV* fra 1976 vil jeg utforske tre ulike fremstillinger av det kvinnelige kjønnsorganet (**fig.28, 23 og 17**). Den amerikanske kunstneren Georgia O'Keeffe (1887-1986) er særlig kjent for sine blomstermalerier. O'Keeffe skal angivelig selv ha nektet for at verkene hadde en feministisk tilnærming.¹⁵⁵ Zdenka Rusova er grafiker, tegner og maler, og med sitt abstraherte formspråk maner hun ofte frem skildringer av tilknytningen mellom mennesket og natur.

Etter tittelen å dømme fremstiller Georgia O'Keeffes *Black Iris* en blomst som strekker seg utover hele billedflaten. Bildet er malt i en fargeskala dominert av mørke lillatoner. Bildets midtpunkt i svart antyder rom, og en mystikk oppstår der hvor vi ikke lenger ser hva som skjuler seg i det innerste mørket. En referanse til naturen underbygges gjennom tittelen på verket, men også via de organiske formelementene, som tilsammen utgjør et nærbilde av en blomst. Samtidig er det som Judy Chicago og Miriam Schapiro konstaterte i

¹⁵⁵ Phelan, «Survey», 36-37.

artikkelen «Female Imagery» i 1973,¹⁵⁶ at det er nærliggende å tenke motivet som en fremstilling av det kvinnelige kjønnsorganet. Vi kan tenke at kronbladene er kjønnslepper, og at det mørke midtpunktet fremstiller vagina. En kan dermed tenke en sammenheng mellom naturen og kvinnekroppen, hvilket gir naturreferansen gyldighet på flere plan.

I Zdenka Rusovas tegning *Figurer* skildres det kvinnelige kjønnsorganet gjennom forenkling og forvrenging. På samme måte som i *Black Iris* ser vi formelementer som omslutter et svart hulrom. I Rusovas bildet trer dette frem i form av en abstraksjon av en byste. *Figurer* fremstiller en overdel, dominert av folder som går fra halsen og nedover som omkranser et svart dominerende område i midtpartiet. Den mørke fargen gir midtpartiet dybde. Igjen kan foldende, som hos O’Keeffe er fremstilt som kronblader, tenkes som kjønnslepper, og det svarte hulrommet tenkes som vagina. Verket betraktes som en byste, hvor det kvinnelige kjønnsorganet dominerer formen. Rusovas verk henviser til naturen både gjennom de organiske formene og gjennom referansen til kvinnekroppen, på samme måte som O’Keeffe gjør i *Black Iris*.

Det er flere likheter ved O’Keeffe og Rusovas verk. Fargene, det formale som er dominerende organisk, et midtparti som utgjør et svart hult rom, referanse til det organiske som er flertydig, er alle faktorer som gjenspeiles i begge verkene. Dette er også elementer som kan kobles til den vaginale ikonografien. Spesielt vises dette ved hulrommet og kjernen i bildets sentrum, som vi har sett er sentralt hos Chicago, Schapiro og Lippard og deres teori om vaginal ikonografi. I Paaskes verk *Fra det indre arkiv IV* er det også andre elementer som også henviser til denne ikonografien.

I *Fra det indre arkiv IV* finner vi ikke hulrommet som dominerende, selv om dette også trer frem gjennom den mørkere fargebruken i midtpartiet som antyder dybde. I Paaskes verk er det heller vulva i sin helhet, og særlig det røde ovale midtpunktet, som gir en slik referanse. Det dekorative dominerer lesningen av Paaskes verk. Vi finner detaljerte elementer som gjentar seg, som skaper mønster, og som gjør bildet til en idealisert og estetisk fremstilling av det kvinnelige kjønnsorganet. Samtidig finner vi også en lignende estetisering i O’Keeffe og Rusovas verk. Det er alle verk med en abstrahert skildring, som avviser en direkte og realistisk representasjon. Hos O’Keeffe trer dette spesielt frem fordi det skildrer en blomst. Hos Rusova er det derimot en mer ubehagelig fremstilling, men samtidig også her en slags idealisert representasjon, mens i Paaskes verk er det det dekorative som gjenspeiler dette. Dette skiller seg fra en annen måte å ta i bruk kvinners kropp på, der målet ikke er å

¹⁵⁶ “O’KEEFFE BEGAN, SHE PAINTED A HAUNTING mysterious passage through the black portal of an iris, making the first recognized step into the darkness of female identity” skrev Judy Chicago og Miriam Schapiro (Chicago og Schapiro, «Female Imagery», 53).

gjøre det til et idealisert objekt, men heller bryte med det for å opponere mot tabuer (som blant annet Wencke Mühleisen og hennes performance, som nevnt i kapittel 1). Den vaginale ikonografien som vi finner hos O'Keeffe, Rusova og Paaske fremstår dermed idealisert. I tillegg til det formale skiller Paaskes verk seg fra de to andre gjennom fremstillingen av orgasme. Dette har vi sett kommer frem gjennom de vibrerende røde strekene og de blå flekkene som sprer seg utover billedflaten. En slik henvisning er ikke å finne hos O'Keeffe eller Rusova. Selv om dette er noe som knytter Paaskes verk til seksualitet i større grad, vil også O'Keeffe og Rusovas fremstilling av det kvinnelige kjønnsorgan virke som en kommentar til fallosentrismen og til den patriarkalske oppfatningen av kvinners seksualitet. Ved å representere noe som hører kvinnen til, og samtidig utelate fallos, utfordres den symbolske orden hvor fallos er den eneste gyldige form.

2.7 Oppsummering

Å synliggjøre et eget uttrykk har vært avgjørende for feminister hvor formål er å dekonstruere den patriarkalske kulturen der fallosentrismen dominerer. Et uttrykk som går på bekostning av fallos som det symbol av høyest verdi. For som vi har sett har psykoanalysen og andre myter bidratt til å se den falliske formen, definert som synlig, enhet og ereksjon som det gjeldende, og samtidig gjort at kvinners kjønn har blitt sett på som formløs og en mangel. Å skape et uttrykk der formen er knyttet til noe kvinnen selv eier har dermed fungert som en politisk strategi. Ved å fremstille det kvinnelige kjønnsorgan, gjennom en vaginal ikonografi, avviser en fallos verdi og en avviser teorien om at det finnes én libido, den maskuline. Luce Irigaray hevder at kvinners seksualitet har blitt fremstilt som passiv som et resultat av fallosentrismen. Gjennom en vaginal ikonografi motsier en kvinnen som et passivt objekt, og beviser samtidig at det finnes en måte å synliggjøre kvinners kjønn og seksualitet på gjennom en egen form. På den måten definerer en ikke kvinnen ut ifra mangel på fallos, men ut ifra henne selv. Dette kommer til uttrykk i *Fra det indre arkiv IV* og *Klang*. Verkene skildrer på hver sin måte en kvinnelig seksualitet. Det samme gjelder O'Keeffes *Black Iris* og i Rusovas *Figurer*, som på lik linje med Paaskes verk illustrerer dette gjennom en vaginal ikonografi.

For å svare på spørsmålet presentert i begynnelsen av kapittelet, så kommer den kvinnelige erfaringen frem i ikonografien først og fremst fordi den beskriver noe knyttet til kvinnen. Kvinnens kjønnsorgan blir et symbol på den seksuelle frigjøringen. Om dette visuelle uttrykket er en ubevisst handling hos kvinnelige kunstnere er mye omdiskutert. Det reises i denne sammenhengen spørsmål knyttet til erfaringen som biologisk bestemt, som igjen fører hen til problemstillinger rundt konstitueringen av kjønn. Ved å argumentere for at den kvinnelige erfaringen ligger til grunn for den vaginale ikonografien, plasseres samtidig

kvinnen innenfor en bestemt kategori basert på biologi. I dette kapitlet har jeg konsentrert meg om hvordan den vaginale ikonografien ble brukt blant første generasjonsfeminister, hvor det var viktig å definere kvinnen som et eget subjekt. Jeg skal i neste kapittel se på hvilken måte en slik representasjon kan tenkes å virke mot sin hensikt.

Kapittel 3. Fra rekonstruksjon til dekonstruksjon: endret lesning av *Fra det indre arkiv IV* og *Klang*

*Political change must come through concrete social struggle in the real world. Much feminist cultural activity was, however, initially realist in an uncritical way.*¹⁵⁷

/Griselda Pollock

Hvordan kan *Fra det indre arkiv IV* og *Klang* leses ut ifra en forståelse av at kjønn er en konstruksjon?

Frem til nå har jeg tatt for meg hvordan representasjon av kvinnekroppen, med fokus på vaginal ikonografi, kan fungere som en strategi for å synliggjøre det kvinnelige subjektet, som et oppgjør mot den historiske usynliggjøringen av nettopp det. Jeg vil nå undersøke på hvilken måte slike synliggjøringsprosjekter kan virke mot sin hensikt innenfor en annen feministisk tradisjon. Jeg vil starte med å gjøre rede for hvordan den poststrukturalistiske orienteringen endret subjektforståelsen. Dette vil jeg gjøre ved å gå nærmere inn på to sentrale tradisjoner som vokste frem av den språklige vendingen: diskursiv og dekonstruktiv tilnærming. Michel Foucault plasseres innenfor en diskursiv tradisjon, der han i likhet med Judith Butler argumenterer for at verden trer frem gjennom diskurser som er gjennomsyret av makt. Dekonstruktivismen og Jaques Derrida oppløser dikotomiene i kulturen, noe Joan Scott støtter seg på når hun problematiserer erfaringsbegrepet. Deres teorier bidrar til å se kjønn som en sosial konstruksjon fremfor noe biologisk forutsatt og essensialistisk. Skiftet fra en essensialistisk til en konstruktivistisk kjønnsforståelse preger lesningen av den feministiske kunsten. Først og fremst går dette ut på å fokusere på dekonstruksjon fremfor en rekonstruksjon av kvinnen i den visuelle kulturen. I kjølvannet av dette blir begrepet om, og synliggjøringen av, den kvinnelige erfaringen argumentert mot. Jeg har valgt å konsentrere meg om fem sentrale kunsthistorikere-/teoretikere innenfor kritikken som har blitt presentert i henhold til den essensialistiske fremstillingen av kvinnen i kunsten. Lisa Tickner, Griselda Pollock, Judith Barry og Sandy Flitterman-Lewis, og Mary Kelly avviser

¹⁵⁷ Pollock, «Screening the Seventies», 96.

representasjonspraksiser, og argumenterer for en mer teoretisk tilnærming i feministiske kunstuttrykk.¹⁵⁸

I kapittelets første del problematiseres begrepet om den kvinnelige erfaringen. Hvorfor virker de visuelle fremstillingene av dette systembekreftende? Og på hvilken måte vil en poststrukturalistisk tilnærming endre lesningen av *Fra det indre arkiv IV* og *Klang*? Det er tydelig at verkene blir utfordret i lys den nevnte teorien. Som et forsøk på å innhente verkene igjen, vil jeg innlemme to andre sentrale poststrukturalister med et annet utgangspunkt. Luce Irigaray og Hélène Cixous vektlegger forskjellen mellom kjønn, og søker etter innskrivninger av det feminine og det kvinnelige i kulturen. Det kan virke som at en slik tilnærming bryter med poststrukturalismens subjektforståelse. Samtidig plasseres Irigaray og Cixous innenfor det samme landskapet, da de på lik linje med de andre poststrukturalistene anvender språket som utgangspunkt for konstitueringen av kjønn. I lys av Irigaray og Cixous fokus på forskjeller vil jeg undersøke om det er mulig å forstå representasjonen av den kvinnelige erfaringen i *Fra det indre arkiv IV* og *Klang* uten at de fremstår systembekreftende eller essensialistiske.

Spørsmål og problemstillinger som presenteres i kapittelet vil lede hen til kapittel 4, hvor jeg vender om, og problematiserer hele språkliggjøringen i lys av en nymaterialistisk kunst- og kjønnsforståelse.

3.1 Poststrukturalismens subjektforståelse

Utover 1960-tallet gjorde feminister oppgjør mot kvinnens posisjon som bundet til den private sfære og som redusert til kropp. Feminister avviste tanken om kvinnens tilknytning til natur som i et motsetningsforhold til menns kulturtilhørighet. I dette lå også en kritikk av den tradisjonelle subjektforståelsen, som hadde vært preget av at det autonome subjekt var synonymt med begreper som rasjonalitet, selvstendig og handlende- og som var ensrettet mot menn.¹⁵⁹ Feministenes motsvar til denne forståelsen gikk ofte ut på å synliggjøre det kvinnelige subjektet, men som samtidig opprettholdt en vektlegging av motsetningene mellom kjønn. Rundt 1980 ble denne strategien kritisert for å være generaliserende, og man søkte mot et mer flytende syn på kjønn, og mot en ny strategi.

Som tidligere nevnt ble Lacans språkliggjøring av psykoanalysen et vendepunkt for feministisk teori gjennom måten det muliggjorde kjønn som et produkt av noe annet enn

¹⁵⁸ Her legger jeg spesielt vekt på Tickners artikkel «Sexuality and/in Representation: Five British Artists» (1984), Pollocks bok *Differencing the Canon* (1999) samt hennes artikkel «Screening the Seventies» (1988), artikkelen «Textual Strategies: the Politics of art-making» (1980) av Barry og Flitterman-Lewis, og Kellys bok *Imaging Desire* (1997).

¹⁵⁹ Blom, «Fra det moderne til det postmoderne subjekt», 101-105.

biologi. I motsetning til psykoanalysen, hvor subjektet sies å produseres gjennom ubevisste drifter, blir det i en poststrukturalistisk tankegang et gjennomgående fokus at kjønn konstrueres gjennom måten vi taler om det på. Poststrukturalistisk teori bygger videre på strukturalismens forståelse av den semiotiske modellen, men isteden for å finne frem til diversiteten i strukturene, så forsøker en å avdekke strukturer for å finne frem til sannheter. Dette skjer når de strukturelle systemene går fra å bli sett på som statiske til å bli vurdert som avhengig av tid og rom.¹⁶⁰ Innenfor kunstteorien kommer dette til uttrykk. Med utgangspunkt i den semiotiske modellen ble den ikonografiske lesningen utfordret ved å utforske kunstverk som et retorisk redskap, fremfor å se verkets ikoniske karakter for seg selv. Det vil si at der hvor den ikonografiske lesningen prøver å finne mening i det verket i seg selv representerer, forsøker en semiotisk tolkning å avdekke og analysere den bakenforliggende betydningen.¹⁶¹

Jeg vil nå undersøke hvordan subjektforståelsen endret seg ved å ta for meg to sentrale tendenser innenfor poststrukturalismen: diskursiv og dekonstruktiv tilnærming.

Diskursiv tilnærming

Michel Foucault (1926-1984) har med en diskursiv tilnærming bidratt til å se kjønn som en kulturell form fremfor en gitt størrelse. I boken *Seksualitetens historie I- Vilje til viten*, utgitt første gang i 1984, argumenterer han for at kjønn og seksualitet har blitt regulert i samfunnet gjennom makt. Han viser tilbake til historien, og det han kaller for «undertrykkeshypotesen», der han hevder det dreier seg om det «makt-viten-nytelse-regimet som hos oss opprettholder diskursen om den menneskelige seksualiteten».¹⁶² Med andre ord er diskursene gjennomsyret av maktmekanismer, og dette påvirker kjønnets plassering i kulturen. Foucaults vektlegging av at kjønn og seksualitet blir produsert gjennom diskurser bidrar til å se sosiale fenomener, altså kjønnsidentiteter, som et resultat av historien. Disse fenomenene fremstår ofte som universelle, men er ifølge Foucault et produkt av historien og av diskurser knyttet til kontekster. For Foucault er en diskurs det som beskriver måten vi snakker om noe på, altså betydningen noe får avhengig av tid og rom. På den måten avviser en slik tilnærming det biologiske aspektet som grunnlag for subjektdannelse. Det som anses som en sannhet vil være foranderlig fordi alt blir produsert gjennom diskurser. Samtidig er disse diskursene låst til tid og rom, og det vil ikke være mulig å forstå et fenomen annerledes innenfor en diskurs i en gitt periode eller sted. Subjektet vi på bakgrunn av det ha

¹⁶⁰ Bal og Bryson, «Semiotics and Art History: A Discussion of Context and Senders», 247.

¹⁶¹ Damish, «Semiotics and Iconography», 235.

¹⁶² Foucault, *Seksualitetens historie I. Vilje til viten*, 22.

et begrenset handlingsrom. Verden blir til gjennom måten vi snakker om den på, og ifølge Foucault er dette relatert til måten maktstrukturer gjør diskursene gyldig.¹⁶³

En videreføring av Foucault og hans diskursive tilnærming skjer med Judith Butler (1956-). Butler tar på lik linje med Foucault utgangspunkt i at diskurser er regulert gjennom makt, og at disse fungerer som produsent av kjønnsnormene. Hun skiller mellom biologisk (sex) og sosialt kjønn (gender), men plasserer det biologiske som en effekt av det sosiale. Det sosiale kjønn (måten vi handler på) skaper en illusjon av at det finnes et biologisk kjønn, og at diskurser forårsaker det biologiske kjønn som noe førspråklig og noe fra naturens side fordelt mellom dikotomien mann/kvinne. Med andre ord hevder hun at måten vi snakker om kjønn som biologisk bestemt legger grunnlag for måten de ulike kjønnsidentitetene opptrer. Hos Butler er det sosiale kjønn det primære, ikke det biologiske. I forlengelse ser hun kjønn som en gjøren fremfor en væren. Kjønn formes gjennom språket i en prosess hvor repetisjon av normer legger grunnlaget.¹⁶⁴ Dette kommer frem i artikkelen «Performative Acts and Gender Constitutions: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory» (1988).¹⁶⁵ I artikkelen tar hun utgangspunkt i Maurice Merleau-Pontys fenomenologiske forståelse av kropp og kjønn, der kropp er en historisk idé, og ikke noe naturgitt.¹⁶⁶ Også i *Gender Trouble* (1990) understreker Butler kjønn som en repeterende performativ handling.¹⁶⁷ I boken *Bodies That Matter* (1993) går Butler ett skritt videre, og argumenterer for at også kroppen formes gjennom diskursive praksiser, og at dette skjer gjennom en materialiseringsprosess. Kroppen er en altså en materie, men materialiseringen av den skjer også via gjentakelser av handlinger som vi sosialiseres inn i. Ifølge Butler vil den heteronormative kjønnsidentiteten være et produkt av dette, og som følger vil kjønnsidentiteter som faller utenfor denne normen bli ansett som avvik.¹⁶⁸ Ved å gi fenomener ny betydning, og dermed bryte med de konvensjonelle forventningene en har til kjønn og seksualitet, vil bidra til å åpne opp for en nyansert måte å se kjønn på, hevder hun. For Butler handler dette først og fremst om å ikke plassere kjønn som en forutsatt kategori, men som en performativ handling. Hun skriver: «From a feminist point of view, one might try to reconceive the gendered body as the legacy of sedimented acts rather than a predetermined or foreclosed structure, essence or fact, whether natural, cultural, or linguistic».¹⁶⁹

¹⁶³ Egeland og Jegersted, «Diskursiv tilnærming», 70-73.

¹⁶⁴ Butler, «Performative Acts and Gender Constitution», 519- 523. Jegerstedt, «Judith Butler», 76-82.

¹⁶⁵ Artikkelen ble utgitt i *Theatre Journal* i 1988.

¹⁶⁶ Butler, «Performative Acts and Gender Constitution», 520-522.

¹⁶⁷ Butler, *Gender Trouble*, xv.

¹⁶⁸ Butler, *Bodies that Matter*, 1-2.

¹⁶⁹ Butler, «Performative Acts and Gender Constitution», 523.

Dekonstruktiv tilnærming

I tråd med den diskursive tilnærmingen ser den dekonstruktive tradisjonen kjønn som en språklig størrelse, og dermed noe som ikke får gyldighet utenfor språket. Den dekonstruktive tilnærmingen har spesielt vært viktig for kjønnsteoretikere som tar sikte på å bryte ned dikotomiene knyttet til kjønn. Mann/kvinne, kultur/natur, aktiv/passiv etc. er det vi kan kalle dikotomier eller binære motsetninger. Altså begrepspar som er basert på forskjeller som utelukker hverandre.¹⁷⁰ Ut ifra en poststrukturalistisk forståelse er dette ikke gitte motsetningspar. Dekonstruksjon er en «metode som søker å demontere en teksts språklige, strukturelle og logiske sammensetninger» presiserer Bondevik og Rustad i boken *Kjønnsforskning*.¹⁷¹ Dette innebærer å utfordre dikotomiene.

Jaques Derrida (1930-2004) bygger sin teori på en kritikk av at det finnes én naturlov som legger grunnlag for all mening. Dette innebærer en kritikk av logosentrismen, altså troen på at det finnes en sannhet i sentrum som utgangspunkt for all betydning.¹⁷² Derridas stiller seg kritisk til strukturalismens opphøyning av autonome strukturer som fornyer seg selv innenfra, der mening skapes gjennom forskjeller. Derrida insisterer på at dikotomiene, som blant annet språket er bygget opp av, ikke er holdbare eller nøytrale, og at de dermed ikke er to likeverdige ledd. Det vil alltid være en hierarkisk inndeling i et dikotomisk forhold, hvor det ene leddet blir undertrykket av det andre, i følge Derrida. Dette kaller han for et voldshierarki. Dekonstruksjon handler derfor om å bryte ut av dikotomiene for å unngå et hierarki.¹⁷³ I følge Derrida er tegnsystemet bestående av forskjeller, men det finnes ikke et sentrum for gyldighet fordi forskjellene er motsetninger som er i bevegelse. På den måten er motsetningsparene ikke statiske størrelser. Derrida knytter logosentrismen til fallosentrismen. Opphøyelsen av logos (sannhetens tilstedeværelse) er ifølge han bundet til opphøyelsen av fallos. Han benytter begrepet «fallogosentrisme» for å understreke at den vestlige logosentrismen er preget av en fallisk opphøyelse i språket. Derrida og dekonstruksjonens formål er å stille spørsmål ved dikotomiens gyldighet, og innenfor kjønnsteori blir dette brukt som en praksis for å bryte ut av måten kjønn har blitt fremstilt som to binære motsetninger. Altså antakelser av hva det innebærer å være kvinne og hva det innebærer å være mann, som i en forlengelse plasserer den ene i opposisjon til den andre. På den måten blir forståelsen av kvinnen som mannens motsetning utfordret gjennom dekonstruktiv tilnærming.¹⁷⁴

¹⁷⁰ Bondevik og Rustad, «Humanvitenskapelig kjønnsforskning», 51.

¹⁷¹ Ibid., 53.

¹⁷² Danbolt, *Jeg former altså er jeg* 170.

¹⁷³ Ibid., 170-171.

¹⁷⁴ Jegerstedt, «Dekonstruktiv tilnærming», 87-91.

Joan W. Scott (1941-) tar utgangspunkt i en lignende forståelse når hun gjennom en dekonstruktiv tilnærming problematiserer de binære motsetningene som preger den etablerte kjønnsforståelsen. Scott argumenterer for at kjønnsforskjellene er et produkt av måten subjektet trer frem via erfaringen, og at erfaringen dermed legger grunnlag for at forskjellene mellom kjønn fremstår som sanne. Samtidig påstår hun at erfaringen er historisk og kontekstuel bestemt. Derfor er subjektet, samt den dikotomiske inndelingen av kjønn, et resultat av historiserte erfaringer, hvilket betyr at de ikke kan være gitte.¹⁷⁵ I artikkelen «Experience» (1992) skriver Scott «[it] is not individuals who have experience, but subjects who are constituted through experience».¹⁷⁶ Subjektet opptrer slik erfaringen (historien) fremstår, og på den måten er både erfaringen og subjektet et produkt av en historisering og kontekstualisering. Senere i artikkelen spør Scott hvorvidt man egentlig kan historisere erfaringen, og hvordan man kan skrive om identitet uten å essensialisere det. For å svare på dette viser hun til hvordan historikere selv må historisere subjektbegrepet ved å bryte ned erfaringsbegrepet. Scott skriver: «This will happen when historians take as their project not the reproduction and transmission of knowledge said but the analysis of the production of that knowledge itself».¹⁷⁷ For Scott handler det derfor om en dekonstruksjon av erfaringsbegrepet. Hun understreker samtidig at det er vanskelig å fjerne begrepet erfaring, men at det må brukes uten å reprodusere dikotomiene. Med andre ord påstår hun at det som må til er en synliggjøring av hva som ligger til grunn for hvordan subjektet fremstår, og dermed undersøke dets mening gjennom analyse av historiske diskurser. Ved å plassere subjektet som et diskursivt produkt sier Scott at erfaring og språk er uløselig knyttet, og at hverken identitet, subjekt eller erfaring skapes utenfor en historisk kontekst. Igjen er dette med på å historisere fremfor å universalisere begrepene knyttet til kjønn.¹⁷⁸

Subjektets oppløsning og spørsmålet om kvinnelig erfaring

Fra det indre arkiv IV og *Klang* betraktes som representasjoner av en kvinnelig erfaring med utgangspunkt i biologien (**fig.17 og 12**). Fremstillingen av det kvinnelige kjønnsorganet antyder at dette er noe kvinner har til felles, og verkene fungerer på den måten som en søken etter en felles identifisering blant (den kvinnelige) betrakteren. Denne strategien feirer et kinnefellesskap samtidig som at det er forsøk på å bryte ut av de etablerte forestillingene en har om kvinner. Paaske satt selv ord på dette, og for hun handlet det om å «formidle denne

¹⁷⁵ Scott, «Experience», 25.

