



LUND
UNIVERSITY

Den aktivistiske krop i performance

Performanceanalyse af Femens politiske aktioner

Vejleder: Lena Karlsson

Antal ord: 11.765

Indholdsfortegnelse

1. Abstract	2
2. Indledning	3
3. Problemstilling og arbejds spørgsmål	4
3.1. Overordnede arbejds spørgsmål:	4
4. Baggrund	4
4.1. Akademisk splittelse	6
4.2. Positionering	7
5. Forskningsfelt – kropslig aktivisme	7
5.1. Begrebsredgørelse: Performances	8
5.2. Begrebsredgørelse: Performativitet	10
6. Teori	11
6.1. Teoridel 1 - Skabelsen af ”den anden” – postkolonial kritik	11
6.2. Teoridel 2 – Genre og Reception	12
6.3. Intermediality	13
6.4. Stuart Hall – Receptionspositioner	13
6.5. The Male Gaze	14
6.6. Teoridel 3 – kroppen	15
6.7. Kropslige betydninger og inskriptioner	15
6.8. Den eksplicitte (kvinde)krop – i kunst og politik	16
7. Metode	18
7.1. Fremgangsmåde	19
8. Materiale	19
9. Analyse	20
9.1. Præsentation af performances	20
9.2. Performance: Fire Of Revolution	21
9.3. Performance: Apocalypse of Muhammad	23
9.4. Dominante paradigmer	26
9.5. Overordnede betydning	29
9.6. Ubersfeld; Performancens kontrakt	30
10. Sammenfattende diskussion	31
11. Litteraturliste	33
Bilag 1 - Le questionnaire Ubersfeld	38
Bilag 2 - Stillbilleder fra aktionen; Fire of revolution	39
Bilag 3 – Udvalgte stillbilleder fra Apocalypse of Muhammad	43

1. Abstract

This paper examines the use of the body in the *Femen* movement's street activism. The women's rights activist group began in 2008 in Ukraine and came to prominence as a result of its topless protests in confrontation with patriarchy, religion and the sex industry. Through the use of social media in particular the group has managed to proliferate across Europe and has created a transnational network of *Femen* groups. Using performance analysis I attempt to explore the use and representation of the body in two videotaped protests uploaded to *Femen*'s website. Drawing upon theories from the fields of gender and performance studies combined with remediation, I seek to illuminate the criticism *Femen* has received through the importance of contexts in the creation and interpretation of signs and especially when using the complex sign of them all – the body. The remediation creates what I term a “double-context,” whereby the audience become actors in the performance they are watching. When using various forms of new media the performances are transformed into new forms, which alter the meaning of the performance and therefore the interpretation and ultimately the political statement and meaning.

Keywords: Performance, Activism, Nudity, Feminism, Body-politics

Performance, aktivisme, Nøgenhed, Feminisme, Kroppspolitik

2. Indledning

”*What makes their nakedness more special than other naked women we see on TV? Are their naked bodies really desexualized? Can nudity be desexualized?*” (Fuser, 2013). Ovenstående kommentar er skrevet af Doktorand Marina Fuser på den akademiske blog *ReFraming Activism Blog* som udgøres af forskellige akademikere fra Sussex Universitet. Kommentaren er en reaktion på den ukrainske aktivistgruppe Femen, som har gjort det til sit varemærke at skabe opmærksomhed omkring deres politiske budskaber ved at demonstrere topløse. Fuser beskriver Femens aktioner som uddaterede og hun har, ligesom mange andre akademikere i Femen-debatten, ikke meget tilovers for aktivisternes leg med objektificeringen af kvindekroppen: ”*This could have been interpreted as something nearly radical if only it would have been done two decades ago.*” (Fuser, 2013). Jeg finder dette sidste udsagn interessant idet det åbner op for en hel række spekulationer omkring nutidig kropspolitik, aktivisme og tolkning af kropslige aktivisme. Findes der en tidsskabelon for kvindekampen, som skal følges lineært for at kunne blive anset som gyldig form for kønspolitisk aktivisme? Er kvindekroppen virkelig blevet så kommercialiseret, at det er for sent at anvende den i aktivisme?

