



## Eline Mugaas, Elise Storsveen, Wenche Mühleisen (red.)

### *Hold stenhårdt fast på greia di. Kunst og feminisme i Norge 1968–1989*

Kunsthall Oslo, 2019

Eva Lene Gilje Østensen

Universitetslektor, Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier, Universitetet i Bergen

[Eva.Ostensen@uib.no](mailto:Eva.Ostensen@uib.no)

Sigrun Åsebø

Førsteamanuensis, Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier, Universitetet i Bergen

[sigrun.asebo@uib.no](mailto:sigrun.asebo@uib.no)

«Hold stenhårdt fast på greia di. Kunst og feminisme i Norge 1968–1989» er tittelen på en utstilling kuratert av Eline Mugaas og Elise Storsveen og på boka som omtales i denne anmeldelsen.

Utstillingen ble vist i Kunsthall Oslo i 2013, året som markerte 100-årsjubileet for kvinners allmenne stemmerett i Norge. Utstillingen ble senere vist i Kunsthall Stavanger.

Dette var den første store gruppeutstillingen som løftet fram den historiske kvinnebevegelsen og forbindelsene mellom kunst og kvinnesak i Norge. Det ble ikke produsert noen publikasjon i forbindelse med utstillingen i 2013, men boken som nå foreligger fungerer som en utvidet katalog.

Boken består av et rikholdig bildemateriale, kuratorenes forord, korte kunstnerbiografier og essayet «Kunst og feminisme i Norge 1968–1989» av Jorunn Veiteberg. Veiteberg var også konsulent i arbeidet med utstillingen. Bildematerialet er en vesentlig del av boken og utgjør over 200 av de 271 sidene. Her finnes en imponerende samling reproduksjoner av kunstverk, katalogtekster, avisutklipp, plakater og dokumentasjon fra utstillinger, happenings og performanser fra årene 1968–89. Blant kunstnerne er Sidsel Paaske, Wenche Mühleisen, Siri Aurdal, Synnøve Anker Aurdal, Elsebeth Rahlff, Elisabeth Haarr, Berit Soot Kløvig, Lill Ann Chepstow-Lusty og Zdenka Rusova. *Hold stenhårdt ...* – både utstillingen og boken – dokumenterer et vell av kunstneriske teknikker og danner således en korreks til det begrensede blikket norsk kunsthistorie har hatt, både på 1970-tallets kunstneriske mangfold generelt, og på kvinners og feminismens plass på kunstscenen spesielt. Dette i seg selv gjør boken til et svært viktig bidrag til norsk kunsthistorie.

Veitebergs essay synliggjør den feministisk orienterte kunsten som ble produsert i løpet av 1968–89. Hun gir både et riss av diskusjonene om feminismens plass i norsk kunst offentlighet de siste 30 årene og reflekterer over sin egen rolle som kurator og kunsthistorisk aktivist

i feltet. De overordnede spørsmålene forfatteren stiller seg er: «Korleis har kjønna erfaringar og kjønnsidentitetar blitt tematisert? Og: kva slags feministiske strategiar har gjort seg gjeldande?»

For å skape en forståelsesramme rundt kunsten som ble vist i 2013, trekker Veiteberg noen tråder til fem utstillinger med kvinnepolitisk innhold, vist i Norge mellom 1974 og 1980. Et sentralt trekk ved dette tiårets feminisme var fokus på det kollektive, og gruppeutstillinger var en viktig arena for kunstnerisk aktivisme. Temaene var kvinner og deres hverdagsliv, roller og arbeid samt forestillinger og konvensjoner som heftet ved femininitet. Ved å benytte seg av studiet av utstillinger som inngang til kunstens historie, framfor enkeltverker eller kunstnerskap, viser Veiteberg hvordan utstillingene aktivt forholdt seg til samtidens debatter om kvinners hverdag, kunstpolitikk, kultur og kvinnelige kunstneres kår. Formspråket, materialene og informasjons- og aktivismepreget gjorde at kunstverkene befant seg i et krysningspunkt mellom det hverdagslige og det politiske. Som Veiteberg påpeker, passet verkene dermed ikke inn i kunstbegrepet som dominerte i samtiden. Mange ble unndratt kunststatus og «forviste til skuffer og skåp» (s. 12).