¹⁷⁶ Scott, «Experience», 25-26. Artikkelen inngår i antologien *Feminists Theorize the Political*, som hun selv og Judith Butler redigerte og utga i 1992.

¹⁷⁷ Ibid., 37.

¹⁷⁸ Ibid., 33-37.

erfaring man har fra sin egen situasjon og sitt eget liv til andre, for å styrke et fellesskap og et samhold mellom mennesker [...]».¹⁷⁹ Som vi har sett plasseres en slik strategi hos de såkalte førstegenerasjonsfeministene, som tok utgangspunkt i en essensialistisk forståelse av kjønn. Innenfor en essensialistisk forståelse tar en sikte på at alt har en essens, en bakenforliggende idé som utgjør en virkelighet. Altså at det finnes en essens av kjønn som allerede er bestemt og uforanderlig.¹⁸⁰ Kjønn defineres ut ifra en slik tilnærming ofte som biologisk, og kroppens natur fungerer som utgangspunkt for hvordan subjektet handler og er. På den måten kan man snakke om en egen kvinnelig erfaring basert på en kroppslig erfaringsramme. Og det er nettopp dette som blir kritisert når poststrukturalister avviser det autonome subjektets gyldighet. *Fra det indre arkiv IV* og *Klang* leses dermed som essensialistiske i den forstand at de opprettholder ideen om at biologi forutsetter hvordan subjektet opptrer.

Ved å avvise tanken om et autonomt subjekt, altså at subjektet i seg selv er eneste skaper av mening, fokuseres det på hva som ligger til grunn for at subjektet opptrer som det gjør, fremfor å stille spørsmål rundt hva subjektet er. «En forsøker ikke å synliggjøre det som ikke er representert (å synliggjøre kvinner), men å eksponere maktstrukturene som bestemmer hva og hvordan vi kan ha avgang til verden», skriver Sigrun Åsebø.¹⁸¹ I forlengelse av subjektets oppløsning problematiseres representasjonen av den kvinnelige erfaringen i Paaskes verk. *Fra det indre arkiv IV* og *Klang* bryter ikke ned det kvinnelige subjektets universalitet, men tar snarere utgangspunkt i at kvinnen er en forutbestemt kategori som innebærer visse faktorer som alle kvinner identifiserer seg med. Subjektets erfaringsramme er allerede bestemt ut ifra en slik forståelse.

Representasjonen av kvinnelig erfaring i Paaskes verk impliserer altså at erfaringen er universell. Scott bryter med denne tanken, og insisterer på at erfaringen er historisk og kontekstuel avhengig. Når Paaske tar utgangspunkt i erfaringen bidrar hun, ifølge Scott, til å plassere subjektet og den dikotomiske inndelingen mellom kjønn som gyldig fordi subjektet trer frem via erfaringen. Ved å referere til en kvinnelig erfaring, viderefører Paaske derfor de etablerte ideene knyttet til kvinner. Derfor vil Scott heller undersøke hva som ligger til grunn for hvordan subjektet og erfaringen trer frem, men uten å plassere de som uavhengige kategorier. Scott dekonstruerer erfaringsbegrepet, mens Paaske universaliserer det.

Ved å representere kvinnen bidrar ikke Paaske til å dekonstruere den subjektive erfaringen, slik Scott krever. Diskursene knyttet til kvinnen reproduseres, og fremfor å dekonstruere den dikotomiske inndelingen mellom kjønn, blir Paaskes fremstilling av det

¹⁷⁹ Paaske, notat 1975.

¹⁸⁰ Sampson, «Ontologisk tilnærming», 53-54.

¹⁸¹ Åsebø, *Feminitetens rom og kvinnekroppens grenser*, 85.

kvinnelige kjønnsorganet med på å underbygge at kvinnen er i et motsetningsforhold til mannen. Spesielt *Klang*, der penis og vulva er representert, viser en tydelig inndeling mellom to kjønn. I tillegg er hennes vektlegging av kjønn som et dikotomisk motsetningspar, delt mellom mann og kvinne, med på å utelukke andre kjønnsidentiteter. I *Klang* fremstilles seksualitet og kjønnsforståelsen som heteronormativ, i den forstand at representasjonen av kvinne og mann viderefører den binære tokjønnsmodellen. En slik fremstilling nyanserer ikke de historiske og tradisjonelle ideene en har til kjønn. Ifølge Butler bidrar dette snarere til å repetere de sosiale normene som kjønn produseres gjennom, slik at nye begrep knyttet til kjønn og seksualitet ikke slipper til. På den måten forblir kjønnsforståelsen biologisk begrunnet.

Når Sidsel Paaske kaller seg som en «kvinne med tydelig motpol i mannen»,¹⁸² og skriver «[...] om dette å være kvinne i forhold til en mann, handler mine bilder [om]»,¹⁸³ bekrefter hun kjønn som dikotomisk og polarisert. Det samme gjør hun når hun beskriver møtet mellom yin og yang i kunsten, og hvordan yin er representert ved kvinnen og yang ved mannen.¹⁸⁴ Paaske kjønnsforståelse oppfattes som binær, og ifølge Derridas teorier vil en slik dikotomisk inndeling bety at noe er i opposisjon til noe annet. Paaske deler eksplisitt kjønn inn i to motsetninger, og bidrar på den måten til å plassere kvinnen som en «annen». På en annen side gir Paaske vektlegging av kjønnsforskjeller rom for flere tolkningsmuligheter. I følge Luce Irigaray er erkjennelse av forskjellene nødvendig for å unngå å se kjønn som opposisjoner. Dette vil jeg komme tilbake til senere i kapittelet, der jeg leser verkene i lys av Irigaray og Cixous forskjellsfeminisme.

Poststrukturalistisk teori har først og fremst bidratt med å problematisere språkssystemet, og dermed subjektet, som forutsatt og universelt. Når subjektet oppløses blir det vanskelig for feminister å tale om en kvinnelig erfaring. Dette kommer til uttrykk i Butlers vektlegging av kjønn som en performativitet, og spesielt i Scotts dekonstruksjon av erfaringsbegrepet. Det finnes ingen fasit for hva det kvinnelige subjektet består av, kun antagelser som hverken er gitte eller universelle. I og med at kulturen sies å være konstruert via språklige strukturer, er det også kulturen som tillegger begreper betydning, og de er derfor avhengig av representasjoner for å bestå.¹⁸⁵ Representasjoner opprettholder begrepenes og subjektene posisjon og erfaringsgrunnlag. Ved at Paaske representerer noe knyttet til kvinnen videreføres en enhetlig og universell subjektforståelse. Videre vil jeg undersøke på hvilken måte slike refleksjoner blir støttet av kunsthistorikere.

¹⁸² Paaske, dagboknotat mai.1976.

¹⁸³ Brev til Jan Erik Vold fra Sidsel Paaske, 28. september 1976.

¹⁸⁴ Ibid.

¹⁸⁵ Åsebø, *Feminitetens rom og kvinnekroppens grenser*, 17-18.

3.2 Kritikk av essensialistiske representasjoner

Den poststrukturalistiske forståelsen fikk innflytelse blant feministiske kunsthistorikere og kunstkritikere. Endringen fra fokus på kvinne til fokus på kjønn preget kunsthistorielesningen og spesielt spørsmålet om representasjon. Dette resulterte i at den estetikken som blant annet Judith Chicago mente var bunnet i en egen kvinnelig erfaring, ble sterkt kritisert for å bekrefte kjønn som biologisk bestemt. Men også den kunsten som tok utgangspunkt i kvinnekroppen, uavhengig av ideen om at det var et resultat av en kvinnelig erfaring, ble kritisert for å virke systembekreftende.¹⁸⁶ Det dreier seg derfor om en problematisering av representasjoner av kvinnen i kunsten, hvilket lesningen av *Fra det indre arkiv IV* og *Klang* blir berørt av.

«Representation is at the very root of the difference between male and female in our society» skriver Thalia Gouma-Peterson og Patricia Mathews,¹⁸⁷ og påpeker at representasjonen er grunnen til den dikotomiske inndelingen mellom menn og kvinner videreføres. Representasjon er kun en refleksjon av kulturens syn på en selv, og ikke et bilde av virkeligheten. Dette er i tråd med Lisa Tickner (1944-) som hevder at det er gjennom representasjon at vi oppfatter verden, samtidig som at sannheten er konstituert gjennom den, og at den ikke er en sannhet i seg selv. «We have no unmediated access to the real. It is through representations that we know the world» skriver Tickner i artikkelen «Sexuality and/in Representation: Five British Artist» (1984).¹⁸⁸ Representasjonen av kvinnen i *Fra det indre arkiv IV* og *Klang* fastlåser subjektet til noe bestemt, fremfor å løsrive det fra ugyldige kategorier og plasseringer, og bidrar samtidig til å reprodusere disse forestillingene. Det som fremstilles er i seg selv kun et resultat av måten «kvinnelighet» blir fremstilt på i kulturen, påpeker Tickner.¹⁸⁹ Hun legger til at subjektet ikke er autonomt fordi det ikke opptrer utenfor historien eller representasjonen. «Art is a practise of representation, and hence of ideology (it is productive of meanings and of subject positions for those meanings)», skriver hun videre.¹⁹⁰ Kunst som representasjon kan dermed fungere som en bekreftelse på subjektets plassering. Eller som Thalia Gouma-Peterson og Patricia Mathews legger det frem: representasjonen legitimerer kulturens dominerende ideologi og patriarkalske struktur, noe som gjør det til en politisk handling.¹⁹¹ Ideen om at representasjonen fungerer som grunnlag for hvordan subjektet opptrer kobles således til Scotts erfaringsbegrep, og hvordan subjektet

¹⁸⁶ Gouma-Peterson og Mathews, «The Feminist Critique og Art History», 336.

¹⁸⁷ Ibid., 335.

¹⁸⁸ Tickner, «Sexuality and/in Representation: Five British Artist», 357.

¹⁸⁹ Ibid.

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ Gouma-Peterson og Mathews, «The Feminist Critique og Art History», 335.

trer ut av erfaringen. Representasjoner av erfaringer reproducerer de etablerte forestillingene en har om verden, men som nødvendigvis ikke er sanne, i følge Tickner.

Griselda Pollock (1949-) argumenter for at kunst produseres i henhold til diskurser. På samme måte ser hun kjønn som en konstruksjon som skapes gjennom måten vi tillegger diskurser betydning.¹⁹² Dette understrekes blant annet i hennes undersøkelse av kunstnerne Mary Cassatt og Berthe Morisot, i artikkelen «Modernity and the Spaces of Femininity» (1988).¹⁹³ I artikkelen påpeker hun hvordan de historiske, sosiale forskjellene mellom kjønn preget deres liv, og dernest deres kunst. Hun legger ikke biologien til grunn for kunstnerens estetikk, men argumenterer for at sosiale forventninger, konstruert av diskursive strukturer, kan bidra til å skape forskjell mellom kunst produsert av kvinner og kunst produsert av menn.¹⁹⁴ Pollock tar dermed et oppgjør med blant annet Judith Chicago, Miriam Schapiro og Lucy Lippard, ved å se kunst som en sosial praksis fremfor å lese det som et produkt skap av det autonome kunstnersubjektet. Ut ifra en slik forståelse er den vaginale ikonografien fremstilt i *Fra det indre arkiv IV* og *Klang* ikke et resultat av en kvinnelig erfaring. Kunsten produseres i henhold til sosiale forventninger, ikke gjennom en kroppslig påvirkning.

Pollock ser inndelingen mellom den maskuline kunstner og feminine objekt som en konstruksjon skapt i en patriarkalsk kultur, og ønsker omveltning i språket og i den visuelle kulturen som bryter med en slik inndeling.¹⁹⁵ Dette innebærer en kritikk av representasjon av kvinnen. I artikkelen «Screening the Seventies» (1988) insisterer Pollock på å avvise det autonome subjektet for å bryte ut av den patriarkalske dikotomiske inndelingen. Ved å referere til Chicago og hennes krav om en autonom og definert seksualitet, viser Pollock hvordan representasjonen av kvinnelig seksualitet er en bekreftelse på en essensiell og medfødt identitet.¹⁹⁶ Avslutningsvis i artikkelen skriver Pollock: «We are not seeking a new meaning for woman but rather a total dissolution of the system by which sex/gender is organized for function as the criterion upon which differential and degrading treatment is assigned and naturalized».¹⁹⁷ Hun ønsker en oppløsning av strukturene som skaper den dikotomiske inndelingen, og som tildeler kvinnen en nedgradert plass i en hierarkisk kjønnsforståelse. I motsetning til representasjon av kvinnelig erfaring i kunsten, argumenterer Pollock for en strategi som handler om å søke etter innskrivninger i det feminine. Hun skriver følgende:

¹⁹² Åsebø, «Griselda Pollock», 272.

¹⁹³ Artikkelen er en del av boken *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art* (1988).

¹⁹⁴ Gouma-Peterson og Mathews, «The Feminist Critique og Art History», 337.

¹⁹⁵ Åsebø, «Griselda Pollock», 272.

¹⁹⁶ Pollock, «Screening the Seventies», 93-96. Åsebø, «Griselda Pollock», 274-275.

¹⁹⁷ Pollock, «Screening the Seventies», 104.

In the work by artists we name women, we should not read for signs of a known femininity- womanhood, women like us... - but for signs of femininity's structurally conditioned and dissonant struggle with phallocentrism, a struggle with the already existing, historically specific definitions and changing dispositions of the terms Man and Woman within sexual difference. We can read for inscriptions of the feminine- which do not come from a fixed origin, this female painter, that woman artist, but from those working within the predicament of femininity in phallogentric cultures in their diverse formations and varying systems of representation.¹⁹⁸

Dette går ut på å synliggjøre de strukturene som underbygger etablerte kjønnsbegrepers gyldighet. I følge Pollock gjøres dette ved å snakke feminitet som en kompleks psykoseksuell og sosial posisjon, og dermed finne en stemme som snakker om, for og fra kvinners posisjon. Å snakke feminint handler, i følge Pollock, ikke om å identifisere seg som kvinne, eller å tale i tråd med de etablerte begrepene knyttet til kvinner, men som en form for appropriasjon.¹⁹⁹ I boken *Differencing the Canon* (1999) understreker Pollock dette, og hvordan det handler om å unngå å eksponere kvinnen som en opposisjon til mannen.²⁰⁰ Hun bruker kunsthåndverk blant kvinnelige kunstnere som eksempel på en praksis som underbygger, fremfor å bryte ut av tanken om et spesifikt «kvinnelig» eller «feminint» uttrykk. Kunsthåndverk, tradisjonelt forbundet med hjemlige sysler og morsrollen, viderefører den patriarkalske inndelingen og plasserer kvinnen som en opposisjon til det mannlige kunstnergeni, hevder Pollock. Videre skriver hun: «The difficulty remains, that, is speaking of and as women, feminism confirms the patriarchal notion that woman is the sex, the sign of gender, perpetually the particular and sexualised Other to the universal Man, who appears to transcend his sex to represent Humanity».²⁰¹ Kvinnen og kunsten forblir kjønnet gjennom representasjonen. Målet for Pollock er derfor å dekonstruere de kulturelle tegnene som reproducerer forskjell mellom kjønn. Dette gjøres ved å ta i bruk strategier som tar utgangspunkt i språk og symboler, slik at subjektet separeres fra sin egen materialitet. Feminitet må derfor undersøkes ut ifra det hun kaller for en psyko-symbolsk strategi.²⁰² For Pollock handler det om å vise til det underliggende, det som må leses mellom linjene.

Jeg har tidligere nevnt at Sidsel Paaske visket ut skillet mellom såkalt «høykunst» og «lavkunst» ved å ta i bruk både kunsthåndverk og den mannsdominerte maleri- og skulpturkunsten. Jeg refererte samtidig til Stina Högvist som omtaler Paaske som en postmodernist på bakgrunn av hennes evne til å balansere mellom det amatørmessige og

¹⁹⁸ Pollock, *Differencing the Canon*, 33.

¹⁹⁹ Åsebø, *Feminitetens rom og kvinnekroppens grenser*, 180-181.

²⁰⁰ Pollock, *Differencing the Canon*, xiv, 8.

²⁰¹ Ibid., 25.

²⁰² Ibid., 29.

kvalitetsmessige uttrykket. I *Fra det indre arkiv IV* og *Klang* finner vi elementer som henviser til kunsthåndverk. Verkene preges av mønster og dekorative elementer, og jeg vil påstå at de står i motsetning til det autonome, modernistiske maleriet, fordi de ikke svarer til kravet om ren flate og form. Det kunsthåndverksmessige uttrykket er likevel noe Pollock kritiserer for å opprettholde en distanse mellom kvinner og menn. Og i lys av dette leses Paaskes verk som en rekonstruksjon av det som tradisjonelt blir forbundet med «kvinnelig» eller «feminin» kunst, fremfor en dekonstruksjon av de kulturelle tegnene som plasserer kvinnen innenfor en bestemt kategori. I lys av Pollocks argumentasjon bekrefter verkene at det finnes en kvinnelig essens og en kvinnelig estetikk. *Fra det indre arkiv IV* og *Klang* leses derfor som essensialistiske både gjennom referansen til noe «kvinnelig» via det dekorative uttrykket, og gjennom fremstillingen av det kvinnelige kjønnsorganet.

Griselda Pollock bygger på ideen om at de maskuline språkstrukturene har resultert i at kulturen fortrenger det feminine. Hennes formål er derfor å søke etter det feminine, men i isteden for å gjøre dette gjennom synliggjøring av en spesifikk «kvinnelighet» som i Paaskes verk, søker hun etter det feminine på et mer psykologisk plan. Hun skriver:

Moving away from the representation of innate, anatomically or biological determined difference to the ever unstable and unravelling processes of psychological and semiotic differentiation, with the always dynamic play of subjectivity, creates the space for a feminist differencing of canonicity, which is an element in the larger politics of differencing current orders of sexual difference.²⁰³

I artikkelen «Textual Strategies: The Politics of Art-Making» (1980) argumenterer Judith Barry og Sandy Flitterman-Lewis, på samme måte som Pollock, for en teoretisk-orientert strategi blant feministiske kunstnere. De undersøker den politiske effekten feministiske kunstnere ønsker å oppnå, og stiller spørsmål rundt resultatet av den kunsten som baserer seg på en essensialistisk kjønnsforståelse. De påstår at for å oppnå en sosial og ideologisk endring krever det at en avviser det personlige. Dette innebærer at de dyptliggende strukturene som forårsaker undertrykkningen av kvinnen må undersøkes, og ikke effekten av den (representasjoner av «kvinnen» som en essens). De søker derfor etter en teori som heller fokuserer på spørsmål knyttet til ideologi, kultur og hva som ligger til grunn for mening. En teoretisk tilnærming til kunst krever dermed, ifølge dem (og Pollock), at en undersøker de sosialt konstruerte meningene og de sosiale kodene, og gjør dette til analyseobjekt i kunsten fremfor det individuelle og personlige. I artikkelen retter Barry og Lewis-Flitterman

²⁰³ Pollock, *Differencing the Canon*, 28.

spørsmålet «Action, by whom, and for what purpose?» mot feministiske kunstnere.²⁰⁴ Poenget deres er å understreke at representasjonen av noe essensielt ved kvinnen ikke utfordrer begrepet «kvinnelig», og vil dermed ikke få den politiske effekten kunstnerne ønsker. De søker derfor som Pollock, mot den feministiske kunsten som tar i bruk språklige og tekstlige strategier som uttrykk for de sosiale motsetningene. Gjennom slike strategier hevder de at «bildet» på kvinnen trer frem i verket i seg selv, men en unngår å essensialisere kjønn. Barry og Flitterman-Lewis bruker Mary Kellys (1941-) verk *Post-Partum Document* (1973-1979) som eksempel på feministisk kunst med en teoretisk tilnærming (**fig.31**). I Kellys verk gir tekstlig materiale betrakteren innblikk i hvordan den psykologiske utviklingen produserer morsrollen, fremfor at den fremstilles som biologisk forutsatt.²⁰⁵ Hun skildrer en mor/sønn relasjon ved å vise til dokumentasjon fra barnets oppvekst, og hvor de psykoseksuelle stadiene og det underbevisste refereres til. Dette er i motsetning til *Fra det indre arkiv IV* og *Klang*, der lignende strategier ikke fremtrer. Der hvor Kelly problematiserer og dekonstruerer ideen om kjønn som biologisk bestemt via en psykoanalytisk beskrivelse av barnets utvikling, gir Paaske oss en beskrivelse av kjønn som biologisk forutsatt ved å representere kvinnen gjennom et anatomisk utgangspunkt. I motsetning til *Post-partum Document* er *Fra det indre arkiv IV* og *Klang* representasjoner av kvinnen som en essens og en gitt kategori.

Kelly er kritisk til den subjektive, kroppslige fremstillingen, og i et intervju med Paul Smith hevder hun blant annet at ved å distansere seg fra det, unngår en reproduksjon av kvinnen som et objekt.²⁰⁶ Også i artikkelen «Desiring Images/Imaging Desire» (1984) henviser hun til dette. Tittelen på artikkelen forteller oss at bilder er objekt for begjær samtidig som at bilder er språk, altså at de forestiller noe- i denne sammenhengen begjær. Å betrakte noe er ifølge Kelly knyttet til begjær, og når representasjoner av kvinnekroppen trer frem i kunsten blir de et objekt for nettopp dette. Kelly hevder at kunstnere som tar i bruk praksiser som skaper en opplevelse av at det finnes en egen kvinnelig essens, innsnevrer spørsmålet om seksualitet og bekrefter det underliggende hierarkiet mellom menn og kvinner.²⁰⁷ I denne sammenhengen kritiseres Paaskes verk for å opprettholde kvinnen som et passivt objekt for det maskuline blikket. I tråd med Kelly argumenterer Griselda Pollock for hvordan denne type kunst har bidratt til å repetere og plassere betrakter som et subjekt, og verket (representasjonen av kvinnen) som et objekt. Synliggjøring og representasjon i seg selv

²⁰⁴ Barry og Flitterman-Lewis, «Textual Strategies», 62.

²⁰⁵ Ibid., 66-71.

²⁰⁶ Mary Kelly i samtale med Paul Smith, «No Essential Femininity: A Conversation between Mary Kelly and Paul Smith», 67.

²⁰⁷ Kelly, «Desiring Images/Imaging Desire», 122-123.

er ikke medvirkende til endring, det viderefører kun de strukturer som er bakgrunn for ønsket om endring, påstår Pollock.²⁰⁸

At Kelly baserer seg på psykoanalysen kommer til uttrykk i hennes bok *Imaging Desire* (1996), en samling artikler og samtaler tilknyttet *Post-partum Document*. Hun refererer her til det talende subjektet, som hun påstår er grunnleggende delt mellom det bevisste og det ubevisste. Det talende subjektet er, ifølge Kelly, forbundet med subjektets tilgang til språket, og dermed dets plassering innen enten en feminin eller maskulin posisjon i den symbolske strukturen av samfunnet. Fallos er det dominerende signifikantet, og det feminine oppfattes som en negativ substitutt til det maskuline. Altså påstår hun at subjektets relasjon til sosiale, ideologiske og psykologiske strukturer produserer subjektet.²⁰⁹ I forlengelse av dette kobler Kelly kunst basert på kvinnelig erfaring med narsissisme, og skriver at kvinnelig erfaring er «an identification with an image of what she would like to be underlines the affirmation of “feminine experience” in art, but paradoxically what *she* would like to be is usually what *he* wants her to be, the desired object».²¹⁰ Hun kobler samtidig representasjon av kjønnsorgan med autoerotisme. Kan Paaskes verk leses som narsissistiske og autoerotiske? Kanskje vil en kunne si at *Fra det indre arkiv IV* er et uttrykk for dette på grunn av dets ekskludering av fallos.