Spørgsmålene handler om hvordan Femens aktioner skal og kan læses: hvordan kan man bruge kroppen aktivistisk ”korrekt” og hvilke kroppe får da lov til at være politiske? Og hvad er det i Femens kropslige fremstillinger, som gør at stort set alle fløje enes i fordømmelse? Det eneste som kan siges med sikkerhed er, at Femens brug af kroppen har skabt megen debat og det kan tolkes på et utal af måder. Enhver kritik og ros vidner om bestemte kropslige diskurser fra en given sammenhæng og det kunne blive en opgave i sig selv at dekonstruere disse. Jeg har imidlertid med denne opgave valgt at fremhæve og forholde mig til Femens kropslige aktioner som *performances*.

”*The body can be profitably viewed as a polysemic text in that it resists a consistent reading.*” (Lunceford, 2012 s. 8). Det er ud fra en sådan opfattelse af kroppens tolkningsfyldte indhold, at jeg indleder min undersøgelse af brugen af kroppen i den aktivistiske gruppe Femens debatterede aktioner. Det er muligt, at man i kroppens universelle besiddelser finder grunden til at den fungerer så stærkt som symbolsk middel og redskab i aktivisme. Som Brett Lunceford understreger i den ovenstående udtalelse, kan kroppen læses med forskellige betydninger og denne problematik stødte jeg hurtigt på i mine indledende læsninger. Frem for at forsøge at tvinge én bestemt tolkning af

Femen frem, ønsker jeg at betone den kontekstafhængige tolkning af kropslige aktioner. Femens politiske projekt har gjort brug af de sociale mediers grænseoverskridende muligheder. Ved at anvende en performanceanalyse, ønsker jeg at gå ind i en diskussion af transformeringen af de kropslige aktioner fra forskellige konteksts og gennem forskellige medier.

3. Problemstilling og arbejds spørgsmål

Problemstilling

Jeg ønsker med performanceanalysen som værktøj, at undersøge Femens gadeaktioner, med fokus på fremvisningen af kroppen, ved hjælp af gruppens eget publicerede materiale. Ud fra dette vil jeg, ved hjælp af performance teorier, formidlingsteorier, samt kønsteorier reflektere over tolkningen af kropslige performances især med henblik på omdannelsen af performances og den dertilhørende kontekstændring. Jeg vil, ud fra mit fokus på kontekst, diskutere hvordan der ved formidlingen af en performance opstår en form for ”dobbelt kontekst”. Vidnerne til udførelsen spiller en dobbelt rolle i selve performance, idet de både agerer tilskuer i den faktiske live-performance og aktører i den performance, som videreformidles. Jeg vil problematisere, hvordan denne dobbeltposition kan påvirke tolkningen. Dermed vil jeg forsøge at imødekomme noget af den kritik, som Femens aktioner har modtaget ud fra et spørgsmål om konteksttolkning, kropssymbolik og mediering.

3.1. Overordnede arbejds spørgsmål:

Hvordan fremstilles den aktivistiske krop i aktionerne?

Hvilken rolle spiller konteksten og modtagerne i fremstillingen af kroppen? Hvad sker der, når konteksten bliver en del af performance og der dermed skabes en form for dobbeltkontekst?

Hvordan kan formidlingen af kropslige performances påvirke receptionen?

4. Baggrund

Jeg vil her kort redegøre for Femens historie og udvikling fra en enkeltstående ukrainsk aktivistisk gruppe til et globalt netværk af støttegrupper og genstand for en enorm offentlig omtale. Gruppen Femen blev etableret i 2008 i Ukraine som en uregistreret organisation, bestående primært af kvinder under 25 år (Arkhopenko, 2012, s. 1). Temaerne som gruppen demonstrerede mod var sex-turisme og prostitution. Derudover kæmpede de også for kvinderettigheder på et mere generelt plan.