«Halvparten – ei utstilling om kvinner» (1980) danner grunnlaget for Veitebergs karakteristikk av norsk kunstliv på 1980-tallet. Arrangørene ønsket å appellere bredt, noe som ifølge Veiteberg resulterte i et nokså utvannet innhold. Utstillingen var i så måte symptomatisk for feltets utvikling utover 1980-tallet; Veiteberg beskriver tiåret som den feministiske kunstens tilbakeslag. Kunsten beveget seg i mer apolitisk retning, og «Utstillinger som blanda politiske plakatar, pamflettar og informasjonsmateriale med meir 'rein' kunst, forsvann» (s. 32). Kunstneriske og kuratoriske praksiser som sprengte grensene mellom hverdagsliv og kunst forvitret, blandingen av informasjon og estetikk ble umoderne og den feministiske kunsten forsvant i stor grad fra kuratorers og kunsthistorikers radar. Forskyvningen fra feministisk aktivisme til kjønnteori som pågikk i løpet av 1980-tallet tematiseres indirekte i Veitebergs refleksjon omkring sin egen kuratering av utstillingen «12 kvinner» på Galleri F15 i 1987. Ifølge eget utsagn ønsket hun å diskutere hvorvidt det fantes et kvinnelig formspråk i kunsten (s. 32–33). Diskusjonen om et eventuelt kvinnelig formspråk eller estetikk er betent i kunsthistoriefaget. Handler dette om form, om hvordan levde liv nedfeller seg i praksis eller om et underliggende kvinnelig eller feministisk begjær? Det ville ha vært interessant om Veiteberg hadde presisert hva hun la i spørsmålet den gang, og gjerne også hvordan det arter seg sett fra dagens perspektiv.

Mot slutten av essayet skisserer Veiteberg de mest utbredte feministiske strategiene i norsk kunst. Lill-Ann Chepstow-Lustys fotografiske iscenesettelser av seg selv er eksempler på parodiering og ironisering med stereotype kvinneframstillinger, og Elisabeth Haarrs vev med feministisk tekst illustrerer koblingen mellom tradisjonstunge medier og kvinnepolitikk. Wenche Mühleisen er den første performance-kunstneren som arbeidet med kroppen som medium for å bryte med kvinnekroppens objektstatus og for å eliminere skam knyttet til kvinners begjær og seksuelliv. Mühleisen anser sine aksjonspregede performanser som sex-positive, et begrep Veiteberg kobler til begrepet vaginal ikonografi. Begrepet kobles i feministisk sammenheng ofte til amerikansk feminisme, blant annet til Judy Chicagos bruk av vaginaformer, og spørsmålet om kvinnelig formspråk til Lucy Lippards tekster, men kan også brukes vidtfavnende om kunst som kretser omkring kvinnelig kroppslighet. Begrepet har således både en svært spesifikk og en ganske generell betydning og er også sterkt kritisert for å representere en essensialistisk og reduktiv forståelse av både kvinne- og feminismebegrepet. Debatten og kritikken av mange av 1970-tallets praksiser som essensialistiske, fikk stor betydning utover 1980- og 90-tallet. Kunstfeltet i Norge anså ofte feminisme i seg selv som reduktivt, mens feministiske kunstnere som motsatte seg at det fantes noe kollektivt

og essensielt kvinnelig, endte med å ekskludere visuelle framstillinger av kvinnekropper fra verkene sine. Et mer nyansert blikk på 1970-tallets kroppskunst og praktisk-politiske feminisme kom fra slutten av 1990-tallet.<sup>1</sup> De mange utstillingene med nytt blikk på feministisk kunst som fulgte utover 2000-tallet, danner en viktig ramme for *Hold Stenhårdt*-prosjektet, noe Veiteberg også nevner.<sup>2</sup>

Hvorvidt Mühleisens sex-positivisme helt og holdent kan sidestilles med vaginal ikonografi, kunne vært diskutert og nyansert i Veitebergs tekst, gjerne i lys av strategiene koblet til internasjonal feministisk kunst. Var begreper og debatter i Norge parallelle med de internasjonale, og hvordan ser de ut i lys av de senere års nyorientering? Heller enn å være (teoretisk) drøftende, er Veitebergs tekst mer aktivistisk og formidlende i stilen.