3.3 *Fra det indre arkiv IV* og *Klang* i lys av poststrukturalismen

Sidsel Paaske ønsket å få frem det «kvinnelige» og å formidle en erfaring som kunne styrke et fellesskap.²¹¹ Med det som utgangspunkt taler hun for kvinnen som noe for seg selv, hvilket bryter med den konstruktivistiske kjønnsforståelsen.

Vi har hittil sett at i den poststrukturalistiske-orienterte teorien ble subjektet ansett som en forskjell i kontinuerlig bevegelse, fremfor en statisk størrelse. Dette la grunnlaget for at kjønn ble definert som en sosial konstruksjon fremfor noe forutsatt, noe essensialistisk. Og fremfor å rekonstruere kvinnelighet som en særegen kategori, beveget feminister og kjønnsteoretikere seg i retning av å dekonstruere de strukturer som var med på å opprettholde kjønn som et fastlåst begrep.²¹² Et skifte fra en nyansert forståelse av kjønn til et mer mangfoldig syn på kjønnsidentiteter dominerte den feministiske teorien rundt 1980.²¹³ Både kunst og subjektet antas altså å bli produsert gjennom språklige og diskursive praksiser,

²⁰⁸ Pollock, «Screening the Seventies», 93-96. Åsebø, «Griselda Pollock», 274-275.

²⁰⁹ Kelly, «Art and Sexual Politics», 3.

²¹⁰ Ibid., 7.

²¹¹ Brev til Jan Erik Vold fra Sidsel Paaske, 28. september 1976. Paaske, notat 1975.

²¹² Bondevik og Rustad, «Humanvitenskapelig kjønnsforskning», 52.

²¹³ Jones, «Representation», 47.

hvilket betyr at ved å lese *Fra det indre arkiv IV* og *Klang* basert på en slik forståelse, fremstår de som et produkt av sosiale forventninger, og ikke som et resultat av en kroppslig erfaring. Det samme kan vi si om det ikonografiske og det som fremstilles i verkene. Referansen til en kvinnelig erfaring blir i lys av subjektets oppløsning kritisert for å virke som en bekreftelse på at biologi kommer forut kjønn, subjekt og erfaring. *Fra det indre arkiv IV* og *Klang* opprettholder ideen om kjønn som biologisk bestemt, og de reproducerer kvinnen som en essens som alle kvinner kan identifisere seg med. Den dikotomiske inndelingen som avdekkes med dekonstruksjonen videreføres dermed hos Paaske. Spesielt i *Klang* blir kjønnsforskjellene fremstilt, og ifølge den nevnte teorien vil en slik inndeling bidra til å plassere kjønn i opposisjon til hverandre. På en annen side kan forskjellene tenkes som nødvendig for å unngå en hierarkisk inndeling mellom kjønn. Videre vil jeg, med utgangspunkt i Luce Irigaray og Héléne Cixous, undersøke hvordan jeg kan forstå *Fra det indre arkiv IV* og *Klang* ut ifra en vektlegging av kjønnsforskjeller, og hvor det i tillegg argumenteres for å skrive inn det feminine.

3.4 Forskjell som strategi

Sidsel Paaske kalte seg selv som en «kvinne med tydelig motpol i mannen», noe som underbygger at hun var en forskjellsfeminist.²¹⁴ I *Fra det indre arkiv IV* og *Klang* kommer dette til uttrykk ved at hun skildrer de anatomiske forskjellene mellom mann og kvinne. Jeg vil nå undersøke hvilke tolkningsmuligheter som trer ut av en poststrukturalistisk tilnærming som vektlegger forskjellen mellom kjønn. Luce Irigaray og Héléne Cixous (1937-) argumenterer for å innskrive det kvinnelige i språket, for å synliggjøre forskjellene. Dette utfordrer ideen om subjektets oppløsning, da det synliggjør kvinnen som en egen kategori. På hvilken måte får dette betydning for lesningen av verkene?

Som jeg var inne på i kapittel 2 anvender Irigaray psykoanalysen og språket som utgangspunkt for hvordan kjønn konstitueres, og argumenterer for at det falliske dominerer i diskursene og i språket, og dermed også kulturens ubevisste. Hun bruker Lacans begreper om det imaginære og det symbolske for å begrunne dette. Språket slipper ikke de kvinnelige diskursene til, noe som også utelater de i kulturen (fordi det imaginære og det symbolske påvirker hverandre). I lys av dette undersøkte jeg hvordan Irigarays kritikk av psykoanalysen og Lacan kunne bli brukt i analysen av *Fra det indre arkiv IV* og *Klang*, hvor verkene ble sett i tråd med hennes avvisning av fallosentrismen. For å ta det ett skritt videre, vil jeg nå forsøke å gjøre rede for hvordan Irigarays forskjellsfeminisme kan bidra til å tolke Paaskes verk ut

²¹⁴ Paaske, dagboknotat, mai 1976.

ifra en ny kontekst, men som likevel er basert på en tankegang om å oppløse den hierarkiske inndelingen av kjønn. Det er viktig å understreke at kjønnsforskjellen ikke er tenkt som biologisk, men som språklig forutsatt også hos Irigaray og Cixous. Irigaray og Cixous henvender seg til litteraturvitenskapen og til teksten i deres synliggjøring av det feminine. Spørsmålet blir derfor også hvordan vi kan overføre Cixous og Irigarays innskrivninger av det feminine til den visuelle analysen.

Et kvinnelig selv

Luce Irigaray erkjenner forskjellen mellom kjønn. Forskjellene foreligger i kulturen gjennom å forstå «mann» som en enhet og en standard i språket. Kvinnen blir dermed en annen, og for å bryte ut av en slik forståelse hevder hun at en må forstå kjønn som grunnleggende forskjellig. Som et forsøk på å avvise fallosentrismen tar Irigaray utgangspunkt i kvinnen som den «Andres andre», og ikke den «Enes (mannens) andre».²¹⁵ Det vil si at kvinnen ikke skal speile seg, eller fremstå som en kopi av mannen, men tenkes som en forskjell. Hun understreker dette ved å forkaste en enhets-tenkning, og skriver:

If we keep on speaking sameness, if we speak to each other as men have been doing for centuries, as we have been taught to speak, we'll miss each other, fail ourselves. Again... Words will pass through our bodies, above our heads. They'll vanish and we'll be lost. Far off, up high.²¹⁶

For å unngå at kvinnen skal bli tenkt som en opposisjon til mannen, må forskjellene synliggjøres, ikke undergraves. På bakgrunn av dette påstår Irigaray at en er nødt til å konstituere et kvinnelig selv, noe hun hevder enda ikke er gjort. Det eksisterer ikke en kvinnelig diskurs, i følge Irigaray. For å konstituere dette er det nødvendig å tenke kvinnen som noe for seg selv, som en forskjell. På den måten vil forskjellene mellom mann og kvinne gjøre de til hver sin forskjelligartede andre, hvilket vil gjøre det vanskelig å veie kjønnene opp mot hverandre.²¹⁷

I *Klang* fremstilles både det kvinnelige og det mannlige kjønnsorganet, og kjønnsforskjellene defineres og bekreftes ut ifra de ulike formene de er representert ved. I *Fra det indre arkiv IV* kan fremstillingen av det kvinnelige kjønnsorganet forstås som en representasjon av den «Andres andre» fordi det beskriver noe annet enn fallos dominante form. Kjønn blir skildret som en forskjell via morfologien. Samtidig kan det være lett å falle

²¹⁵ Irigaray, «This Sex Which is Not One», 88-89 og «When Our Lips Speak Together», 216.

²¹⁶ Irigaray, «When Our Lips Speak Together», 205.

²¹⁷ Sampson, «Luce Irigaray», 56- 63.

tilbake på en essensialistisk kjønnsforståelse i en slik sammenheng, da verkene beskriver kvinnen og mannen ut ifra en bestemt form. Irigaray derimot forsvarer ikke en essensialistisk kjønnsforståelse, selv om hun insisterer på å tenke forskjeller. Når Irigaray påstår at kvinnen er en annen i forhold til mannen som enhet i språket, er det samtidig med på å underbygge identitet og subjektivitet som noe bevegelig. Dette skriver hun om i boken *Sexes and Genealogies* (1993), hvor hun argumenterer for at det genealogiske (slektskapet) forholdet mellom kvinner må erkjennes for å kunne konstituere et kvinnelig selv.²¹⁸ Relasjonen mellom kjønn, det som er innvevd i genealogien, er avgjørende for å tenke forskjell, og dermed oppnå likevekt, påstår Irigaray. I og med at subjekter er avhengig av relasjonen de har til hverandre er de ikke statiske.

Irigaray avviser subjektet som autonom skaper av seg selv gjennom en språklig og diskursiv forståelse. Identitet er ikke noe essensielt, ifølge henne. Hennes formål er derfor ikke å tenke kvinnen som en motsetning av mannen, og heller ikke å gjøre kvinner til noe universelt eller kopier av hverandre. For Irigaray handler det om å se forbi dette motsetningsparet. For å gjøre det tar hun i bruk metaforer og symboler som er knyttet til relasjonene mellom subjektene.²¹⁹ Artikkelen «When Our Lips Speak Together»²²⁰ (1985) er et eksempel på dette. Her bruker Irigaray språket og talen som et forsøk på å «snakke kvinnelig». Eller som Carolyn Burke presiserer i sin introduksjon til artikkelen: «Irigaray wants to peel the dead skin off words and to use them as consciously chosen analogies for female experience».²²¹ Når Irigaray refererer til leppene, og hvordan de er i et kontinuerlig berøringsforhold, kan det tolkes som en metafor for kvinnelig seksualitet.²²² Artikkelen fremstår som en implisitt måte å innskrive det «kvinnelige språket». «She chooses to explore the *parler femme* in an imagined dialogue for female lovers», skriver Burke.²²³

Det kan være fristende å koble leppemetaforen hos Irigaray med kjønnsleppene i *Fra det indre arkiv IV* og *Klang*, der leppene leses som et uttrykk for kvinnelig seksualitet. Det reises likevel spørsmål hvorvidt Irigarays bruk av språklige og symbolske strategier kan overføres til en visuell fremstilling. Jeg vil komme tilbake til dette senere, men før jeg gjør det vil jeg utforske Hélène Cixous begrep om å skrive feminint.

²¹⁸ Irigaray, *Sexes and Genealogies*, 196.

²¹⁹ Sampson, «Luce Irigaray», 63-64.

²²⁰ Artikkelen inngår i boken *This Sex Which is Not One* (1985).

²²¹ Burke, «Introduction to Irigaray's «When Our Lips Speak Together», 66-67.

²²² Irigaray, «When Our Lips Speak Together», 208-209.

²²³ Burke, «Introduction to Irigaray's «When Our Lips Speak Together», 67.

Den feminine skriften

«Jeg skriver kvinne: kvinnen må skrive kvinne. Og mannen mann» skriver H el ene Cixous i artikkelen «Medusas latter», utgitt første gang i 1975.²²⁴ I samme artikkel introduserte hun begrepet « criture f minine», oversatt til «feminin skrift», som kort sagt handler om å finne frem til en egen kvinnelig skrift for å bryte med det fallossentrerte språket. Selv om skrivemåten enten er feminin eller maskulin er det ikke sagt at det kun er kvinnen som kan utføre feminin skrift, også mannen kan skrive feminint, påstår hun. Men i følge Cixous ligger kvinnen nærmest den feminine skriften, og det er hos kvinnen den trer best frem.²²⁵

Cixous tar utgangspunkt i Derridas begrep om fallogosentrismen, og hvordan fallos er sentrum for all logikk og kunnskap. Fallogosentrismen er, som jeg har gått inn på tidligere, et uttrykk for at logosentrismen er preget av en fallisk opphøyelse som utspilles i språket og i kulturen. Skriften har vært dominert av maskuline diskurser, og kvinnen har blitt fratatt plass i den vestlige kulturen, hevder Cixous. For å unngå en videreføring av den fallogosentriske dominansen insisterer hun på at kvinnen må innskrive seg selv i skriften. «[K]vinne må skrive kvinne og få kvinnene til å komme til skriften som de har vært fjernet fra like voldsomt som fra kroppene sine» skriver hun innledningsvis i «Medusas latter».²²⁶ Det er gjennom skriften at endring oppstår, i følge Cixous. For å omformulere de eksisterende strukturene som har utelatt den kvinnelige erfaringen må den feminine skriften innta språket. Den feminine skriften vil frembringe nye former for relasjoner, persepsjoner og uttrykk, hevder hun. Derfor omtaler Cixous den feminine skrivemåten som revolusjonerende. Den vil omvelte det binære språket, som samtidig vil få innvirkninger på det patriarkalske og kapitalistiske systemet.²²⁷

Tittelen «Medusas latter» refererer til kvinneskikkelsen Medusa i gresk mytologi, som hadde levende slanger til h r, og som forvandlet dem som så på henne til stein, og hvor myten sier at hun ble halshugget. I «Medusas Head» (1922) fremstiller Freud halshuggingen som et symbol på kastrasjon og slangeh ret som erstatning av penis.²²⁸ «Medusas latter» leses dernest som en kommentar på Freuds artikkel. Cixous tar oppgjør med fallogosentrismen, og hvordan kastrasjonsteorier har bidratt til å fremstille det kvinnelige kjønnsorganet som en mangel, ubeskrivelig og utydelig. Hun argumenterer på lik linje med Irigaray (se kapittel 2) for at kvinners seksualitet er mangfoldig og må oppdages: «Det «mørke kontinent» er hverken mørkt eller umulig å utforske: Det er enn  utforsket fordi man vil ha oss til å tro at det var

²²⁴ Cixous, «Medusas latter», 282. Artikkelen ble første gang publisert i *L'Arc* i 1975 under originaltittelen «Le Rire de la M duse».

²²⁵ Sellar, *The H el ene Cixous Reader*, xxix.

²²⁶ Cixous, «Medusas latter», 280.

²²⁷ Sellar, *The H el ene Cixous Reader*, xxix.

²²⁸ Freud, «Medusas Head», 69.

for svart til å utforskes».²²⁹ Den feminine skriften fungerer som et virkemiddel for å få utløp for dette, påstår Cixous.²³⁰ Hun vektlegger den kroppslige erfaringen når hun argumenterer for å skrive feminint. Likevel er det viktig å poengtere at heller ikke Cixous ønsker å fremstille kvinnen som en universell kategori. Hun påpeker at det ikke finnes én kvinnelig seksualitet, og heller ingen typisk kvinne. Hun ønsker å vise til det kvinner har til felles uten noen form for essensialisme. Cixous formål er å skrive på en måte som gir teksten betydningen av feminitet. Når kvinnen skriver seg selv inn i språket vender hun tilbake til kroppen som har blitt fortrent, og det underbevisste slipper til, påstår hun. Hun sammenligner den kvinnelige skriften med masturbering, som et ønske om å slippe spenningen løs.²³¹ Skriften vil av-sensurere kvinnens seksualitet, og gi hennes plass tilbake, skriver Cixous:

Å skrive, en handling som ikke bare «virkeliggjør» kvinnens av-sensurerte forhold til sin egen seksualitet, til sin væren som kvinne, men gir henne adgang til egen styrke; det vil gi hennes eiendom tilbake, gledene, organene, de uendelige kroppslige territoriene som har vært holdt forseglest [...] ²³²

For Cixous handler det om å finne sitt eget feminine språk gjennom det kroppslige. Kroppen påvirker skriften, og må bli brukt som uttrykksmåte. «Hun skriver med hvitt blekk» hevder hun, en henvisning til morsmelk og et uttrykk for hvordan skriften er gjennomsyret av det kroppslige.²³³ Kvinnen må skrive med kroppen, slik at den får plass i språket, ikke motarbeide den eller sine drifter, påstår Cixous.²³⁴

Fra det indre arkiv IV og *Klang* henviser til seksualitet og til en kvinnelig kroppslig erfaring. Særlig i *Fra det indre arkiv IV* fremstilles en selvstendig kvinnelig seksualitet uten maskulin innflytelse, og aktualiserer på den måten Cixous avvisning av den fallogosentriske forestillingen om kvinnen som en mangel. I tillegg kan vi tenke at verket tillegger kulturen en feminin stemme. På samme måte som at Cixous frigjør det kvinnelige begjæret i teksten, skildrer Paaske dette i det visuelle uttrykket. Samtidig dukker det igjen opp spørsmål om hvorvidt skriftlige virkemidler kan overføres til den visuelle fremstillingen. Jeg vil i neste omgang forsøke å gjøre rede for det.

²²⁹ Cixous, «Medusas latter», 290.

²³⁰ Ibid., 289-290.

²³¹ Ibid., 280-285.

²³² Ibid., 285.

²³³ Ibid., 286.

²³⁴ Ibid., 286-291.

3.5 Innskrivninger av det feminine i *Fra det indre arkiv IV og Klang*

Sidseel Paaskes kunstneriske prosess kan forstås som innskriving av det feminine. Hun «skriver» eller tegner feminint når verkene produseres, og vi kan i lys av Cixous teorier tenke kunstproduksjonen som et utspill for noe kroppslig. Dette bryter med Griselda Pollocks insistering på at kunst er et resultat av sosiale prosesser, og ikke biologiske.

Jeg har allerede nevnt at kjønnsleppene og fremstillingen av orgasme i *Fra det indre arkiv IV og Klang* refererer til en selvstendig seksualitet hos kvinnen. Verkene kan kobles til Irigarays påstand om at kvinners kjønnslepper er i kontinuerlig berøring, og derfor være en indikator på at kvinners seksualitet er aktiv. Ved at de «undertrykte» driftene skildres, kobles de i tillegg til Cixous bruk av den feminine skriften som en metafor for masturbering. Det kroppslige trer frem, og som Cixous skriver:

[...] det er med kroppen hun danner det levende grunnlaget for «logikken» i sin diskurs: hennes kjød sier sannheten. Hun viser seg. Hun materialiserer kjødelig i virkeligheten det hun tenker, hun skaper betydningen med kroppen. Man kan si at hun innskriver det hun sier, hun avviser ikke den delen av talen som er driftenes udisiplinerbare og lidenskapelige del. Hennes diskurs, om den er «teoretisk» eller politisk, er aldri enkel eller lineær, eller «objektivert», generalisert: hun trekker sin egen historie med inn i historien.²³⁵

Paaske innhenter det kroppslige og det seksuelle, som i følge Cixous «vil gi hennes eiendom tilbake, gledene, organene, de uendelige kroppslige territoriene som har vært holdt forseglet».²³⁶ I verkene beskrives den kvinnelige seksualiteten via kjønnsleppenes form, og blir et symbol slik som Irigaray bruker leppene som et symbol på det samme. Dermed innskrives det feminine via en billedlig symbolbruk.

Referansen til den kroppslige erfaringen og til kjønnsforskjeller som vi finner i *Fra det indre arkiv IV og Klang* står i samspill med Irigaray og Cixous innskriving av det feminine i kulturen. Cixous viser til skriften, som hun mener enten er feminin eller maskulin, og avviser en nøytral skrift på bakgrunn av at den visker ut kjønnsforskjellene.²³⁷ Det samme kan vi si gjelder den visuelle fremstillingen. Kjønnsforskjellene kan tenkes som nødvendig å erkjenne for å kunne skrive feminint, og avgjørende for å oppnå endring i den fallogosentriske kulturen. På lik linje mener Irigaray at ved å tenke kvinnen som den «Andres andre», altså som en forskjell, er det umulig å skape motsetningspar, og slik vil en kunne bryte ut av

²³⁵ Ibid., 286.

²³⁶ Ibid., 285.

²³⁷ Ibid., 288.

kjønns hierarkiet. I lys av disse refleksjonene forsvarers Paaskes fremstilling av kjønn som forskjelligartede. De ulike formene i verkene, som representerer kvinnen (*Fra det indre arkiv IV*)/ kvinne og mann (*Klang*), måles ikke opp mot hverandre fordi de er ment å være forskjellig. Basert på Irigaray og Cixous teorier fremstår ikke verkene som en skildring av motsetningsforholdet mellom mann og kvinne som hierarkisk, men som en fremstilling av forskjellen mellom kjønn som en nødvendighet.

3.6 Oppsummering

Fra det indre arkiv IV og *Klang* oppleves ut ifra et poststrukturalistisk perspektiv som problematiske, da ideen om kjønn som biologisk bestemt opprettholdes i verkene synliggjøringsstrategi. Som vi har sett kritiseres representasjonen av kvinnens genitalier fordi det bidrar til å bekrefte kvinnen som et objekt for det mannlige begjæret.

Når Paaske kaller seg som en «kvinne med tydelig motpol i mannen» vitner det om at hun vektla forskjellen mellom kjønn, og kobles således med Irigaray og Cixous forskjellsfeminisme.²³⁸ Ved å ta utgangspunkt i deres teorier har jeg presentert en lese måte av *Fra det indre arkiv IV* og *Klang*, som til forskjell fra den øvrige poststrukturalistiske tradisjonen, synliggjør og vektlegger det kvinnelige subjektet. Jeg har på den måten gjort et forsøk på å innhente verkene fra kritikken som gikk på representasjon og essensialistisk kjønnsforståelse. På en side kan vi si at Irigaray og Cixous argumentasjonen for synliggjøring av kjønnsforskjeller, bidrar til å forsvare Paaskes innskriving av det feminine. Cixous vil gi teksten en feminin karakter og Irigaray vil finne frem til et kvinnelig selv i språket, en innskriving som også kan overføres til den visuelle fremstillingen. Spesielt hos Cixous argumenteres det i tillegg for at den kroppslige erfaringen er sentral i innskrivingen av det feminine. Dette er perspektiv som setter Paaskes referanse til den kvinnelige, kroppslige erfaringen i et positivt lys, uavhengig om den kunstneriske prosessen er biologisk forutsatt eller ikke. På en annen side anser ikke Irigaray og Cixous erfaringen som stabil eller universell, og de anvender språk og psykoanalysen i sin subjektforståelse. I motsetning til Paaske tar Irigaray i bruk metaforer for å uttrykke noe «kvinnelig». En slik strategi plasseres i sammenheng med de som argumenterer for en mer teoretisk uttrykksmåte, og kanskje spesielt med Griselda Pollocks psykosymbolske strategier. På bakgrunn av dette er det ikke til å unngå å betrakte *Fra det indre arkiv IV* og *Klang* som essensialistiske, i den forstand at det ikke krever at en leser mellom linjene. Verkene forteller oss at det finnes en bestemt kvinnelig erfaring, og problematiserer ikke kjønn som biologisk forutbestemt. Selv om Irigaray og Cixous teorier

²³⁸ Paaske, dagboknotat, mai 1976.

bidrar til å åpne opp for en mindre kritisk lesning av verkene, er det fortsatt den sosialkonstruktivistiske tankegangen, der synliggjøring av erfaring forkastes, som blir dominerende.

Cixous er som nevnt inne på begrepet om den kroppslige erfaringen i det hun taler om å innskrive den feminine skriften. I den øvrige teorien som baserer seg på konstitueringen av kjønn vil det imidlertid være vanskelig å snakke om den kroppslige erfaringen når subjektet oppløses. Dette har i ettertid blitt stilt spørsmål ved. Jeg vil i det følgende kapitlet vende tilbake til kroppen som erfaringsfelt, og til nymaterialismen som utgangspunkt. Hvordan kan vi forstå Sidsel Paaskes verk når subjektets materialitet får betydning?

Kapittel 4. Tilbakevending til kroppen

*Menneskets natur kommer til uttrykk på mange måter. Kunstneren er redskap for folk til å formidle denne natur, gjøre den synlig.*²³⁹

/Sidsel Paaske

Når den poststrukturalistiske tradisjonen vektlegger språkets tilgang til subjektdannelsen, oppstår det et skille mellom natur og kultur. Dette skillet innebærer at alt som har med kropp, materie og biologi å gjøre mister betydning, til fordel for sosiale og kulturelle faktorerens påvirkning. I forrige kapittel undersøkte jeg hvordan denne tradisjonen bidro til å plassere Sidsel Paaske's verk som essensialistiske. I dette kapittelet stilles det spørsmål til den poststrukturalistiske tradisjonen, og måten den har distansert seg fra naturen. Hvis kjønn er lik kultur, hva da med det biologiske aspektet? Hvilken betydning får fremstillingen av vulva i *Fra det indre arkiv IV* og *Klang* når verkene plasseres i en nymaterialistisk kontekst?

En grunnleggende tankegang innenfor en nymaterialistisk vending er å forene natur og kultur på en måte som gjør at en kan tenke forskjeller uten å plassere noe i opposisjon til noe annet. Forbindelseslinjer mellom sinn og kropp, samt mellom det diskursive og det materielle, er derfor et gjennomgående utgangspunkt innenfor en slik tradisjon. Jeg har tatt utgangspunkt i Barbara Bolt, Deborah Haynes og Karen Barads forståelse av dette. I forlengelse undersøker jeg hvordan det materielle får betydning i forståelsen av kunst. Her refererer jeg spesielt til Roger Rothman og Ian Verstegen, og deres teori om at kunst også må forstås ut ifra dens materielle verdi.²⁴⁰

Kroppens rolle i formingen av identitet, kjønn og seksualitet blir avgjørende innenfor den nymaterialistiske vendingen. Jeg undersøker Karen Barads vektlegging av forbindelsen mellom diskurs og materie idet hun forkaster ideer om kropp som kun språklig konstituert. På lik linje kritiserer Elisabeth Grosz den sosialkonstruktivistiske feministiske teorien for å tenke subjekt uten å tillegge den kroppslige betydningen, og argumenterer for hvordan dette har påvirket likestillingsspørsmålet. Videre tar jeg derfor for meg hvordan Grosz vender seg

²³⁹ Paaske, notat, ukjent årstall.

²⁴⁰ Nymaterialistisk teori jeg har tatt utgangspunkt i er Estelle Barret og Barbara Bolts bok *Carnal Knowledge* (2012), Karen Barads artikkel «Posthuman Performativity» (2003), Roger Rothman og Ian Verstegens *The Art of the Real* (2015), samt Deborah Haynes kapittel «New Materiality? Or, Uses of Theory» i sistnevnte bok.

bort fra språkteorien idet hun innhenter den biologiske kroppen, og dens fysiske form og materie i forståelsen av subjektdannelsen.²⁴¹

I kapittelet vil jeg undersøke hvordan disse teoriene endrer lesningen av *Fra det indre arkiv IV* og *Klang*. Jeg vil først plassere verkene i sammenheng med en nymaterialistisk forståelse av kunst, for deretter å lese de ut ifra dens tilnærming til kjønn. Der hvor jeg i forrige kapittel antydte en forståelse av verkene som essensialistiske basert på henvisningen til kvinnelig erfaring, vil jeg nå undersøke om nymaterialistisk teori kan bidra til å forsvare Paaskes bruk av kropp og biologi uten av de fremstår generaliserende. I forbindelse med utforskningen av dette vil jeg i siste del av kapittelet foreta en komparativ analyse av den vaginale ikonografien i *Fra det indre arkiv IV* (1976) og i *Icon* (2017), et verk av samtidskunstneren Marit Victoria Wulff Andreassen (**fig.17 og 34**). Jeg vil også sammenligne *Klang* (1977) med Wulff Andreassens *Morning Glory* (2006), to verk som inkluderer penis på to forskjellige måter (**fig. 12 og 35**). Sammenligning med samtidens kunstuttrykk vil bidra til å forstå Paaskes verk ut ifra et nåtidsperspektiv. Er verkene like aktuelle i dag?

4.1 En nymaterialistisk vending

Den poststrukturalistiske tradisjonen vektlegger sosiale faktorer i vår oppfattelse av verden, hvor all eksistens antas å være kulturelt og språklig betinget. Denne vendingen der diskursive, semiotiske og strukturelle faktorer er det som betyr noe i konstitueringen av kjønn og kunst, er ifølge Karen Barad (1956-) på feil spor.²⁴²

Når poststrukturalister argumenterer for at subjekt, identitet og kjønn konstitueres gjennom språklige og sosiale praksiser, gir det oss mulighet til å forstå kjønn fra nye perspektiver. Poenget har vært å oppløse kjønn som en fastlåst kategori, slik at nye fenomener slipper til. Som nevnt har dette bidratt til å åpne opp for en nyansert og mangfoldig kjønnsforståelse. Det hele er bunnet i en ide om at alt er kulturelt bestemt, og derfor argumenterer den nymaterialistiske teorien for at naturen ar fått en ubetydelig rolle i subjektdannelsen. I boken *Material Feminisms* (2008), redigert av Stacy Alaimo og Susan Hekman, påpekes det hvordan den språklige vendingen har vært viktig i undersøkelsen av politiske spørsmål, i analysen av maktstrukturer, og i utforskningen av hvordan kvinnen har blitt ekskludert i språket. De refererer til dekonstruksjonen av dikotomiene, som de mener på en side er et viktig virkemiddel i denne sammenhengen, men som på en annen side har ført til et polarisert forhold mellom natur og kultur. De påstår at den dekonstruktive tradisjonen oppløser alt bortsett fra skillet natur/kultur, og at dette har ført til at den diskursive

²⁴¹ Her har jeg fokusert på *Voltaile Bodies* (1994) og *Space, Time, and Perversion* (1995).

²⁴² Barad, «Posthumanist Performativity», 801.

tilnærmingen settes opp mot den materielle. Den diskursive vektleggingen har bidratt til at den levende, kroppslige erfaringen uteblir. I forlengelse påpeker Alaimo og Hekman at naturen ikke er mulig å overse, den er ikke passiv i subjektdannelsen slik poststrukturalister fremstiller det.²⁴³

Også kunstforståelsen preges av den språklige vendingen. Når blant annet Griselda Pollock og Mary Kelly insisterer på at kunst er et sosialt fenomen, og begrunner prosessen og opplevelsen av kunst med diskursive, tekstlige og psykoanalytiske strategier, erstattes samtidig ideen om kunstnerens og kunstens materialitet og egenverdi.

Det biologiske, det materielle og det som er knyttet til naturen anses altså som fraværende i den poststrukturalistiske tradisjonen, i følge nymaterialistisk teori. Barad hevder at det oppleves som at alt har betydning bortsett fra selve materien: «[l]anguage matters. Discourse matters. Culture matters. There is an important sense in which the only thing that does not seem to matter anymore is matter».²⁴⁴ Som en reaksjon på det språklige fokuset, har nymaterialistisk teori forsøkt å viske ut skillet mellom natur og kultur. Dette handler imidlertid ikke om å benekte den kulturelle vendingen, men å tillegge betydningen av det materielle. Deborah Haynes skriver om dette i boken *The Art of the Real* (2015): «[t]heir interpretive power lies in the ways that materialisms may help us to overcome the dualisms of mind and body, self and other, nature and the human world».²⁴⁵ Barad introduserer begrepet «intra-action», eller intra-aksjon, i forbindelse med utforskningen av forholdet mellom diskursive praksiser og materielle fenomener. Ifølge henne trer alt eksisterende ut av intra-aksjoner, som vil si at alt er i et gjensidig avhengighetsforhold. Materien vil i følge Barad alltid allerede være innblandet med diskursene i dannelsen av fenomener og sannheter.²⁴⁶

Den nymaterialistiske forståelsen har bidratt til at det stilles nye spørsmål omkring kjønn og kunst. Jeg vil først undersøke hva dette gjør med kunstforståelsen, for deretter å utforske kjønn i et nymaterialistisk perspektiv.

Nymaterialistisk kunstforståelse

Jeg antydet i forrige kapittel at *Fra det indre arkiv IV* og *Klang* kunne blir forstått som innskrivninger av det feminine, hvor de i lys av Hélène Cixous begrep om kroppslig erfaring og feminin skrift, ble lest som et uttrykk for forløsning av kvinnelig seksualitet. På den måten inndro jeg den biologiske faktoren i en tradisjon som ellers avskrev en slik henvisning til kroppslig påvirkning. I et nymaterialistisk perspektiv vender en tilbake til betydningen det

²⁴³ Alaimo og Hekman, *Material Feminisms*, 1-6.

²⁴⁴ Barad, «Posthumanist Performativity», 801.

²⁴⁵ Haynes, «New Materialism? Or, The Uses of Theory», 24.

²⁴⁶ Barad, «Posthumanist Performativity», 814-815.

kroppslige og det materielle kan ha i den kunstneriske prosessen samt i betraktningen av kunst.

«New materialisms aims to return to matter, the vivacity denied by social constructivist theories that posit all social processes and, indeed reality itself, as socially and ideologically constituted» skriver Barbara Bolt (1950-) i boken *Carnal Knowledge* (2012).²⁴⁷ Bolt refererer til den feministiske teorien med utgangspunkt i en sosialkonstruktivistisk tilnærming (spesielt til Pollock og Kelly), når hun reagerer på hvordan det materielle har blitt fremstilt som passivt, og hvordan dette har gjort fenomener avhengig av sosiale prosesser, deriblant den kunstneriske produksjonen. Bolt argumenterer for at kunst også må bli tenkt som en materiell praksis, og at «materiality of matter lies at the core of creative practice».²⁴⁸ Dette begrunner hun med at de prosessene som produserer kunst skyldes et samspill mellom det diskursive og det materielle, og at forholdet mellom mennesker og naturen derfor må erkjennes. En slik forståelse setter hun i sammenheng med vektleggingen av det antroposentriske narrativet, altså hvordan mennesket definerer seg selv ut ifra dets dominerende påvirkningskraft på verden. Bolt viser til hvordan den nymaterialistiske forståelsen vender bort fra en slik tankegang, og påpeker hvordan naturen ikke er en passiv ressurs for menneskelig aktivitet, men selv en aktiv deltaker. En nymaterialistiske tankegang fokuserer heller på at all eksistens trer ut av et samspill mellom det menneskelige og det ikke-menneskelige, mellom det biologiske og det kulturelle, og mellom det materielle og det diskursive. I forlengelse plasserer Bolt kunstnerisk praksis som et resultat av spillet mellom disse faktorene.²⁴⁹ Det gjensidige forholdet, og det Karen Barad kaller intra-aksjon, står altså sentralt i denne filosofien. Deborah Haynes argumenterer på samme måte for hvordan materien er uforutsigbar, og derfor en del av denne prosessen, og som nevnt innledningsvis, hvordan materien må inkluderes for å oppløse dualismen mellom natur og kultur. Altså hevder hun at det finnes en samhandling mellom det fysiske og psykiske, hvilket preger vår forståelse av menneskets evne til handlingskraft (agens), samt menneskets påvirkning på naturen.²⁵⁰ Basert på en slik forståelse kan en si at den ontologiske tilnærmingen gjør seg gjeldende, og at den nymaterialistiske forståelsen innhenter det den poststrukturalistiske vendingen undergraver, nemlig spørsmålet om eksistensens- subjektets- og kunstens væren og essens.

Hva gjør dette med kunstforståelsen? Roger Rothman og Ian Verstegen bruker betegnelsen «materialist ontologies» i boken *The Art of the Real* (2015), når de beskriver

²⁴⁷ Bolt, *Carnal Knowledge*, 3.

²⁴⁸ Ibid., 5.

²⁴⁹ Ibid., 2-3.

²⁵⁰ Haynes, «New Materialism? Or, The Uses of Theory», 10-14.

hvordan en går tilbake til tanken om at kunstens materie i seg selv fungerer som kunnskapsproduksjon og at ««objects» and things in general act outside of the regime of the signifier and have the potential to affect one another outside of any reference system».²⁵¹ Med andre ord er det ikke kun de sosiale faktorene som gir kunsten verdi, det materielle spiller også en rolle i både skapelsesprosessen og i tolkningsprosessen. Kunsten i seg selv har betydning utenfor ethvert referansesystem. Samtidig understrekes det at en nymaterialistisk vending ikke søker å gå tilbake til modernismens utgangspunkt, og heller ikke benekte den kulturelle vendingen. Bolt påpeker at målet er å inkludere den materielle virkeligheten som inngår i vår sosiale eksistens, men uten å utelukke den diskursive betydningen virkeligheten har.²⁵² Ifølge Haynes avhenger dette av at en anerkjenner teoriens sammenheng med den praktiske utøvelsen. Hun refererer til Mikhail Bakhtin, og hans ide om at teori alene ikke kan endre verden, men at teori og praksis er i et gjensidig avhengighetsforhold.²⁵³ Kunsten er i følge en slik forståelse avhengig av både den intellektuelle tilnærmingen og materielle faktorer som utgangspunkt for kunnskapsproduksjon.

Mens den poststrukturalistiske kunstforståelsen beveger seg i retning av en dematerialisering, og vektlegger blant annet appropriasjoner og metaforbruk, søker en nymaterialistisk kunstforståelse å forene det kroppslige, kulturelle, materielle og diskursive. Det vil si at der den semiotiske modellen tenker kunst som et uttrykk for en bakenforliggende betydning (fordi alt er språk), trekker den nymaterialistiske tradisjonen inn samspillet mellom diskurs og det materielle. Hvis vi overfører denne teorien til en lesning av *Fra det indre arkiv IV* og *Klang* kan en tolkning være at verkene i seg selv får betydning utenfor den diskursive forståelsen, og kan tolkes basert på den materielle verdien, hvor også det ikonografiske spiller en rolle. I lys av dette vil en igjen kunne fokusere på det formalistiske (bevegelse, overflate, form og fargene) i verkene. I *Fra det indre arkiv IV* finner vi repeterende streker og flekker som gir et pulserende uttrykk, og *Klang* skildrer på samme måte vibrasjon idet to former møtes. Dette i seg selv kan også bidra til en fornemmelse av noe kroppslig. Møtet med det materielle i kunsten kan oppleves gjennom en kroppslig erfaring, noe som for så vidt kan være vanskelig å sette ord på, men som likevel ikke undergraves innenfor en slik tradisjon. Videre vil jeg undersøke hvordan den nymaterialistiske vendingen innenfor feministisk teori endrer forståelsen av den vaginale ikonografien fremstilt i verkene.

²⁵¹ Rothman og Verstegen, *The Art of the Real*, 2.

²⁵² Bolt, *Carnal Knowledge*, 7.

²⁵³ Haynes, «New Materialism? Or, The Uses of Theory», 14.

Nymaterialistisk kjønnsforståelse

Fra det indre arkiv IV og *Klang* fikk i forrige kapittel merkelapp som essensialistiske fordi de representerer kroppslig erfaring, og henviser til kjønn som biologisk avhengig. En slik oppfattelse blir endret når den nymaterialistiske teorien legges til grunn for analyse.

Jeg har allerede nevnt Karen Barads begrep intra-aktivitet. Jeg vil starte med en utdypning av begrepet, da dette legger rammeverket for en nymaterialistisk kjønnsforståelse. Intra-aktivitet kan kort forklares som samspillet mellom fenomener som verden produseres gjennom. Dette samspillet er dynamisk i den forstand at fenomenene ikke kan påvirke andre fenomener uten selv å bli påvirket. Det er dette som skiller intra-aksjon med interaksjon. Der hvor en interaksjon forstås som en relasjon hvor hver part eller individ er selvstendig i møtet med det andre, påstår Barad at intra-aksjon går ut på at individets handlingskraft formes gjennom dette samspillet. På den måten henger alt sammen med hverandre, og all eksistens avhenger av intra-aksjon.²⁵⁴ For å forklare dette tar Barad utgangspunkt i Niels Bohr og hans epistemologiske forståelse av at ting ikke har iboende egenskaper, og at individ eller enheter derfor ikke er avhengig av dette, men av fenomener. I forlengelse hevder Barad at disse fenomenene er i intra-aksjon med hverandre. Hun plasserer en slik forståelse innenfor det hun kaller for «agential realism», eller agent-realisme. Dette er ifølge Barad en filosofi som baseres på at kropp, natur og materie må tenkes uten å kun forklares gjennom teori.²⁵⁵ Altså som vist gjennom begrepet om intra-aksjon. Barad skriver følgende:

Phenomena are produced through agential intra-actions of multiple apparatuses of bodily production. Agential intra-actions are specific causal material enactments that may or may not involve “humans.” Indeed, it is through such practices that the differential boundaries between “humans” and “nonhumans,” “culture” and “nature,” the “social” and the “scientific” are constituted. Phenomena are constitutive of reality. Reality is not composed of things-in-themselves or things- behind-phenomena but “things”-in-phenomena. The world is intra- activity in its differential mattering. It is through specific intra-actions that a differential sense of being is enacted in the ongoing ebb and flow of agency.²⁵⁶

Agent-realisme går ut på å tenke alt som materiell-diskursive praksiser, både det sosiale og det vitenskapelige, og derfor også den fysiske kroppen. «Bodies are not objects with inherent boundaries and properties; they are material-discursive phenomena», skriver hun.²⁵⁷ Barad understreker at i og med at forholdet mellom diskursive praksiser og materielle fenomener er

²⁵⁴ Barad, «Posthumanist Performativity», 814-815.

²⁵⁵ Ibid., 812-815.

²⁵⁶ Ibid., 817.

²⁵⁷ Ibid., 823.

gjensidig påvirkelig, er hverken diskursen eller det materielle statiske eller gitte størrelser. Og siden materien trer ut av intra-aksjonen, er det en gjøren og ikke en ting. På samme måte løsriver hun betydningen agens har fått i tilknytning til subjektet, og påstår at heller ikke dette er forutsatt fordi alt trer ut av intra-aksjonen.²⁵⁸ Videre skriver hun:

On an agential realist account, discursive practices are not human-based activities but rather specific material (re)configurations of the world through which local determinations of boundaries, properties, and meanings are differentially enacted. And matter is not a fixed essence; rather, matter is substance in its intra-active becoming—not a thing but a doing, a congealing of agency.²⁵⁹

I følge Barad er diskursive praksiser ikke menneskeskapt, og materien er ikke en essens. I og med at subjektet trer ut av intra-aksjonen mellom disse faktorene, er kjønn derfor ikke enten kulturelt avhengig eller biologisk forutsatt. Ved å vise til dette avdekker Barad den kulturelle dominansen, og vektlegger heller begge faktorene i dannelsen av kjønn, kropp og identitet.

Når jeg i lys av dette vender tilbake til *Fra det indre arkiv IV* og *Klang* vil en mulig tolkning være at den vaginale ikonografien og fremstillingen av noe kroppslig leses som en bekreftelse på samspillet mellom det materielle og det diskursive. Kjønn trer ut av det samme samspillet, og ved at Sidsel Paaske referer til det materielle og kroppslige undergraver hun ikke kroppens natur og betydning. Når Barad hevder at det som trer ut av intra-aksjonen ikke er statisk, men i et kontinuerlig dynamisk samspill, kan en tolkningsmulighet av verkene være at det er en fremstilling av kjønn som en bevegelig kategori. I lys av Barads teorier kan verkene betraktes som synliggjøring av materien, men som likevel ikke er en essens da den er dynamisk på lik linje som den intellektuelle påvirkningen av kropp og subjekt. Vi kan forstå det som at det materielle er tilstede, fordi det ikke kan undergraves, men det betyr ikke at det er en essens av noe kvinnelig. At kropp spiller en betydelig rolle i subjektdannelsen kommer enda tydeligere frem hos Elizabeth Grosz (1952-)

En grunnleggende tankegang også hos Elizabeth Grosz er samspillet mellom natur og kultur. Ved å rette fokuset mot den kroppslige materialiteten, og innhente dens relevans i subjektdannelsen, stiller hun spørsmål rundt den dikotomiske inndelingen mellom sinn og kropp. Grosz undersøker derfor hvordan subjekt og subjektivitet kan tenkes når kropp, seksualitet og kjønnsforskjeller ikke lenger forstås ut ifra den binære dualismen mellom det psykiske og fysiske. I boken *Voltaile Bodies: Toward a Corporal Feminism* (1994) maner hun

²⁵⁸ Ibid., 816-826.

²⁵⁹ Ibid., 828.

frem en ide om at kroppen, og dens tilknytning til seksualitet og kjønnsforskjeller, påvirker vår oppfattelse av verden. Grosz understreker at alt er forbundet med hverandre, og at kroppen må tenkes uten binære opposisjoner.²⁶⁰ Dette får betydning når hun kritiserer feministisk teori for å avskrive seg ansvaret for den biologiske kroppen. Grosz hevder at den dikotomiske inndelingen av subjektet, basert på enten biologisk eller sosial forklaring, har ført til at kropp har blitt definert som passiv og ahistorisk. Hun påpeker at mye av det den feministiske teorien mangler undersøkelser av om det finnes noe imellom disse faktorene i forklaringen på kvinners plassering i den patriarkalske kulturen. Grosz hevder at kroppen spiller en sentral rolle i subjektforståelsen, og at det derfor krever at en tenker kropp på nytt.²⁶¹

I sin undersøkelse av samspillet mellom sinn og kropp tar Grosz utgangspunkt i Lacans «Möbius-strip-teori», som hun forklarer som en modell som viser hvordan sinn og kropp påvirker hverandre. Det kroppslige og det psykiske avhenger av hverandre, og subjektet består av en kobling mellom sinn og kropp. Kroppens overflate må derfor tenkes i forhold til dens innside.²⁶² Dette kan virke innlysende, men for Grosz handler det om å påpeke hvordan det bidrar til å oppløse dualismen mellom natur og kultur. Videre tar hun utgangspunkt i Gilles Deleuze og Felix Guattaris begrep «rihzm», som hun setter i sammenheng med denne oppløsningen. Rihzm forklares som en teori hvor verden oppfattes i lys av at alt er forbundet med hverandre uten motsetninger, altså det motsatte av binære forbindelser. I følge Deleuze og Guattari er disse forbindelseslinjene ikke-hierarkisk og ikke-lineære, og forskjeller tenkes dermed uten å plassere den ene faktoren i forhold til den andre. For Grosz er dette relevant når en skal forstå kropp uten de binære motsetningsparene. Hun skriver at Deleuze og Guattari ser kropp som «discontinuous, nontotalizable, series of processes, organs, flows, energies, corporal substances and incorporeal events, speeds and durations», og påstår at dette bidrar til å tenke kropp på en ny måte.²⁶³ I forlengelse ser Grosz kropp som et samspill med andre kropper, både menneskelige og ikke-menneskelige, og som et rammeverk der både biologiske objekter og sosiale praksiser spiller inn i oppfattelsen av den.²⁶⁴

Grosz påpeker at kroppen også er relatert til likestillingsspørsmålet, og kritiserer den feministiske teorien som utelater den fysiske kroppsligheten i ideer knyttet til subjekt-dannelsen. I sin kritikk skiller hun mellom det hun kaller for likhetsfeminister (Simone de Beauvoir etc.), sosialkonstruktivister (Joan Scott etc.) og forskjellsfeminister (som blant

²⁶⁰ Grosz, *Voltaile Bodies*, xii- xi.

²⁶¹ Ibid., 3-4.

²⁶² Ibid., xii.

²⁶³ Ibid., 164.

²⁶⁴ Ibid., 165.

andre Luce Irigaray og Hélène Cixous). I følge Grosz tenker likhetsfeministene kropp som biologisk, og som en iboende begrensning som styrer kvinnens tilgang til verden. På den måten fokuserer de på at kvinnens sosiale posisjon bunner i biologien, men fraskriver seg samtidig ansvaret fra sin egen kropp, hevder Grosz.²⁶⁵ Menns egenskaper blir, ifølge Grosz, ansett som normen, og for å oppnå likevekt forsøker kvinner å ta til seg de samme egenskapene. Likhetsfeministene mener at likestilling oppnås ved likhet mellom kjønn, og ikke forskjell, og ved å gjøre dette hevder Grosz at de forneker kvinner sin egen kropp og sin egen erfaring. Samtidig opprettholdes sinn/kropp dualismen, fordi de anser kropp som kun biologisk forankret.²⁶⁶ På samme måte hevder hun at sosialkonstruktivistene, altså de som tar utgangspunkt i sosiale og kulturelle konstitueringer av subjektet, også ser kropp som biologisk. Forskjellen er at disse anser sosiale strukturer som begrunnelse på kvinners undergraving, og ikke kroppen. Kroppen er ikke et hinder for sosialkonstruktivistene, hvilket ifølge Grosz bidrar til å oppløse natur/kultur dikotomien, men ved at de ser kroppen som kun biologisk, underbygges samtidig dualismen mellom kropp og sinn. Grosz påpeker at kroppens fysiske form påvirker undertrykkningen av kvinner, og at ved å kun skyldes på diskursive og sosiale faktorer undergraves den fysiske, materielle kroppens verdi.²⁶⁷ Hun skriver: «[a]nalyzes of the representation of bodies abound, but bodies in their material variety still wants to be thought».²⁶⁸ Til forskjell fra likhetsfeminister og sosialkonstruktivistene anser forskjellsfeminister ikke kropp som kun biologisk forankret. Den forstås ikke som ahistorisk eller gitt, men ut ifra måten den framstilles på. Kroppen er ikke passiv, men en sosial konstruksjon, og på den måten anses den som sentral i forståelsen av subjektets psykiske og sosiale posisjon.²⁶⁹ Her spiller spesielt Judith Butlers teori om kroppens materialiseringsprosess inn (som nevnt i kapittel 3). Grosz støtter seg til en viss grad på denne tankegangen når hun skriver: «[b]odies are not inert; they function interactively and productively. They act and react. They generate what is new, surprising, unpredictable».²⁷⁰ Samtidig understreker hun at det ikke holder å tenke kropp som et ikke-dualistisk eller et ikke-essensialistisk begrep, men at en må undersøke kropp innenfor spesifikke kjønnede termer. «The sex assigned to the body (and bodies are assigned a single sex, however inappropriate this may be) makes a great deal of difference to the kind of social subject, and indeed the mode of corporality assigned to the subject», skriver hun i boken *Space, Time, and*

²⁶⁵ Ibid., 15-16.