De siste tiårenes feministiske pluralisme har åpnet for å kaste nytt lys over kunstneriske praksiser som lenge gikk under den feministiske radaren, blant annet fordi det kunstneriske uttrykket verken var knyttet til kropp eller innebar representasjonskritikk. Veiteberg trekker fram hvordan det å utvide det kunstneriske handlingsrommet ved å benytte formspråk, medier og uttrykk som menn tradisjonelt har frontet, kan anses som en feministisk strategi. Å velge det monumentale, å arbeide med abstrakt og non-figurativt formspråk, kan leses som et krav om frihet, om å få ta plass på egne premisser og et oppgjør med kunstfeltets stereotype oppfatning av kvinners følsomme kreativitet og hang til tekstil og dekorasjon. Veiteberg finner dette hos blant andre Siri Aurdal, Ingegjerd Dillan og Elisabeth Haarr. Det ville ha vært interessant om dette poenget var utledet med mer inngående referanser til 1970-tallets og ettertidens resepsjon av kvinners plass i disse praksisene samt en kobling til de siste årenes feministiske forskning på kvinner og abstraksjon.

Som bokens forord påpeker, finnes det per dags dato få fagbøker som i sin helhet vier seg til norsk feministisk kunst. I internasjonale publikasjoner om perioden har norsk kunst vært fraværende, og i norske publikasjoner om kvinnesak er kunst fraværende.<sup>3</sup> Feministiske utstillinger i norsk sammenheng har også gjerne hatt et internasjonalt preg.<sup>4</sup> Det er skrevet lite. Denne utgivelsen er dermed et svært velkomment bidrag. Essayet reflekterer godt omkring feminisme på den norske kunstscenen på 1970- og 80-tallet og til dels senere. Det er som presentasjon av en kunstscene og av kunstprosjekter som er tilnærmet ukjente at teksten har sin styrke. I forlengelsen av utstillingen vil boken fungere som oppslagsverk og et bidrag til å utvide det narrative vi kjenner som nasjonal kunsthistorie. Derfor hadde det også vært interessant om forfatteren hadde inntatt et metaperspektiv der hun opplyste om kuratorenes og arbeidsgruppens arbeidsprosess, om utvelgelsen av kunstverk og om kriteriene som lå til grunn for utvelgelsesprosessen, kort sagt praksisen med å inkludere, ekskludere og endelig – endre kanon. Vi skulle rett og slett ønske at essayet var lenger.

## Noter

- 1 Amelia Jones' utstillingsprosjekt fra 1996 og boken som fulgte er et av de første eksemplene på oppgjøret med polariseringen mellom essensialisme og konstruktivisme. Se A. Jones, *Sexual Politics: Judy Chicago's 'Dinner Party' in Feminist Art History* (Los Angeles: UCLA / University of California Press, 2016).
- 2 Blant de mange utstillingsprosjektene som har løftet fram feministisk kunst eller feministisk kuratering er «KONSTFEMINISM: Strategier och effekter från 1970-tallet til i dag», Dunkers Kulturhus, Liljevalks Konsthall, Sverige 2005; «Global Feminisms», Brooklyn Museum, 2006; «Kiss Kiss Bang Bang: 45 Years of Feminist Art», Bilbao, 2007; «WACK: Art and the Feminist Revolution», MOCA, 2007; «REBELLE: Art and Feminism 1969–2009», Nederland, 2009, «elles@centrepompidou. Artistes Femmes dans la Collection du Musée National d'Art Moderne», Centre Pompidou, Paris, 2009 samt en rekke andre.

- 3 Katy Deepweel og Agata Jakubowska (red.), *All-Women Art Spaces in the long 1970s* (Liverpool: Liverpool University Press, 2018) samler essays om både Sverige, Danmark og en rekke andre europeiske land, men ikke Norge. Hilde Danielsen (red.), *Da det personlige ble politisk: den nye kvinne- og mannsbevegelsen på 1970-tallet* (Oslo: Scandinavian Academic Press, 2013) er et eksempel på det andre.
- 4 I norsk sammenheng kan *The Beginning is Always Today. Contemporary Feminist Art in Scandinavia*, (Sørlandets kunstmuseum, 2013) og *Lips Painted Red* (Trondheim kunstmuseum, 2013) trekkes fram og også *Stir Heart* og *Godesses* (begge Nasjonalmuseet, 2010). Felles for de norske utstillingene er at de norske kunstnerne er i mindretall eller er lite omtalt i katalogtekstene. «Hold Stenhård ...» var den første som for alvor belyste norsk kunst og ga oss et selvstendig blikk på feministisk kunst som felt i Norge.