²⁶⁶ Grosz, *Space, Time, and Perversion*, 53.

²⁶⁷ Grosz, *Voltaile Bodies*, 16-17 og Grosz, *Space, Time, and Perversion*, 31.

²⁶⁸ Grosz, *Space, Time, and Perversion*, 31.

²⁶⁹ Grosz, *Voltaile Bodies*, 18.

²⁷⁰ Ibid., xi.

Perversions (1995).²⁷¹ Det at forskjellsfeminister som Luce Irigaray og Hélène Cixous underbygger forskjellen mellom kjønn for å bryte ut av en dikotomisk inndeling, ser Grosz seg enig i. Samtidig påstår hun at i en slik tankegang mangler det å erkjenne at det kroppslige er en del av konstitueringen av forskjellene. Ved å vise til blant annet kroppsvæsker argumenterer hun for at kjønnsforskjeller er knyttet til kropp, og er umulig å overse. Hun understreker at den kroppslige erfaringen alltid vil være forskjellig fra hvert kjønn:

There will always remain a kind of outsidersness or alienness of the experiences and lived reality of each sex for the other. Men, contrary to the fantasy of the transsexual, can never, even with surgical intervention, feel or experience what it is like to be, to live, as women.²⁷²

Grosz forståelse av de biologiske forskjellene mellom kjønn, samt at kvinnekroppen må bli tatt med i betraktningen av kvinneundertrykkningen, har likheter med Sidsel Paaskes egne refleksjoner. I Paaskes notater understeker hun gjentatte ganger nødvendigheten av å holde fast ved den kvinnelige erfaringen. «For å overleve må vi tviholde på våre verdier, ikke svikte dem og forsøke leve som menn [...]» skriver hun eksempelvis i et dagboknotat.²⁷³ Hun påpeker at det ikke hjelper å fraskrive seg sin kvinnelige identitet, fordi da har en ikke noe å gå etter. Kvinnelig erfaring er, som jeg har påpekt flere ganger i oppgaven, en sentral del av Paaskes feministiske forståelse. På samme måte som med Grosz sin teori, fremstår dette essensialistisk, og en kritikk av dette innebærer at det er med på å generalisere kjønn. Grosz påpeker at den kroppslige erfaringen alltid vil være forskjellig fra hvert kjønn, men hun utelater forskjellene mellom kvinner (og menn). En vil kunne påstå at kvinner opplever sitt kjønn forskjellig, og ved å understreke den kroppslige erfaringen fraskriver Grosz (og Paaske) mangfoldigheten innad i hver kjønnsidentitet. I verkene blir dette også tydelig. Paaske synliggjør, fremfor å undergrave, den kroppslige og materielle betydningen i *Fra det indre arkiv IV* og *Klang*, noe som gjør det vanskelig å betrakte verkene som noe annet enn en representasjon av en kvinnelig essens. Verkene åpner ikke opp for at hvert kjønn opplever sin biologi på forskjellige måter. I lesningen av verkene ut ifra teoriene til Grosz, fremstår de derfor som essensialistiske. På en annen side kan Paaskes synliggjøring av kvinnekroppen og den vaginale ikonografien betraktes som et uttrykk for at kvinnens biologi og kroppslige erfaringer spiller inn i måten kvinnen har blitt undergravd. Kroppens egenskaper påvirker det sosiale, og må erkjennes som en del av den feministiske kampen, hevder Grosz. I verkene

²⁷¹ Grosz, *Space, Time, and Perversion*, 84.

²⁷² Grosz, *Voltaile Bodies*, 207.

²⁷³ Paaske, dagboknotat, ukjent årstall.

påpekes forskjellen mellom kjønn som biologisk, og ikke sosialt slik Iriaray og Cixous argumenterer for. På den måten blir verkanalysen i forrige kapittel, i lys av Irigaray og Cixous forskjellsfeminisme, tatt ett skritt videre. Ved å innhente Grosz forståelse av samspillet mellom kropp og sinn, kan Paaskes verk leses som uttrykk for en forskjellsfeminisme, som både henviser til biologi og sosiale faktorer, i den forstand at biologi påvirker det sosiale (og motsatt).

Også innenfor den såkalte økofeminismen, og som Van Plumwood (1939-2008) betegner som en tredje bølge- eller tredjegerasjonsfeminisme, anses kvinnens forhold til naturen som en sentral del av likestillingsspørsmålet.²⁷⁴ I boken *Feminism and the Mastery of Nature* (1993) argumenterer Plumwood for at feminismen må være villig til å akseptere kvinnens tilknytning til naturen, men uten å tillegge naturen mindre verdi enn kulturen/rasjonaliteten. Problemet, hevder hun, er ikke kvinnens forhold til naturen, men måten naturen har fått negativ betydning. Hun mener at det handler om å bryte ut av ideen om menneskets idealforbindelse til rasjonalitet, slik at også naturen blir verdsatt. Plumwood understreker at mennesket, både kvinner og menn, består av både kultur og natur, og at dualismen mellom disse to derfor må oppløses. På den måten vil vi få en positiv forståelse av kvinners tilknytning til naturen, hevder hun.²⁷⁵ Plumwood skriver:

Women must be treated as just fully human and as fully part of human culture as men. But both men and women must challenge the dualised conception of human identity and develop an alternative culture which fully recognises human identity as continuous with, not alien from, nature.²⁷⁶

Jeg vil i neste omgang ta utgangspunkt i den nymaterialistiske teorien i lesningen av *Fra det indre arkiv IV* og *Klang*.

²⁷⁴ Plumwood, *Feminism and the Mastery of Nature*, 39.

²⁷⁵ Ibid., 19-20, 35-39. Vi finner også de feministene som tar naturtilknytningen ett skritt videre, deriblant Camille Paglia som fronter en mer ekstrem feminisme. Paglia argumenterer for at hierarkiet mellom menn og kvinner er naturlig, og dermed ikke sosialt konstruert. Hun argumenterer for at naturkreftene er det ødeleggende, og at kulturen regulerer naturen. I stor kontrast til poststrukturalistene ser hun altså ikke samfunnsstrukturer som årsak til kvinneundertrykkingen. Paglia hevder at de anatomiske kjønnsforskjellene er avgjørende i måten vi handler på, hvor hun setter menns egenskaper i sammenheng med penis fokuserte og målrettede funksjon ved urinering og ejakulasjon. I forlengelse plasserer hun menn i tilknytning til kunst og kultur. (Jegersted, «Camille Paglia», 249-25)

²⁷⁶ Ibid., 36.

4.2 *Fra det indre arkiv IV* og *Klang* i et nåtidsperspektiv

«If we are not justified in taking women as a category, what political grounding does feminism have?», spør Elisabeth Grosz, og understreker det problematiske ved feminismen om det ikke lenger finnes et begrep om kvinnen, kvinnens kropp eller kvinnens erfaringer.²⁷⁷ Hva skal feminismen ta utgangspunkt i dersom alt er språk, og dersom det, paradoksalt nok, i tillegg mangler et språk om kvinnen? I den nymaterialistiske vendingen endrer dette seg ved å innhente den kroppslige og materielle betydningen. På samme måte kan det virke som at dagens feminisme retter mer fokus på kvinnelige erfaringer. Hvordan kan vi forstå *Fra det indre arkiv* og *Klang* i lys av den nymaterialistiske forståelsen og ut ifra et nåtidsperspektiv?

Til tross for økt synliggjøring av ikke-binære kjønnsidentiteter, har dagens feminisme, slik jeg ser det, vendt tilbake til et fornyet fokus på det kvinnekollektive. Den subjektive erfaringen har igjen fått plass i den feministiske debatten, og som Wencke Mühleisen skriver: «subjektiv erfaring og selvbiografisk materiale kommer til uttrykk i «virkelighetshungeren» etter at den postmoderne estetikken ser ut til å ha nådd et tretthetspunkt».²⁷⁸ Den vaginale ikonografien i *Fra det indre arkiv IV* kan i lys av dette leses som et uttrykk for vulva-positivisme. På den måten kan det virke som at en vender tilbake til første generasjonsfeministenes synliggjøringsstrategier. En feirer et kvinnefelleskap og en feirer det kvinnelige kjønnsorganet. På en annen side skildrer *Klang* både vulva og penis, hvilket bryter med første generasjonsfeminismens kvinnefokus. I verket fremstilles kvinnens lyst ved hjelp av og i et samspill med mannen, og tilhører ikke den feminismen som forkaster alt av maskulinitet og mannens innflytelse på kvinners seksualitet. Samtidig kan dette også betraktes som heteronormativt. Dette blir spesielt synlig i sammenligning med samtidige kunstneriske uttrykk. Den norske samtidskunstneren Marit Victoria Wulff Andreassen (1971-) har på lik linje inndratt penis i sine feministiske arbeider, men til forskjell fra Paaske tar Wulff Andreassen ofte utgangspunkt i en flytende kjønnsforståelse. Hennes tegninger speiler på mange måter dagens fokus på å bryte ut av den heteronormative kjønnsforståelsen. Wulff Andreassen bruker ofte genitalier i sine arbeider, og en gjennomgående tematikk er utforskningen av kjønn og identitet. I mange av hennes verk ser vi fremstillinger av kvinner hvor underlivet er sentrert, og ofte er penis tilstede og hovedfokus i bildet. Dette ser vi eksempel på i blant annet tegningen *Smekk* (2005), en fremstilling av en kvinne hvor kroppen er dekket av flere penis (fig.32). Dette kan tolkes som en skildring av frustrasjonen rundt å være født i feil kropp. Også forbindelsen til natur er ofte å finne i hennes arbeider, der mange verk har et organisk uttrykk og referer direkte til naturens vekster. Deriblant en tegning som

²⁷⁷ Grosz, *Space, Time, and Perversion*, 55.

²⁷⁸ Mühleisen, «Seksualitet og estetikk», 65.

inngår i serien *Drawings for Lady Chatterley* fra 2006, hvor vi ser grener som trer inn i en vagina, der knoppene på grenen kan minne om penis (**fig.33**). Dette kan kobles til den nymaterialistiske forståelsen av menneskets naturtilknytning. Wulff Andreassen har også verk som kobles direkte til den vaginale ikonografien. Jeg vil nå gjøre en komparativ analyse av hennes *Icon* og *Fra det indre arkiv IV* (**fig. 34 og 17**). Deretter vil jeg undersøke forskjellene mellom Wulff Andreassen og Paaskes synliggjøring av kjønnsforskjeller gjennom en kontrastering av *Morning Glory* og *Klang* (**fig. 35 og 12**).

Icon (2017) og *Fra det indre arkiv IV* (1976) er begge fremstillinger av kvinnens kjønnsorgan, og begge verkene tematiserer kvinne, kjønn og seksualitet. Sidsel Paaskes verk ble produsert i en tid med seksuell revolusjon, hvor det private ble offentlig. Verket ble i sin samtid blant annet viktig i måten det bidro til å ta tilbake kvinners eierskap over egen kropp. Marit Victoria Wulff Andreassens verk ble produsert i en tid hvor den seksuelle frigjøringen har fått godt fotfeste. Kan vi si at *Fra det indre arkiv IV* og *Icon* får gyldighet i dag på samme måte som *Fra det indre arkiv IV* hadde i sin samtid? *Icon* er en penn- og fargeblyanttegning på papir på 87 x 71 cm. Verket skildrer vulva, der ytre og indre kjønnslepper omfavner vagina. Formen er ferskenfarget, og består av et rødt punkt i sentrum, men som i kontrast til *Fra det indre arkiv IV* ikke antyder klitoris, da det her er plassert i nederste del av vagina-åpningen. Dette punktet kobles til Judy Chicago og Miriam Schapiros begrep «central-core-imagery» (som jeg beskriver i kapittel 2). Det mest iøynefallende med verket er det som kan minne om tråder som omfavner formen, og som i nederste del trekkes nedover og antyder at det drypper væske ut av vagina. I likhet med *Fra det indre arkiv IV* er disse vibrerende bevegelsene med på å antyde skildring av orgasme. Trådene skaper dynamikk, og det virker som at formen lever på grunn av alle bevegelsene i ulike retninger. Dette er også med på å gi bildet et ubehagelig preg, samtidig som at helheten fremstår estetisk. Formen kan også forbindes med det innerste i en blomst, hvor det som renner ned fra åpningen kan tenkes som blomsternektar. Organiske former, rytme, og kanskje først og fremst hva det representerer, gir oss en referanse til naturen på en annen måte enn i *Fra det indre arkiv IV*. Der hvor sistnevnte har et dekorativt uttrykk i en stilistisk form, er *Icon* en noe mer realistisk representasjon av vulva. Naturtilknytningen og det organiske kommer tydeligere frem i Wulff Andreassens verk.

I et nymaterialistisk perspektiv er naturtilknytningen tilstede både i *Fra det indre arkiv IV* og i *Icon*. Det kroppslige kommer til uttrykk både gjennom ikonografien og gjennom en nærmest kroppslig fornemmelse i betraktningen av verkene. I begge verkene blir det materielle avgjørende og ikonografien får betydning uten å måtte lete etter svar via språklige eller metaforiske grep. Fremstillingen av det kvinnelige kjønnsorgan hos Paaske og Wulff

Andreassen kan på den måten tolkes som at det bidrar til å viske ut skillet mellom natur og kultur ved å påpeke at kvinnelig identitet også er tilknyttet biologien. Verkene forteller oss at naturtilknytningen ikke kan undergraves, og kanskje spesielt med tanke på hva som er mulig å endre på via diverse inngrep i dagens samfunn, oppleves verkene i lys av den nymaterialistiske vendingen som en kommentar på nettopp det. På en annen side kan begge verkene oppleves som essensialistiske fordi de refererer til en kvinnelig erfaring som er universell blant kvinner. Henvisningen til den kroppslige erfaringen kan betraktes som en måte å fortelle oss at alle kvinner erfarer det som har med biologi å gjøre likt. På den måten fremstår ikke skildringen av vulva i hverken *Fra det indre arkiv IV* eller *Icon* som en henvisning til en utvidet kjønnsforståelse. Likevel er det vanskelig å konkludere med dette når vi leser Wulff Andreassens verk i kontekst med resten av hennes arbeider, og når vi vet at hun i andre verk refererer til det motsatte. Det samme kan vi ikke si om Paaskes kunstneriske produksjon, og *Fra det indre arkiv IV* fremstår dermed essensialistisk- også ut ifra et nymaterialistisk perspektiv.

Wulff Andreassens tegning *Morning Glory* fra 2006 et verk som tematiserer kjønn som en flytende kategori. Verket er en penn- og fargeblyanttegning på papir på 69,5 x 56,5 cm. Vi ser en person med ansiktet tildekket av hår, vendt nedover. Personen har på seg en tetsittende t-skjorte hvor bryster trer frem, og en truse hvor en oppreist penis stikker opp under t-skjorten. Brystene og den lille trusen indikerer at det er en jente, mens penis bryter med denne tanken. På den måten blir den binære tokjønnsmodellen utfordret i verket. I *Klang* derimot skildres seksualiteten mellom en mann og en kvinne, og her er det heller forskjellen mellom disse to kjønnsidentitetene som trer frem. Forståelsen av kjønn som todelt videreføres i Paaskes verk. I et nåtidsperspektiv kan derfor *Klang* betraktes som en heteronormativ fremstilling av kjønn, hvilket blir enda tydeligere når vi leser det som en kontrast til *Icon*.

4.3 Oppsummering

Sidsel Paaskes synliggjøring av kvinnelig erfaring via noe kroppslig forteller oss at hun tok utgangspunkt i biologi i sin opplevelse av å være kvinne. I motsetning til poststrukturalistisk teori, blir det i den nymaterialistiske vendingen igjen mulig å referere til kvinnelig erfaring, fordi en vender tilbake til kroppen som erfaringsfelt og understreker den anatomiske ulikheten mellom kjønn. Det betyr ikke at sosiale påvirkninger ikke er en del av subjektdannelsen, men at naturen også får innpass. Paaskes kunstproduksjon, og spesielt hennes synliggjøring av det kvinnelig kjønnsorgan, tenkes dermed både som et resultat av sosiale faktorer og som et resultat av biologisk og materiell påvirkning. Basert på en nymaterialistisk forståelse får det materielle og det ikonografiske betydning i *Fra det indre arkiv IV* og *Klang*, og gjør at vi kan

forstå verkene utenfor et diskursivt rammeverk. På samme måte har vi sett at det kroppslige spiller inn i møtet med kunst. Det er altså flere ting enn språket som påvirker vår oppfattelse av kunst ifølge en slik forståelse.

Når en vender tilbake til kroppen som erfaringsfelt blir Paaskes synliggjøring av kropp ikke problematisert slik den ble gjort i lys av poststrukturalismen. Referansen til kropp i *Fra det indre arkiv IV* og *Klang* kan blant annet leses som en bekreftelse på at naturen aldri lar seg undergrave. Naturtilknytningen i Paaskes verk oppfattes ut ifra dette som uproblematisk. Spesielt i lys av Grosz sine teorier om at den kroppslige erfaringen alltid vil være forskjellig fra hvert kjønn, og at en må forstå kropp innenfor kjønnede termer, understreker dette. Som jeg har påpekt kan dette likevel fremstå generaliserende og essensialistisk, da det vektlegger biologi fremfor andre mer dynamiske påvirkninger. Barads kjønnsforståelse bidrar derimot i større grad til å forsvare henvisningen til kropp i verkene. Til forskjell fra Grosz maner Barad frem en kjønnsforståelse som ikke er fastlåst i det kroppslige. På grunn av samspillet mellom diskurs og materie i dannelsen av subjektet, er kjønn både et sosialt og biologisk produkt, i følge Barad. På bakgrunn av det kan Grosz teorier fremstå mer generaliserende enn Barads.

Når vi leser verkene (spesielt *Klang*) i sammenligning med Wulff Andreassens *Morning Glory*, kan de fremstå heteronormative. Dette gjør det fristende å konkludere med at *Fra det indre arkiv IV* og *Klang* ikke er like aktuelle i et nåtidsperspektiv. Likevel klarer jeg ikke legge fra meg tanken om hva feminisme i utgangspunktet handler om. For selv om vi i dag kan si at feminisme handler mer om å kjempe frem et flytende begrep om kjønn, handler det for meg også fortsatt om kvinnens plass i samfunnet. Og selv om ikke alle som har kvinnelig kjønnsorgan identifiserer seg som kvinne, er det fortsatt en stor del som gjør det (tross at erfaringene knyttet til kjønnsorganet også er forskjellige fra hver enkelt kvinne).

Avslutning

Jeg startet å skrive denne oppgaven med formål om å rette fokus på en kunstner som jeg mener fortjener mer oppmerksomhet i den norske kunsthistorien. En kunstner som, paradoksalt nok, selv var opptatt av å fremme den kvinnelige kunstneren. Jeg kunne valgt å fokusere på resepsjonen av Sidsel Paaske. Jeg kunne gått mer inn på hvordan kvinner i historien har en tendens til å bli glemt, og stilt spørsmål ved dette i lys av usynliggjøringen av Sidsel Paaske. Dette kunne blitt en oppgave hvor jeg fokuserte på teorier knyttet til kjønn og kunstnerrollen i et feministisk perspektiv. Jeg valgte derimot å rette fokus på Paaskes kunst da det er kunsten jeg først og fremst ønsker å synliggjøre. I og med at jeg likevel ønsket et feministisk utgangspunkt i undersøkelsen av arbeidene, valgte jeg å ta for meg *Fra det indre arkiv IV* og *Klang*, da den feministiske tematikken er tydelig i disse verkene.

I møtet med kunsten til Sidsel Paaske har det kontekstuelle spilt en betydelig rolle. Selv om verkene også kan leses utenfor denne sammenhengen, vil det være vanskelig å legge det helt til side. Det er ingen tvil om at hennes egne tanker rundt kjønn og kvinnekamp synliggjøres i det visuelle arbeidet. Likevel er det det teoretiske rammeverket jeg i størst grad har tatt utgangspunkt i, og som har påvirket lesningene jeg har gjort.

Utforsking av bruken av kvinnelige erfaringer har vært gjennomgående i oppgaven, der henvisningen til dette i Paaskes verk har blitt tolket ut ifra ulike tradisjoner og teorier som spenner seg fra 1973 til 2015. Jeg startet med å ta utgangspunkt i en kontekst som speiler den såkalte førstegenerasjonsfeminismen, og som dominerte den tiden verkene ble produsert. Dette innebar en forståelse av at kjønn blir tenkt som en essens, og hvor den kvinnelige erfaringen var et sentralt utgangspunkt for den feministiske kunsten. Ved å vise til psykoanalytiske teorier undersøkte jeg hvordan verkene kunne tolkes som en kommentar på fallostrismen, hvor den vaginale ikonografien ble ansett som et feministisk verktøy. Videre så jeg på hvordan poststrukturalistiske teorier avviste bruken av kvinnelig erfaring, basert på ideen om at eksistensen er språklig og sosialt avhengig. Dermed ble det vanskelig å forsvare den vaginale ikonografien i verkene. Luce Irigaray og Hélène Cixous forskjellsfeminisme gjorde det derimot lettere å tenke verkene uten å problematisere henvisningen til kropp og seksualitet i like stor grad. Enda lettere ble dette i siste kapittel, da jeg så verkene i lys av et nymaterialistisk tankesett. Det ble igjen mulig å snakke om en kvinnelig erfaring når det kroppslige og materielle ble ansett som betydningsfullt, på lik linje som det diskursive, i subjektdannelsen. Her ble den vaginale ikonografien i *Fra det indre arkiv IV* og *Klang* forsvart via Elisabeth Grosz sin forståelse av grunnleggende kroppslige forskjeller. Samtidig

så vi at Grosz teorier kan fremstå generaliserende, og at bruken av kvinnelig erfaring kan bli tenkt som en måte å utelate forskjeller knyttet til hver enkeltes kroppslige erfaring. Når jeg i tillegg sammenlignet Sidsel Paaskes verk med samtidskunstneren Marit Victoria Wulff Andreassens verk, fremstod de heteronormative. I et nåtidsperspektiv kan verkene bli tenkt som utdatert, da de ikke utfordrer den binære tøkønnsmodellen. Dette er imidlertid en tanke jeg selv ikke er helt fornøyd med.

Bruken av det kvinnelige kjønnsorganet i den visuelle kunsten er for meg et symbol på feminisme. Feminisme handler tradisjonelt sett, tross alt, om å synliggjøre kvinners erfaringer for å opponere mot patriarkalsk dominans. Å bruke den vaginale ikonografien betyr ikke at en kun henvender seg til de kvinner som har vulva, og heller ikke at en ekskluderer alle andre kjønnsidentiteter. Jeg er enig med Elisabeth Grosz når hun spør hva en skal ta utgangspunkt i dersom begreper knyttet til kvinnen forkastes. I tråd med dette avviser Toril Moi (1953-) ideen om at ordet kvinne må tenkes essensialistisk og begrensende.²⁷⁹ Det må være mulig å bruke begrepet uten at det virker ekskluderende, og det samme vil jeg si gjelder for det visuelle uttrykket.

Innledningsvis stilte jeg spørsmål om hvordan ulike feministiske teorier endrer forståelsen av *Fra det indre arkiv IV* og *Klang*. Svaret er først og fremst at teoriene ikke er sannheter, og de bidrar heller ikke til en endelig løsning på hvordan verkene skal forstås. Teoriene er redskap som kan bidra til å erfare verkene på en annen måte enn hva en ellers kanskje ville gjort. Når jeg har tolket *Fra det indre arkiv IV* og *Klang* gjennom et utvalg av feministiske teorier har alle de ulike ideene omkring kjønn, erfaring og synliggjøring bidratt til å belyse hvor mangetydig forståelsen av kjønn kan være, og sist, men ikke minst, hvor mangetydig et kunstverk kan være. Problemstillinger knyttet til kjønn, seksualitet og identitet vil alltid være aktuelle, og at verkene åpner opp for refleksjoner rundt dette er i seg selv et bevis for de har gyldighet også i nåtid.

På grunn av nye erfaringer jeg hele tiden gjør, vil mitt møte med verkene endre betydning. På lik linje med hvordan kropp, kjønn og identitet oppleves forskjellig fra hver enkelt, vil også kunstopplevelsen erfares ut ifra oss selv. En slik forståelse kan knyttes til Donna Haraways (1944-) idé om at en alltid er kroppslig tilstede, og at kunnskapsproduksjonen preges av situasjonen vi befinner oss i.²⁸⁰ Derfor tror jeg at erfaringene vi baserer vårt møte med kunst på, som også kan være kroppslige, ikke er fastlåste eller avgrenset. Erfaringsrammen vil alltid være dynamisk, og det er dette jeg mener gjør kunsten mangfoldig og aktuell i all tid.

²⁷⁹ Toril Moi i intervju med *Kilden*, «Toril Moi: Feministisk teori trenger en revolusjon».

²⁸⁰ Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women*, 195, 200.

Litteraturliste

- Aamold, Svein. «Lek, brudd og tilfeldigheter i skulpturen: Isern og Haukeland, Kleiva og Heyerdahl». I *Norsk avantgarde*, redigert av Per Bäckström og Bodil Børset, 143-158. Oslo: Novus, 2011.
- Alaimo, Stacy og Hekman, Susan. *Material Feminism*, redigert av Stacy Alaimo og Susan Hekman. Bloomington: Indiana University Press, 2008.
- Barad, Karen. «Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter». *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 28, 3 (2003): 802-831. 26.03.2019. https://www.jstor.org/stable/10.1086/345321?seq=1#metadata_info_tab_contents
- Barry, Judith og Flitterman-Lewis, Sandy. «Textual Strategies. The politics of art-making». I *The feminism and visual culture reader*, redigert av Amelia Jones, 66-72. Oxon: Routledge, 2010.
- Bal, Mieke og Bryson, Norman. «Semiotics and Art History: A Discussion of Context and Senders». I *The Art of Art History: A Critical Anthology*, redigert av Donald Preziosi, 242-256. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Battersby, Christine. *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics*. London: The Women's Press, 1989.
- Betterton, Rosemary. *An intimate distance: women, artists and body*. London og New York: Rotledge, 1996.
- Blom, Ida. «Fra det moderne til det postmoderne subjekt». I *Konstituering av kjønn fra antikken til moderne tid. Program for grunnleggende humanistisk kvinneforskning- Norges Forskningsråd*. Oslo: Norges Forskningsråd, 1995
- Bondevik, Hilde og Rustad, Linda. «Humanvitenskapelig kjønnsforskning». I *Kjønnsforskning. En grunnbok*, redigert av Jørgen Lorentzen og Wencke Mühleisen, 42-62. Oslo: Universitetsforlaget, 2006
- Bolt, Barbara. «Towards a 'New Materialism' Through the Arts». I *Carnal Knowledge: Towards a 'New Materialism' Through the Arts*, redigert av Estelle Barrett og Barbara Bolt, 1-13. London og New York: I.B. Tauris & Co, 2012.
- Burke, Carolyn. «Introduction to Luce Irigaray's «When Our Lips Pseak Together», *Signs* 6, 1, Women: Sex and sexuality- part 2 (1980): 66-68. 11.03.2019. https://www.jstor.org/stable/3173965?seq=3#metadata_info_tab_contents
- Butler, Judith. *Bodies that Matter. On the discursive limits of sex*. London og New York: Routledge, 1993.
- Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and Subversion of Identity*. New York og London: Routledge, 1990 (ny utg. 2006).

Butler, Judith. «Performative Acts and Gender Constitutions», *Theatre Journal* 36, 4 (1988): 519-531. 06.03.2019.

https://www.jstor.org/stable/3207893?sid=primo&origin=crossref&seq=1#metadata_info_tab_contents

Chicago, Judy og Schapiro, Miriam. «Female imagery». I *The feminism and visual culture reader*, redigert av Amelia Jones, 53-56. Oxon: Routledge, 2010.

Colson, M. H. «Female orgasm: Myths, facts and controversies». *Sexologies* 19, 1 (2010): 8-14. 26.09.2018. <https://doi.org/10.1016/j.sexol.2009.11.004>

Damish, Hubert. «Semiotics and Iconography». I *The Art of Art History: A Critical Anthology*, redigert av Donald Preziosi, 234-241. Oxford: Oxford University Press, 1998.

Danbolt, Mathias. Intervju i *Voluspå*, redigert av Liv Bugge og Sille Storlie, 50. Oslo: FRANK, 2013.

Danbolt, Gunnar. «Kroppen i fokus». I *Frå modernisme til det kontemporære. Tendensar i norsk samtidskunst etter 1990*, redigert av Gunnar Danbolt, 52-71. Oslo: Samlaget, 2014.

Danbolt, Gunnar. «Om det performative». I *Frå modernisme til det kontemporære. Tendensar i norsk samtidskunst etter 1990*, redigert av Gunnar Danbolt, 72-85. Oslo: Samlaget, 2014.

Danbolt, Gunnar. *Jeg former altså er jeg. Om Zdenka Rusovas billedunivers*. Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad & Bjerke, 2007.

Dekel, Tal. *Gendered: art and feminist theory*. Newcastle upon tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013.

Egeland, Cathrine og Jegerstedt, Kari. «Diskursiv tilnærming». I *Kjønnteori*, redigert av Ellen Mortensen, Cathrine Egeland, Randi Gressgård, Cathrine Holst, Kari Jegerstedt, Sissel Rosland og Kristin Sampson, 70-73. Oslo: Gyldendal akademisk, 2008.

Foucault, Michel. *Seksualitetens historie I. Vilje til viten*. Oversatt av Espen Schaanning. Oslo: Pax forlag, 1999.

Freud, Sigmund. «Medusa's Head», *The International Journal of Psycho-Analysis* 22 (1941): 69-70. 15.03.2019.

<https://search.proquest.com/docview/1298185937/fulltext/70F3E407E00C4C38PQ/1?accountid=17260>

Gouma-Peterson, Thelia og Mathews, Patricia. «The Feminist Critique of Art History». *The Art Bulletin* 69, 3 (1987): 326-357. 08.11.2018.

https://www.jstor.org/stable/3051059?seq=9#metadata_info_tab_contents

Gerard, Jane. «Revisiting “the Myth of the vaginal orgasm”: The female orgasm in American Sexual Thought and Second Wave Feminism». *Feminist studies* 26, 2 (2002): 449-476.

26.09.2018. <https://www.jstor.org/stable/3178545>

Greenberg, Clement. *Den modernistiske kunsten*. Oversatt av Agnete Øye. Oslo: Pax forlag, 2004.

- Grosz, Elizabeth. *Voltaile Bodies: Toward a Corporal Feminism*. Bloomington og Indianapolis: Indiana University Press, 1994.
- Grosz, Elizabeth. *Space, Time, and Perversion. Essays on the Politics of Bodies*. New York og London: Routledge, 1995.
- Grosz, Elizabeth. *Jaques Lacan. A Feminist Introduction*. New York og London: Routledge, 1990.
- Haraway, Donna. *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. London: Free association Books, 1991.
- Haynes, Deborah. «New Materialism? Or, The Uses of Theory». I *The Art of the Real: Visual Studies and New Materialisms*, redigert av Roger Rothman og Ian Verstegen, 8-26. Cambridge Scholars Publishing, 2015.
- Hennum, Gerd. *Med kunst som våpen. Unge kunstnere i opprør 1960-1975*. Oslo: Schibsted, 2007.
- Helgesen, Aina. «Kvinnliga konstnärers villkor i Norge 1969». I *Kvinnor som konstnärer*, redigert av Anna Lena Lindberg og Barbro Werkmäster, 173-202. Stockholm: LTs förlag, 1975.
- Högvist, Stina. «Vi spiller mens vi øver». I *Like før. Sidsel Paaske (1937-1980)*, redigert av Sabrina van der Ley, Stina Högvist og Marianne Yvenes, 11-53. Oslo: Nasjonalmuseet, 2016.
- Jegerstedt, Kari. «Judith Butler». I *Kjønnsteori*, redigert av Ellen Mortensen, Cathrine Egeland, Randi Gressgård, Cathrine Holst, Kari Jegerstedt, Sissel Rosland og Kristin Sampson, 74-86. Oslo: Gyldendal akademisk, 2008.
- Jegerstedt, Kari. «Dekonstruktiv tilnærming». I *Kjønnsteori*, redigert av Ellen Mortensen, Cathrine Egeland, Randi Gressgård, Cathrine Holst, Kari Jegerstedt, Sissel Rosland og Kristin Sampson, 87-92. Oslo: Gyldendal akademisk, 2008.
- Jegerstedt, Kari. «Camille Paglia». I *Kjønnsteori*, redigert av Ellen Mortensen, Cathrine Egeland, Randi Gressgård, Cathrine Holst, Kari Jegerstedt, Sissel Rosland og Kristin Sampson, 249-255. Oslo: Gyldendal akademisk, 2008.
- Jones, Amelia. «Introduction». I *The feminism and visual culture reader*, redigert av Amelia Jones, 1-8. Oxon: Routledge, 2010.
- Jones, Amelia. «Representation». I *The feminism and visual culture reader*, redigert av Amelia Jones, 45-48. Oxon: Routledge, 2010.
- Jones, Amelia. «Introduction». I *Body art performing the subject*, redigert av Amelia Jones, 1-19. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- Kelly, Mary. «Art and Sexual Politics». I *Imaging Desire*, redigert av Mary Kelly, 2-10. Massachusetts: MIT Press, 1997.

Kelly, Mary. «Desire Images/ Imaging Desire». I *Imaging Desire*, redigert av Mary Kelly, 122-129. Massachusetts: MIT Press, 1997.

Kelly, Mary. «No Essential Femininity: A Conversation between Mary Kelly and Paul Smith». I *Imaging Desire*, redigert av Mary Kelly, 63-76. Massachusetts: MIT Press, 1997.

Krogh, Morten og Eeg-Tverbakk, Per Gunnar. «Om Grasgruppa og en utålmodighet som ikke lar seg stoppe». I *Norsk avantgarde*, redigert av Per Bäckström og Bodil Børset, 205-327. Oslo: Novus, 2011.

Krüger, Sverre. «Sheela-Na-Gig-Provokasjoner», *Spor 2*, (1994): 26-30. 15.02.2019. https://www.ntnu.no/c/document_library/get_file?uuid=1810dac8-6045-426e-8cff-24d2d2afb231&groupId=10476

Lacan, Jaques. «The Signification of the phallus». I *Écrits*. Oversatt av Alan Sheridan. New York: Tavistock Publications Limited, 1977.

Lippard, Lucy. *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*. New York: Dutton, 1976.

Mitchell, Juliet. *Psychoanalysis and Feminism*. Middlesex: Penguin Books, 1974 (printet på nytt i 1976).

Mortensen, Ellen. «Julia Kristeva». I *Kjønnsteori*, redigert av Ellen Mortensen, Cathrine Egeland, Randi Gressgård, Cathrine Holst, Kari Jegerstedt, Sissel Rosland og Kristin Sampson, 28-35. Oslo: Gyldendal akademisk, 2008.

Mortensen, Ellen. «Psykoanalytisk tilnærming». I *Kjønnsteori*, redigert av Ellen Mortensen, Cathrine Egeland, Randi Gressgård, Cathrine Holst, Kari Jegerstedt, Sissel Rosland og Kristin Sampson, 22-26. Oslo: Gyldendal akademisk, 2008.

Mosnes, Terje. «Sidsel Paaske og folkemusikkens inntog i norsk jazz». I *Like før. Sidsel Paaske (1937-1980)*, redigert av Sabrina van der Ley, Stina Högvist og Marianne Yvenes, 127-135. Oslo: Nasjonalmuseet, 2016.

Mulvey, Laura. «Visual pleasure and narrative cinema». I *The feminism and visual culture reader*, redigert av Amelia Jones, 57-65. Oxon: Routledge, 2010.

Mühleisen, Wencke. «Seksualitet og estetikk. Retrospektivt blikk på egen performancevirksomhet 1978-1988». *Tidsskrift for kjønnsforskning* 36, 1 (2012): 47-68. 09.11.2018. <https://www.idunn.no/tfk/2012/01/art05>

Nochlin, Linda. *Hvorfor har det ikke vært noen store kvinnelige kunstnere?* Oversatt av Toril Hanssen. Oslo: Pax, 2002.

Owesen, Ingeborg Winderen. «Julia Kristeva- en kort introduksjon», *Agora* 21, (2003): 5-11. 24.01.2019. https://www.idunn.no/agora/2003/01/julia_kristeva_en_kort_introduksjon

Paaske, Sidsel. «Kvinnen som utøver av billedkunst ca.1920-1975». I Utstillingskatalogen *kvinnen og kunsten. FN's internasjonale kvinneår 1975. Kunstnernes hus 14.mai-6.juni*. 17.

Paaske, Sidsel. *Indigo*. Oslo: Office for Contemporary Art, 2013. Første gang utgitt: Oslo: Aschehoug, 1979.

- Phelan, Peggy. «Survey». I *Art and feminism*, redigert av Helena Reckitt, 14-49. London: Phaidon, 2014.
- Pilcher, Jane og Whelehan, Imelda. «Feminism». I *Key concepts in gender studies*, redigert av Jane Pilcher og Imelda Wheehan, 53-56. Los Angeles: Sage, 2017.
- Plumwood, Val. *Feminism and the Mastery of Nature*. New York og London: Routledge, 1993.
- Pollock, Griselda og Parker, Rozsika. *Old Mistresses. Women, art and ideology*. London: Pandora Press, 1981 (Ny utg. I.B. Tauris & Co Ltd, 2013).
- Pollock, Griselda. «Screening the Seventies. Sexuality and representation in feminist practice-a Brechtian perspective». I *The feminism and visual culture reader*, redigert av Amelia Jones, 89-106. Oxon: Routledge, 2010.
- Pollock, Griselda. *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. London og New York: Routledge, 1999.
- Rahlff, «Min tid med Gruppe 66, Konkret Analyse og Samliv». I *Norsk avantgarde*, redigert av Per Bäckström og Bodil Børset, 281-303. Oslo: Novus, 2011.
- Rothman, Roger og Versteegen, Ian. *The Art of the Real: Visual Studies and New Materialisms*, redigert av Roger Rothman og Ian Versteegen. Cambridge Scholars Publishing, 2015.
- Sampson, Kristin. «Luce Irigaray». I *Kjønnsteori*, redigert av Ellen Mortensen, Cathrine Egeland, Randi Gressgård, Cathrine Holst, Kari Jegerstedt, Sissel Rosland og Kristin Sampson, 58-69. Oslo: Gyldendal akademisk, 2008.
- Sampson, Kristin. «Ontologisk tilnærming». I *Kjønnsteori*, redigert av Ellen Mortensen, Cathrine Egeland, Randi Gressgård, Cathrine Holst, Kari Jegerstedt, Sissel Rosland og Kristin Sampson, 53-57. Oslo: Gyldendal akademisk, 2008.
- Scott, W, Joan. «Experience». I *Feminist Theorize the Political*, redigert av Judith Butler og Joan W. Scott. New York og London: Routledge, 1992.
- Seller, Susan. *The Hélène Cixous Reader*. London: Routledge, 2003.
- Sjö, Monica, Moore, Liz og Berg, Ann. «Towards a revolutionary feminist art», redigert av Monica Sjö. Bristol, 1973. <http://nla.gov.au/nla.obj-51715850/view?partId=nla.obj-51715966#page/n1/mode/1up>
- Stainton Rogers, Wendy og Rex. *The Psychology of Gender and Sexuality*. Philadelphia: Open University Press, 2001.
- Tickner, Lisa. «Sexuality and/in Representation: Five British Artist». I *The Art of Art History: A Critical Anthology*, redigert av Donald Preziosi, 356-369. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Van der Ley, Sabrina, Högvist, Stina og Yvenes, Marianne (red.). *Like før. Sidsel Paaske (1937-1980)*. Oslo: Nasjonalmuseet, 2016.

Veiteberg, Jorun. «Å lage bilder om seg selv. Om kjønn og kjensler i Sidsel Paaske sin kunst». I *Like før. Sidsel Paaske (1937-1980)*, redigert av Sabrina van der Ley, Stina Högvist og Marianne Yvenes, 103-115. Oslo: Nasjonalmuseet, 2016.

Åsebø, Sigrun. *Femininitetens rom og kvinnekroppens grenser – Å lese kunstens historie med A K Dolven og Mari Slaattelid*. Ph.D. avhandling. Universitetet i Bergen. 2011.

Åsebø, Sigrun. «Griselda Pollock». I *Kjønnsteori*, redigert av Ellen Mortensen, Cathrine Egeland, Randi Gressgård, Cathrine Holst, Kari Jegerstedt, Sissel Rosland og Kristin Sampson, 271-278. Oslo: Gyldendal akademisk, 2008.

Internettkilder

Krogh, Morten. «Kronologisk oversikt», *Gras*. 16.11.2018.
<http://www.grasgruppa.no/tidslinje.html>

Bergstrøm, Ida Irene. «Toril Moi: Feministisk teori trenger en revolusjon», *Kilden*. 05.05.2019. <http://kjonnsforskning.no/nb/2014/12/toril-moi-feministisk-teori-trenger-en-revolusjon>

Artikler i aviser og magasiner

Durban, Arne. «Gråsvart begynnelse». *Morgenposten*. 1966.

Ekeberg, Jonas. «En ny kunsthistorie er i emning». *Kunstkritikk*. 04.11.2016.
<https://kunstkritikk.no/en-ny-kunsthistorie-er-i-emning/>

Elton, Lars. «Alt for god til å bli glemt». *Dagsavisen*. 21.10.2016.
<https://www.dagsavisen.no/kultur/alt-for-god-til-a-bli-glemt-1.794081>

Hougen, Pål. «God start i UKS». *Arbeiderbladet*. 21.01.1966.

Ukjent forfatter. «4 liv kunstnere kvinner». *Alle kvinner* 17 (1978): 68.

Ja og Be, *Nye illustrert* 1 (1970).

Paaske, Sidsel. «Kvinneliv i kunstnerens hus». *Arbeiderbladet*. 28.03.1974.

Upubliserte dokumenter/arkivmateriale

- Lindberg, Anna Lena. Brev til Sidsel Paaske, 01.06.1974.

- Paaske, Sidsel. Dagboknotat med tittel «Om jeg kunne skrive et brev til Georg Sand i himmelen og alle dere andre kvinner», ca. 1976.

- Paaske, Sidsel. Dagboknotat, 28.02.1960.

- Paaske, Sidsel. Brev til ukjent mottaker, 13.05.1974.

- Paaske, Sidsel og Helgesen, Aina. Brev med tittel «Forslag til utstillinger i forbindelse med «INTERNASJONALT KVINNEÅR», ukjent dato.
- Paaske, Sidsel. Notat med tittel «invitasjon til kvinneutstilling i K. Hus mai 1975», ukjent dato.
- Paaske, Sidsel. Diktet *Ute av mørket*, 12.1974.
- Paaske, Sidsel. Brev til Jan Erik Vold, 28.09.1976.
- Paaske, Sidsel. Dagboknotat, 1975.
- Paaske, Sidsel. Dagboknotat, 05.1976.
- Paaske, Sidsel. Notater, ukjent dato.

Illustrasjonsliste

Fig.1. Sidsel Paaske, *Brent fyrstikk*, 1966. Foto: Børre Høstland/ Nasjonalmuseet. Hentet fra: [http://www.nasjonalmuseet.no/no/utstillinger_og_aktiviteter/utstillinger/museet_for_samtidskunst/Like+før.+Sidsel+Paaske+\(1937-1980\).b7C_wtrWYM.ips](http://www.nasjonalmuseet.no/no/utstillinger_og_aktiviteter/utstillinger/museet_for_samtidskunst/Like+før.+Sidsel+Paaske+(1937-1980).b7C_wtrWYM.ips)

Fig.2. Sidsel Paaske, *Svart dør*, 1966. Foto: Siri Wolland. Hentet fra: <https://culturannotes.com/2016/10/30/vi-spiller-mens-vi-over/>

Fig.3. Claes Oldenburg, *Extinguished Match*, 1987. Hentet fra: <http://search.it.online.fr/BIGart/?p=894>

Fig.4. Sidsel Paaske, *Rød låt*, ca. 1975. Hentet fra: <https://kunsthallstavanger.no/nb/exhibitions/hold-stenhardt-fast-pa-greia-di#>

Fig.5. Sidsel Paaske, *Uten tittel*, ca. 1973. Foto: Jazzcode.

Fig.6. Sidsel Paaske, *Uten tittel*, ca.1973. Foto: Jazzcode.

Fig.7. Sidsel Paaske, *Jord og luft*, 1965. Foto: Annar Bjørgli/Nasjonalmuseet.

Fig.8. Sidsel Paaske, *Hold stenhårdt fast på greia di*, 1973. Hentet fra: <https://kunsthallstavanger.no/nb/exhibitions/hold-stenhardt-fast-pa-greia-di#>

Fig.9. Sidsel Paaske, *Vi och Provie och sophögen*, 1966. Hentet fra utstillingskatalogen *Like før. Sidsel Paaske (1937-1980)*, s.46.

Fig.10. Sidsel Paaske, detalj fra *Blått brev*, 1979. Foto: Jazzcode. Hentet fra: [http://www.nasjonalmuseet.no/no/utstillinger_og_aktiviteter/utstillinger/museet_for_samtidskunst/Like+før.+Sidsel+Paaske+\(1937-1980\).b7C_wtrWYM.ips](http://www.nasjonalmuseet.no/no/utstillinger_og_aktiviteter/utstillinger/museet_for_samtidskunst/Like+før.+Sidsel+Paaske+(1937-1980).b7C_wtrWYM.ips)

Fig.11. Sidsel Paaske, *Uten tittel*, 1966. Foto: Jazzcode. Hentet fra: [http://www.nasjonalmuseet.no/no/utstillinger_og_aktiviteter/utstillinger/museet_for_samtidskunst/Like+før.+Sidsel+Paaske+\(1937-1980\).b7C_wtrWYM.ips](http://www.nasjonalmuseet.no/no/utstillinger_og_aktiviteter/utstillinger/museet_for_samtidskunst/Like+før.+Sidsel+Paaske+(1937-1980).b7C_wtrWYM.ips)

Fig.12. Sidsel Paaske, *Klang*, 1977. Hentet fra utstillingskatalogen *Like før. Sidsel Paaske (1937-1980)*, s.114.

Fig.13. Sidsel Paaske, *Befruktning*, 1976. Hentet fra utstillingskatalogen *Like før. Sidsel Paaske (1937-1980)*. s.112.

Fig.14. Sidsel Paaske, *På vei inn III*, 1976. Hentet fra: <https://kunsthallstavanger.no/nb/exhibitions/hold-stenhardt-fast-pa-greia-di#>

Fig.15. *Hold stenhårdt fast på greia di*, 1976. Hentet fra utstillingskatalogen *Like før. Sidsel Paaske (1937-1980)*, s. 111.

Fig.16. Monica Sjöö, *God giving birth*, 1969. Hentet fra: http://www.artcornwall.org/features/Monica_Sjoo_God_Giving_Birth.htm

Fig.17. (1) Sidsel Paaske, *Fra det indre arkiv IV*, 1976. Hentet fra: <https://kunsthallstavanger.no/nb/exhibitions/hold-stenhardt-fast-pa-greia-di#>
(2) Sidsel Paaske, utsnitt av *Fra det indre arkiv IV*. Foto: Annar Bjørgli/Nasjonalmuseet.

Fig.18. Stillbilde fra Wencke Mühleisens performance *Lady Charles and Prince Diana*, 1981. Foto: Philippe Duarte. Hentet fra: https://www.academia.edu/5274313/Seksualitet_og_estetikk_Retrospektivt_blikk_på_egen_performancevirksomhet_1978-1988

Fig.19. Elisabeth Haarr, *Frustrasjonsteppe*, 1982. Hentet fra: <https://kunsthallstavanger.no/nb/exhibitions/hold-stenhardt-fast-pa-greia-di#>

Fig.20. Elisabeth Haarr, plakat for Kvinnefronten, 1973. Hentet fra: <https://kunsthallstavanger.no/nb/exhibitions/hold-stenhardt-fast-pa-greia-di#>

Fig.21. Brit Fuglevaag, *Mot omskjæring*, 1970. Foto: Oda Bhar. Hentet fra: <https://bharfot.wordpress.com/tag/mot-omskjaering/>

Fig.22. Elsebet Rahlff, *Gjennomskåret livmor*, 1977. Hentet fra: <https://kunsthallstavanger.no/nb/exhibitions/hold-stenhardt-fast-pa-greia-di#>

Fig.23. Zdenka Rusova, *Figurer*, 1973. Foto: Øystein Thorvaldsen/ Henie Onstad Kunstsenter. Hentet fra: <http://hok.no/arrangement/zdenka-rusova>

Fig.24. Siri Aurdal, *Intervju*, 1968. Hentet fra: <https://kunsthallstavanger.no/nb/exhibitions/hold-stenhardt-fast-pa-greia-di#>

Fig.25. Miriam Schapiro, *Big Ox No.2*, 1968. Hentet fra: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/core_imagery

Fig.26. Sidsel Paaske, Illustrasjon brukt som omslag til boken *Et annet språk, analyser av norsk kvinnelitteratur*, og foto av bokens forside. Foto: Caroline Itland.

Fig.27. Sidsel Paaske, *Fra Det Indre Arkiv II*, 1976. Hentet fra: <https://kunsthallstavanger.no/nb/exhibitions/hold-stenhardt-fast-pa-greia-di#>

Fig.28. Georgia O'Keeffe, *Black Iris*, 1926. Hentet fra: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/69.278.1/>

Fig.29. *Sheela na gig*- figur fra Kilpeck, England, ca. 1120. Foto: Sverre Krüger. Hentet fra: https://www.ntnu.no/c/document_library/get_file?uuid=1810dac8-6045-426e-8cff-24d2d2afb231&groupId=10476

Fig.30. Gustave Courbet, *The Origin of the World*, 1866. Hentet fra: https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=2406

Fig.31. Mary Kelly, detalj fra *Post Partum Document*, 1973-1979. Hentet fra: http://www.marykellyartist.com/post_partum_document.html

Fig.32. Marit Victoria Wulff Andreassen, *Smekk*, 2005. Hentet fra:
<http://www.maritvictoria.com/selected-work--public-projects.html>

Fig.33. Marit Victoria Wulff Andreassen, ett av verkene fra serien *Drawings for Lady Chatterley*, 2006. Hentet fra: <http://www.maritvictoria.com/selected-work--public-projects.html>

Fig.34. Marit Victoria Wulff Andreassen, *Icon*, 2017. Hentet fra:
<http://www.maritvictoria.com/recent-work.html>

Fig.35. Marit Victoria Wulff Andreassen, *Morning Glory*, 2006. Hentet fra:
<http://www.maritvictoria.com/selected-work--public-projects.html>

Illustrasjoner



Fig.1. Sidsel Paaske, *Brent fyrstikk*, tre, tekstil, paljetter, ca. 2 meter (1966)

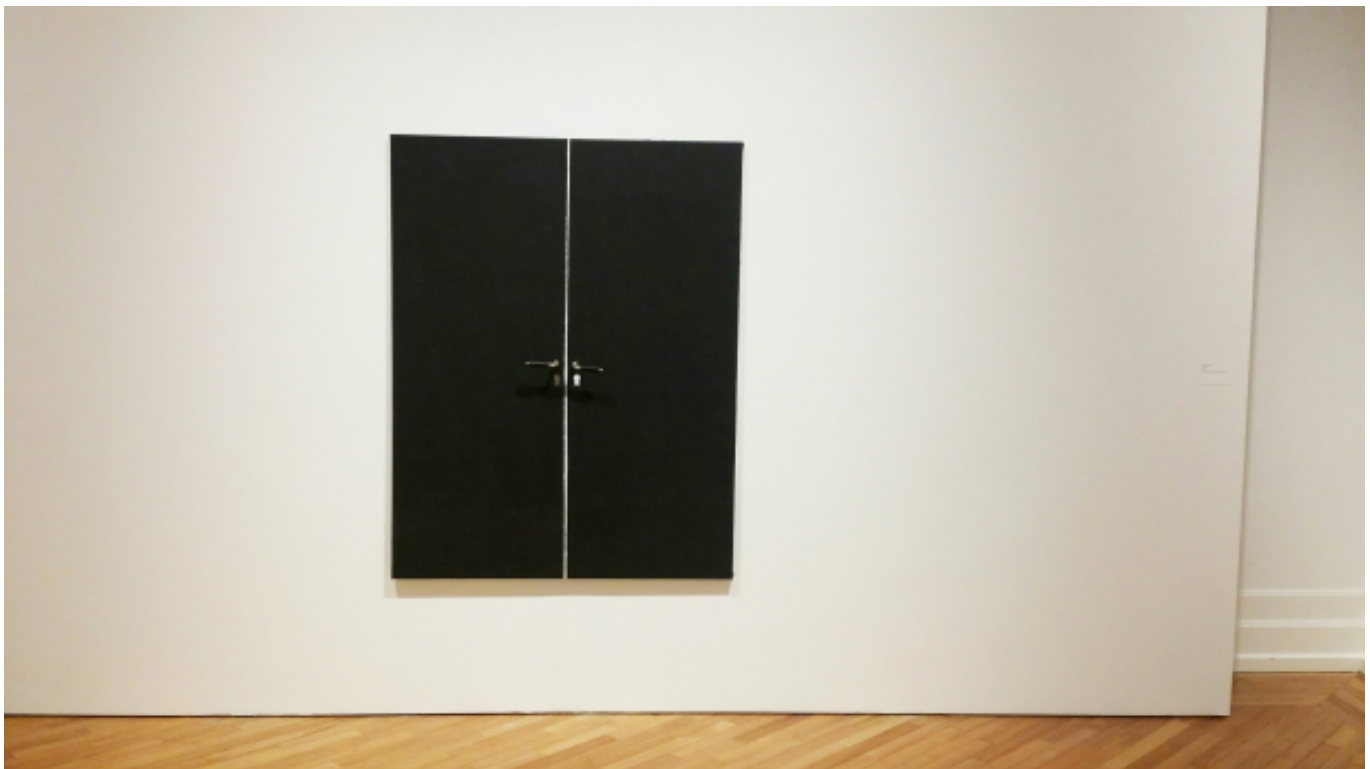


Fig.2. Sidsel Paaske, *Svart dør*, akryl på lerret, speil, dørhåndtak (1966)



Fig.3. Claes Oldenburg, *Extinguished Match*, ca. 5 meter (1987)



Fig.4. Sidsel Paaske, *Rød låt*, emalje, perler (ca.1975)

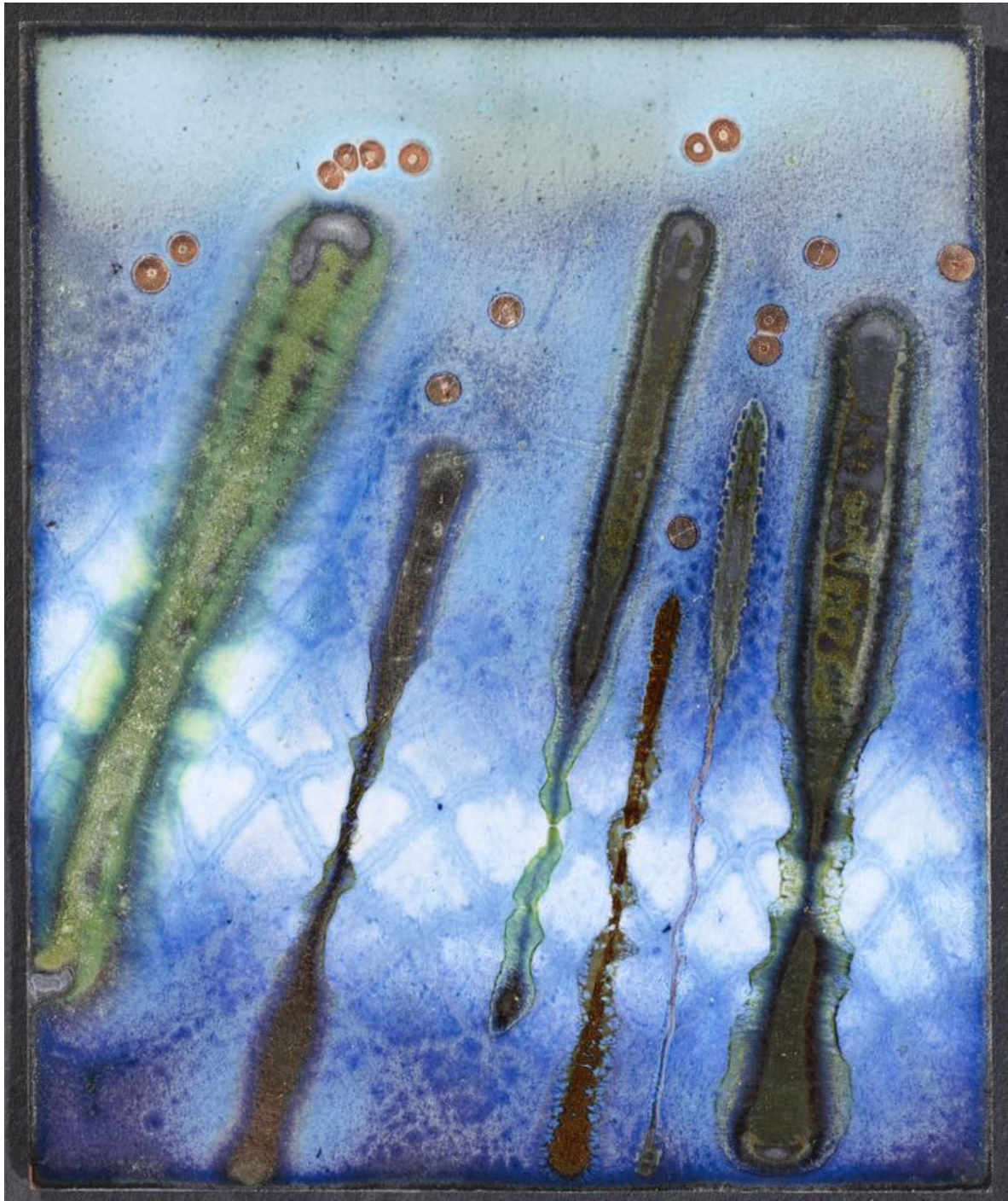


Fig.5. Sidsel Paaske, *Uten tittel*, emalje (ca.1973)

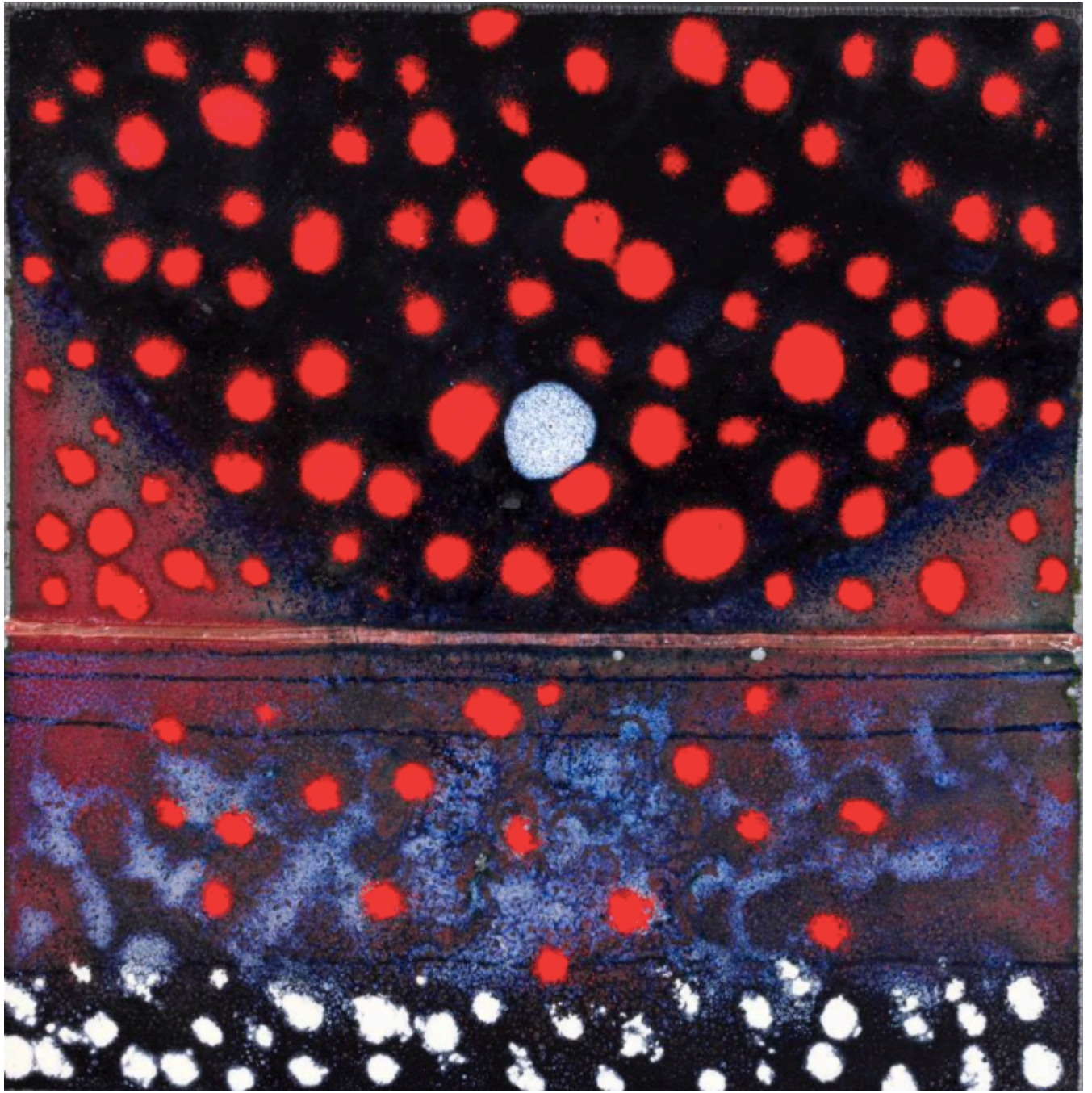


Fig.6. Sidsel Paaske, *Uten tittel*, emalje (ca. 1973)



Fig. 7. Sidsel Paaske, *Jord og luft*, grafikk, (1965)

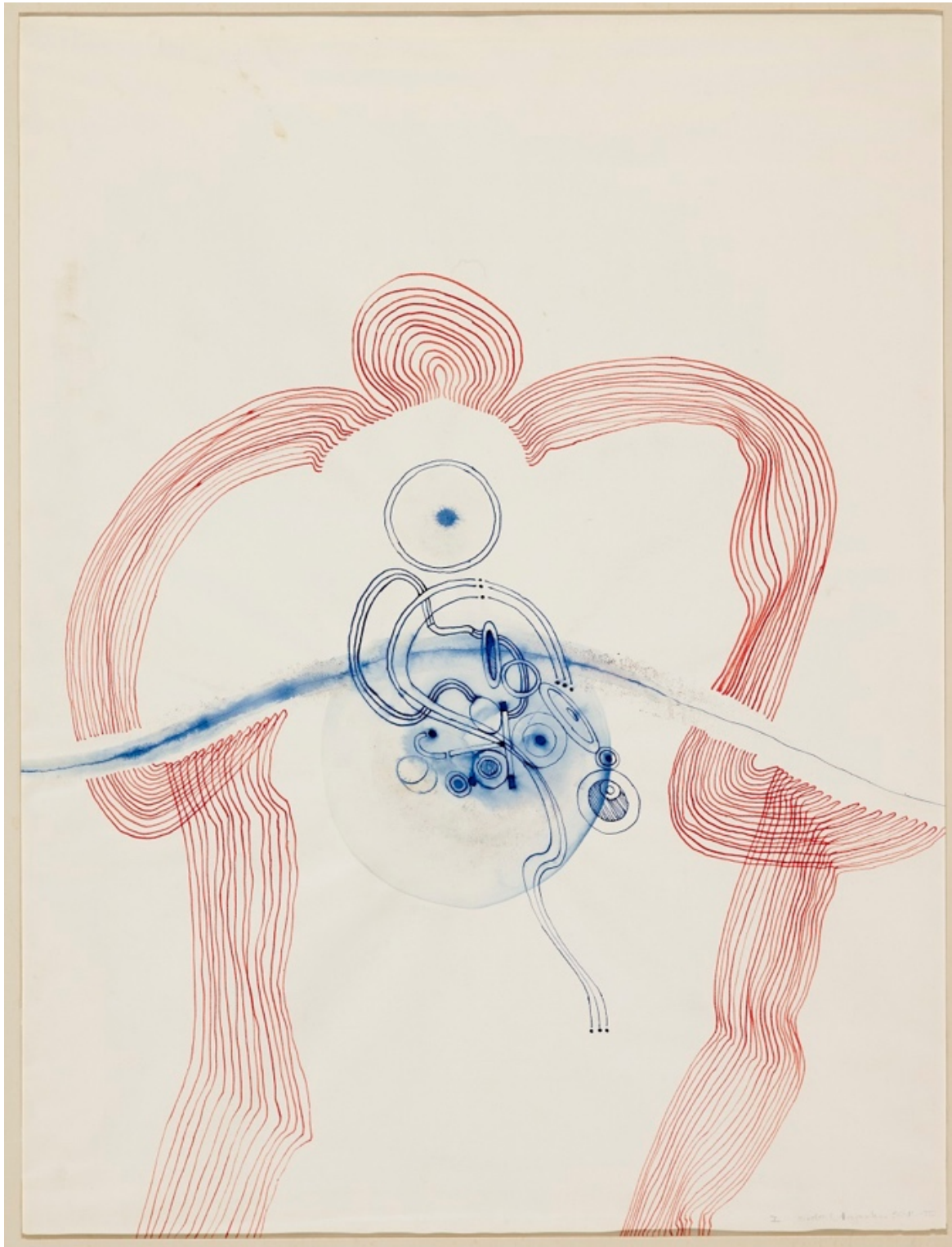


Fig.8. Sidsel Paaske, *Hold stenhårdt fast på greia di*, tusj på papir, 63x48cm (1973)



Fig.9. Sidsel Paaske, *Vi och Provie och sophögen*, installasjon (1966)

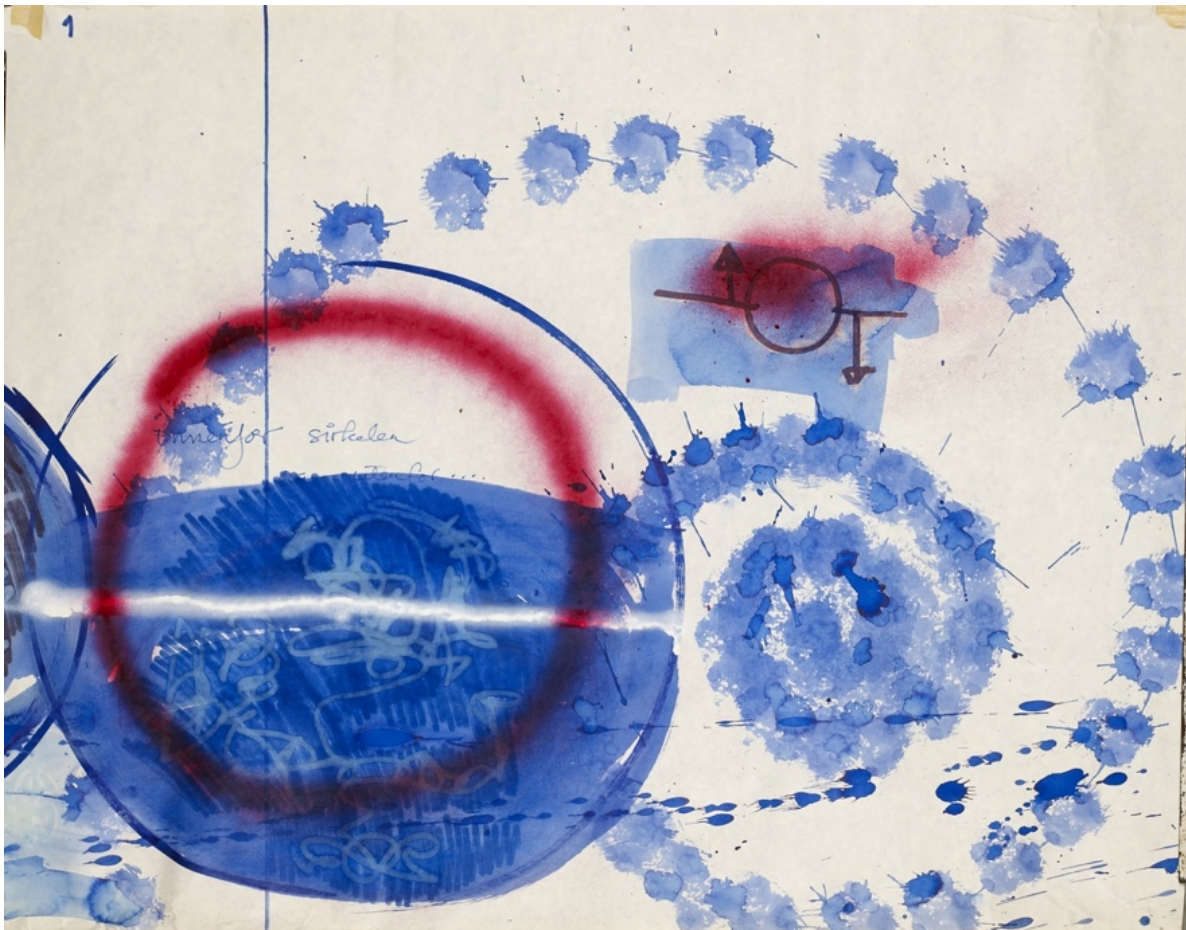


Fig.10. Sidsel Paaske, detalj fra *Blått brev*, tusj og blekk på papir (1979)



Fig.11. Sidsel Paaske, *Uten tittel*, fettstift, tusj og akryl på papp, (1966)

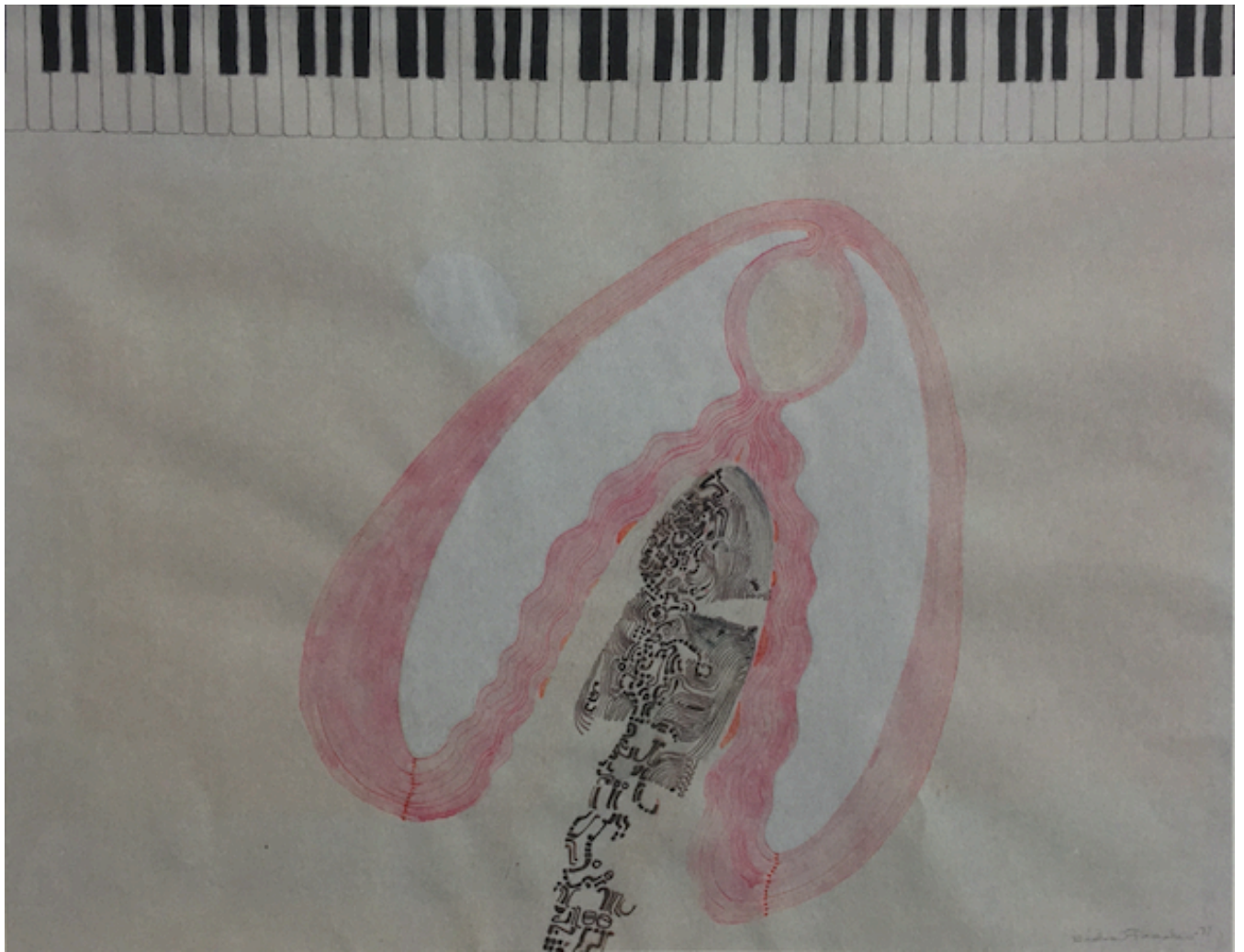


Fig.12. Sidsel Paaske, *Klang*, tusj og blekk på papir (1977)



Fig.13.Sidsel Paaske, *Befruktning*, tusj og blekk papir (1976)



Fig.14. Sidsel Paaske, *På vei inn III*, tusj og blekk på papir, 43x31cm (1976)



Fig.15. Sidsel Paaske, *Hold stenhårdt fast på greia di*, tusj og blekk på papir (1976)

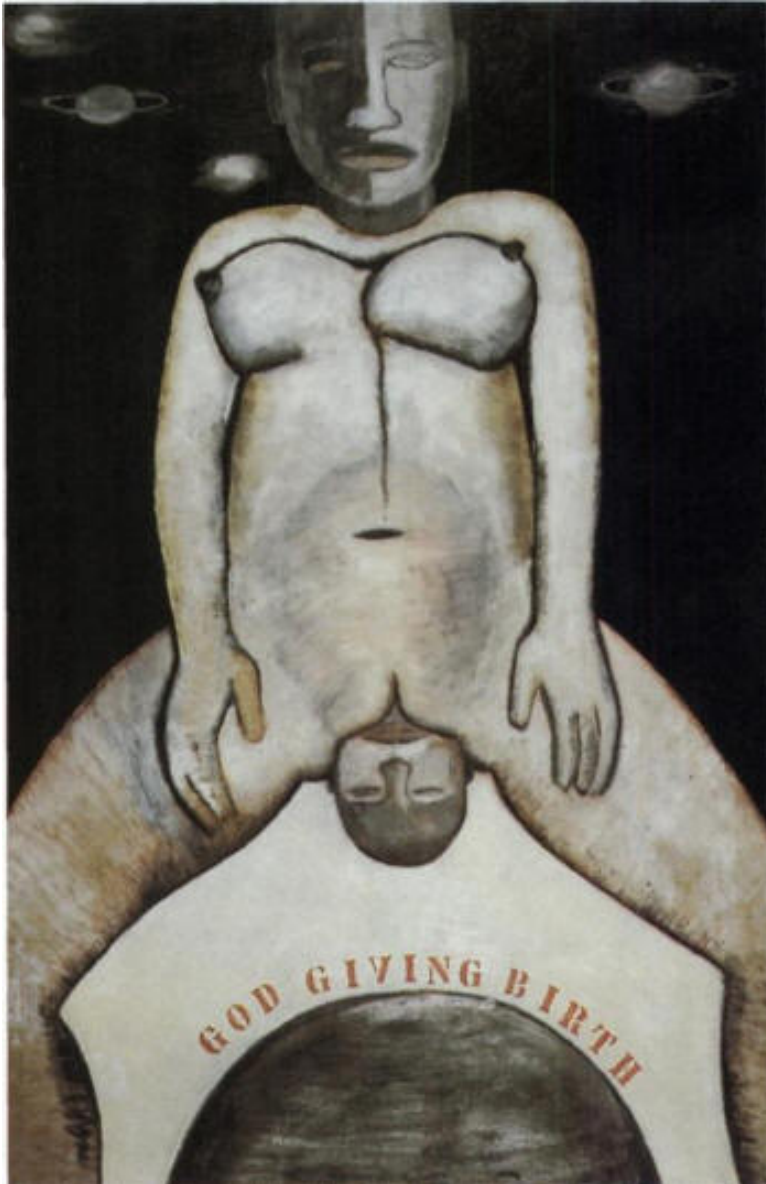


Fig.16. Monica Sjöö, *God giving birth*, olje på lerret (1969)

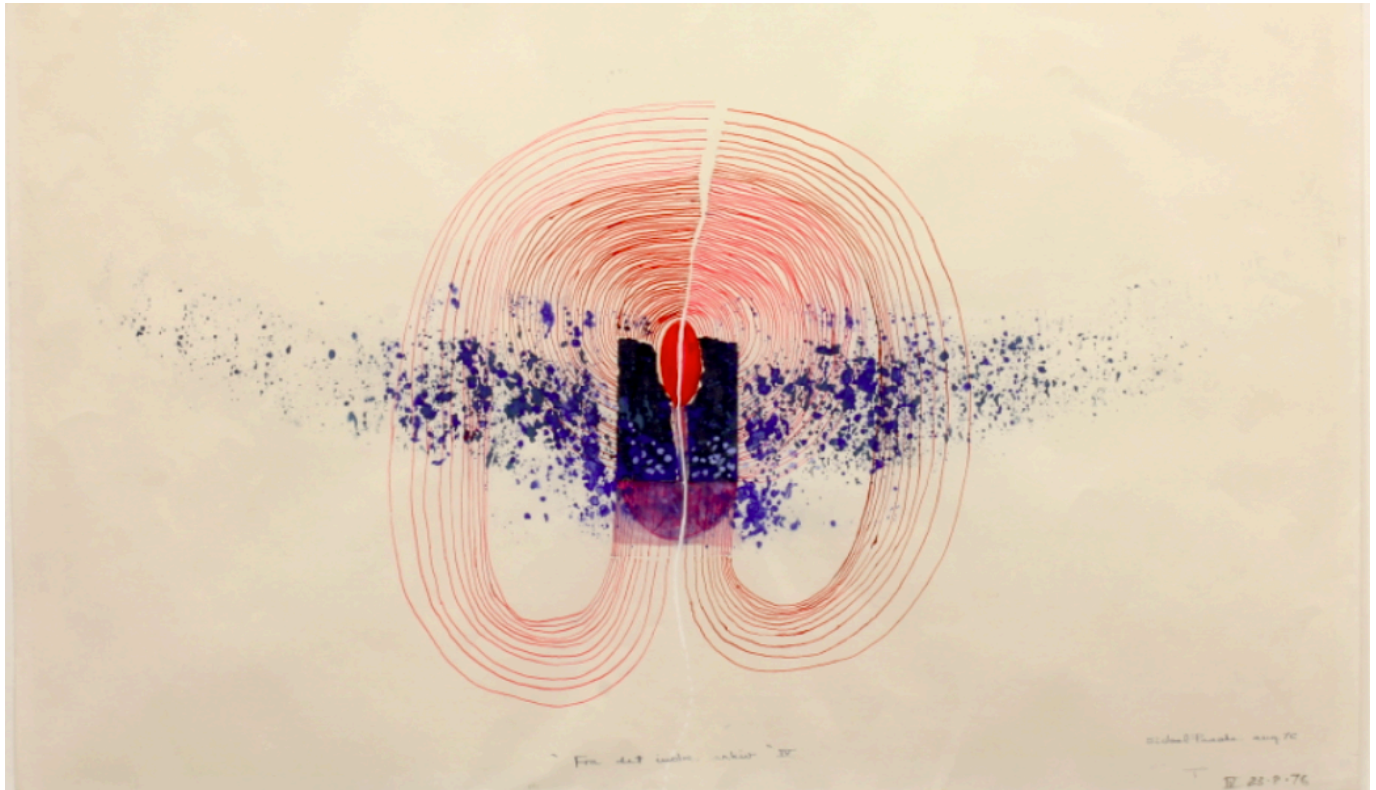


Fig.17. (1) Sidsel Paaske, *Fra det indre arkiv IV*, tusj og blekk på papir (1976)

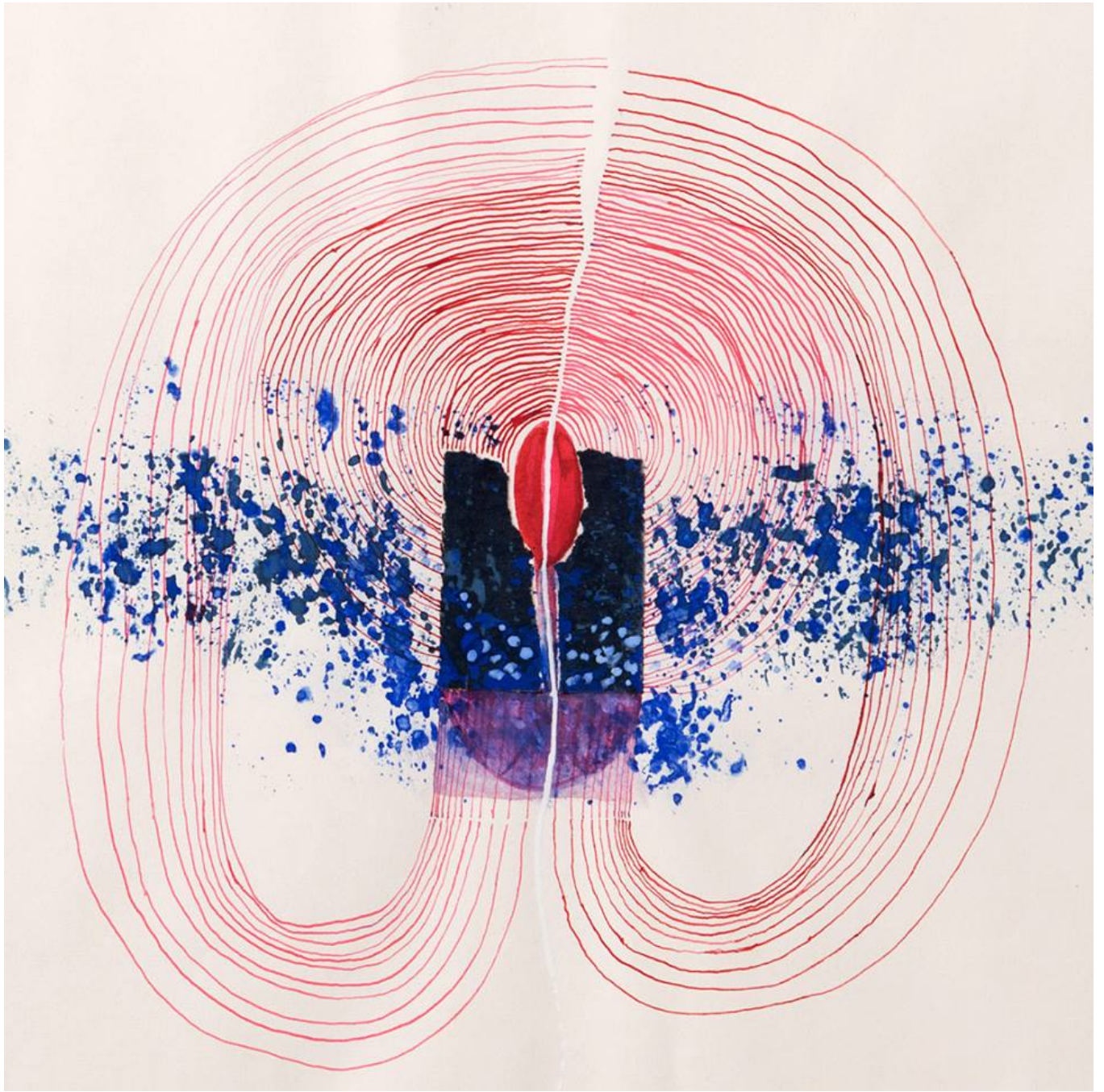


Fig.17. (2) Sidsel Paaske, Utsnitt av *Fra det indre arkiv IV*, tusj og blekk på papir (1976)



Fig.18. Stillbilde fra performanceverket *Lady Charles og Prince Diana* fremført av Wencke Mühleisen i 1981.



Fig.19. Elisabeth Haarr, *Frustrasjonsteppe*, hyssing, bleier, handleposer (1982)



Fig.20. Elisabeth Haarr, Plakat for Kvinnefronten, silketrykk (1973)



Fig.21. Brit Fuglevaag, *Mot omskjæring*, hamp (1970)

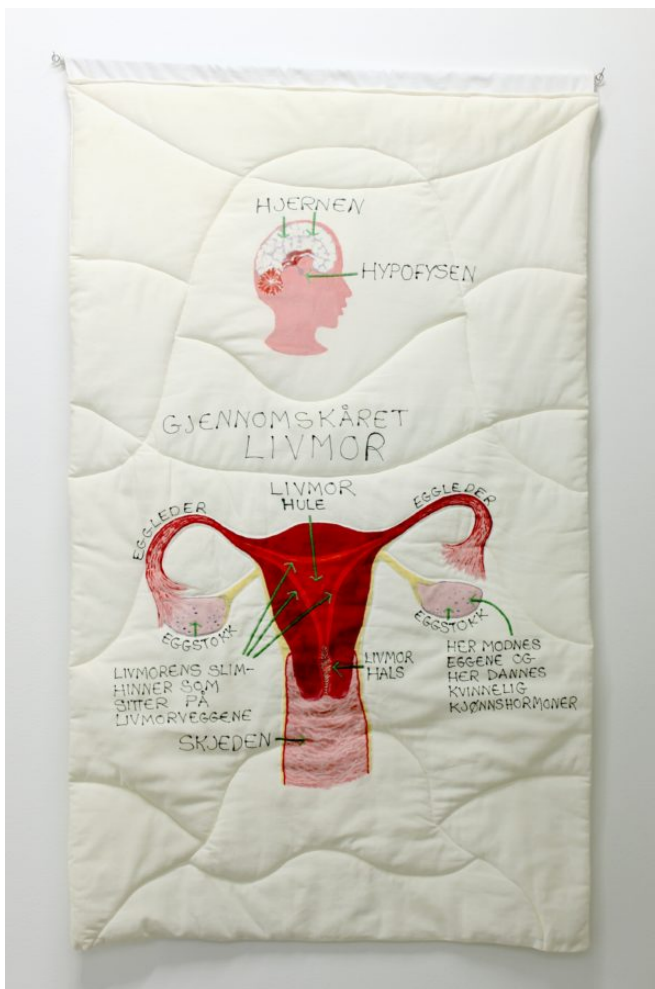


Fig.22. Elsebet Rahlff, *Gjennomskåret livmor*, tegnet og maskinsydd på tekstil, 118 x 70cm (1977)



Fig.23. Zdenka Rusova, *Figurer*, tusj og blyant på trykk (1973)



Fig.24. Siri Aurdal, *Intervju*, detalj av installasjon, pleksiglass, 36 kvadratmeter (1968)

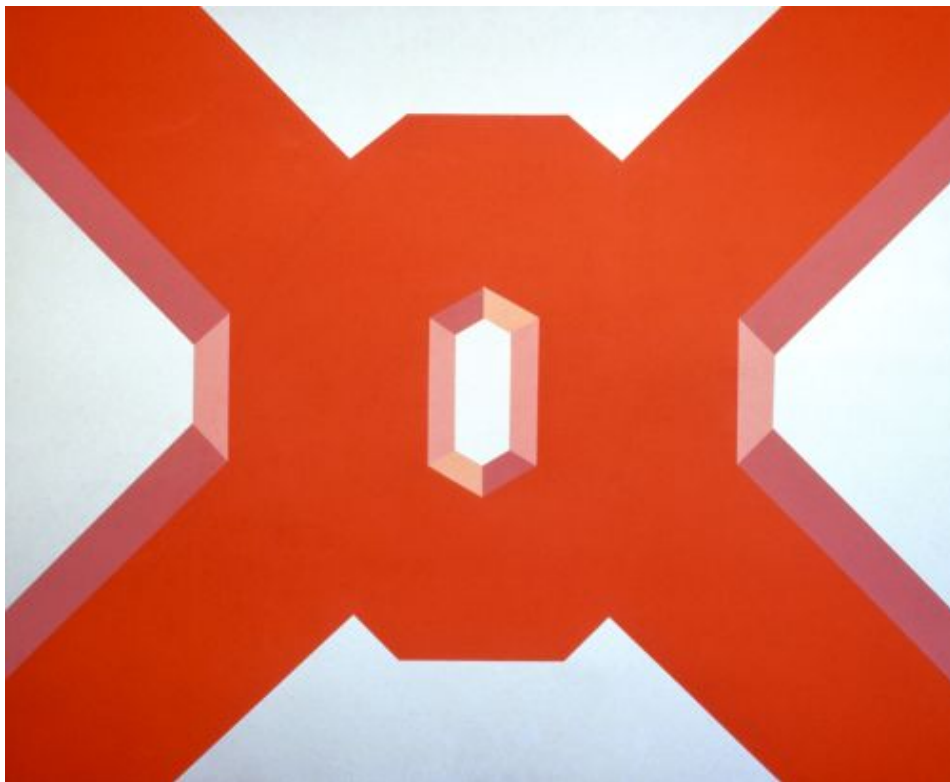


Fig.25. Miriam Schapiro, *Big Ox No.2*, akryl på lerret (1968)



Fig.26. Sidsel Paaske, Illustrasjon brukt som omslag til boken *Et annet språk, analyser av norsk kvinnelitteratur* og bokens forside (1977)



Fig.27. Sidsel Paaske, *Fra Det Indre Arkiv II*, tusj og blekk på papir, 48x63 cm (1976)



Fig. 28. Georgia O'Keeffe, *Black Iris*, olje på lerret, 91,4x75,9cm (1926)



Fig.29. *Sheela na gig*- figur fra Kilpeck, England (ca. 1120)



Fig.30. Gustave Courbet, *The Origin of the World*, olje på lerret, 46 x 55cm (1866)

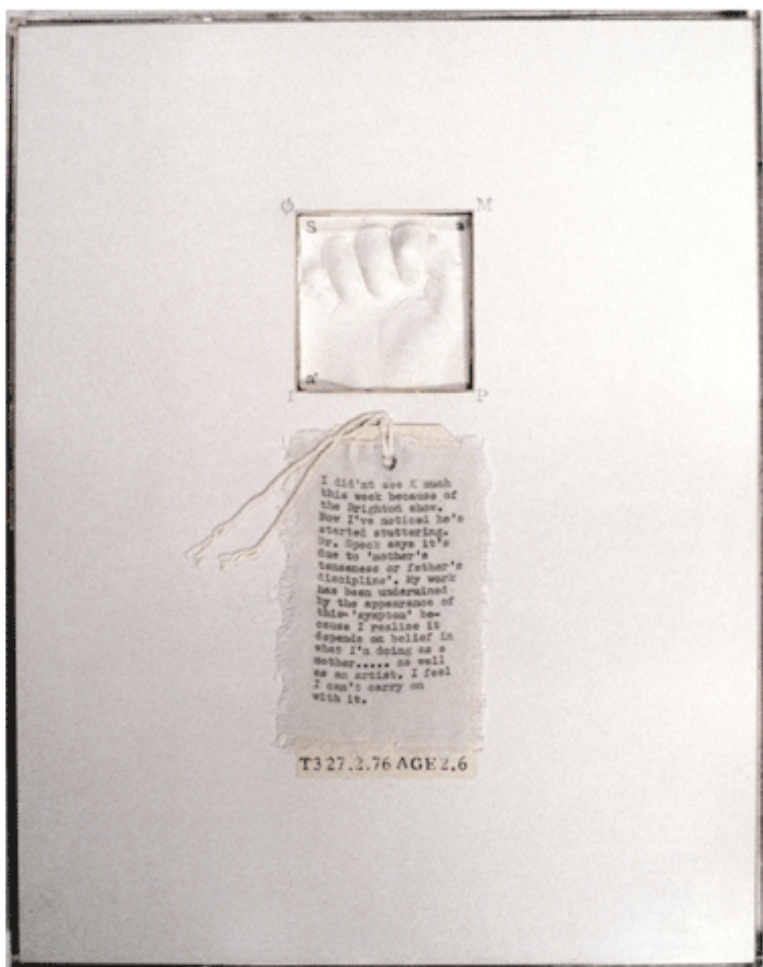


Fig.31. Mary Kelly, detalj fra *Post Partum Document*, gips, bomull og papp, 28x35,5 cm (1973-1979)



Fig. 32. Marit Victoria Wulff Andreassen, *Smekk*, penn og fargeblyant på papir, 48x39cm (2005)



Fig. 33. Marit Victoria Wulff Andreassen, ett av verkene fra serien *Drawings for Lady Chatterley*, Penn og fargeblyant på papir, 46x54 cm (2006)

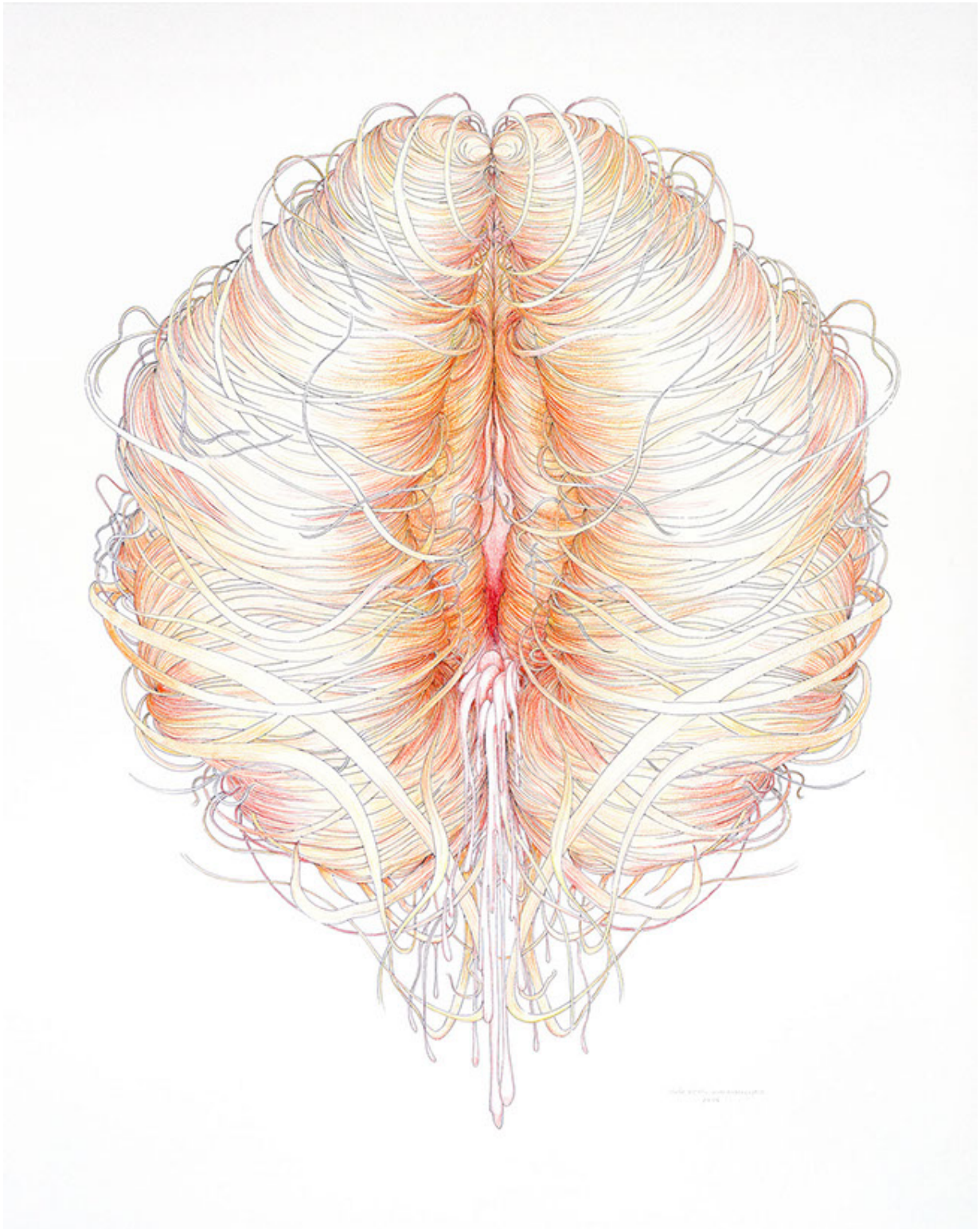


Fig. 34. Marit Victoria Wulff Andreassen, *Icon*, penn og fargeblyant på papir, 87x71 cm (2017)



Fig. 35. Marit Victoria Wulff Andreassen, *Morning Glory*, penn og fargeblyant på papir, 69,5x56,5 cm (2006)