Demonstrationerne fra 2008 og 2009 foregik uden nøgenhed som primær provokationsmiddel. Fra 2010 ændrede gruppens strategi sig både indenfor politiske temaer og i forhold til konkrete aktivistiske strategier. Aktivisterne begyndte at demonstrerede topløse i gadedemonstrationer og antallet af politiske sager, som Femen var villig til at adressere, steg drastisk. Femen er kendt for at anvende provokerende virkemidler såsom offentlig urinering og afklædte kvindekroppe (Arkhipenko, 2012, s. 7). Selvom det er Femens kollektive gadeaktioner, som har fyldt meget i medierne, er det især enkelte personer som Inna Shevchenko og Oksana Shachko, der agerer frontfigurer for bevægelsen (Cochrane, 2013). Efter 2011, begyndte Femen for alvor at sprede sig internationalt. Det startede ved European Football Cup i 2012, som blev afholdt i et samarbejde mellem Polen og Ukraine, hvor Femen-aktivister stod bag en Anti-Euro 2012 kampagne. Her ønskede de at problematisere sexindustriens rolle og indtjening på det internationale fodboldarrangement (Arkhipenko, 2012, s. 2). I en episode blev tre Femen-aktivister og deres australske fotograf efter en demonstration mod Lukashenkos styre, kidnappet af hvem de mener var folk fra den hviderussiske efterretningstjeneste. De blev i flere timer udsat for vold og trusler på livet. Historien skabte stor offentlig skandale og fokus på gruppen (Arkhipenko, 2012, s. 1). Femen havde formået at få skabt en navn for sig selv, især i de vestlige medier og dette blev udnyttet til flere internationale politiske events. Som Arkhipenko opsummerer: *"They seem to react to every single problem that in their opinion should be of common public concern."* (Arkhipenko, 2012, s. 3). Ud fra dette kan man sige, at Femen kan ses som en gruppe som ikke har en detaljeret udførlig agenda i forhold til specifikke politiske temaer, men derimod har et bredt spektrum af emner i deres kamp mod patriarkatet gennem en modstand mod religionen, diktaturet og sexindustrien (Cochrane, 2013). Femen beskriver sig selv som amazonkrigere, som bruger deres krop som våben og benytter sig af begrebet *sextrémisme* til at beskrive deres aktioner og ideologi: *"The magic of the body get your interested, the courage of the act make you want to riot. Come out, Go topless and Win!"* (Femen.org, 2013).¹

Bevægelsen tog for alvor til internationalt efter den 19 årige tuneser Amina Tyler i februar 2013 uploadede to topløse billeder af sig selv på Femens Facebook hjemmeside. Hun havde på sin krop på arabisk skrevet: *"Min krop tilhører kun mig selv"*, *"Skal ikke underlægges andres æresfølelse"* og *"Fuck jeres moral"*, budskabet var henvendt til højreekstremistiske Islamister. Billederne skabte en skandale og Amina Tyler blev truet med piske slag og stening af ekstremistiske grupper, og er

¹ Jeg er opmærksom på at Femens engelske citater indeholder sproglige fejl. Jeg har dog valgt at citere ordkorrekt.

sidenhen gået under jorden. I sympati har Femen ført kampagnen *Free Amina*, som består af offline gadeprotester, samt online protester i form af uploadede billeder til Aminas støtte. Den 4. april 2013 blev udnævnt til *Topless-Jihad-Day*, hvor aktivister og sympatisører demonstrerede topløse foran religiøse symboler, som f.eks. moskeer. Femens aktioner er sidenhen blevet kritiseret kraftigt, blandt andre af feministiske aktivister for at være islamfobisk, racistisk og kulturimperialistisk (Lund, 2013).

4.1. Akademisk splittelse

Femen omtaler sig selv som en et nyt globalt feministiske fænomen: "*FEMEN is the founder of a new wave of feminism of the third millennium and has followers all over the world.*" (Femen.org, 2013). Trods denne klare udmelding er debatten om Femens feminisme en pågående proces. I en grov opdeling kan man sige, at den akademiske debat omkring Femen har været delt i to lejre: dem, der anser og omtaler Femen som en feministisk bevægelse og dem, der behandler Femen som en gruppe med politisk indhold eller et post-fænomen. Maria Mayerchuk og Olga Plakhotniks hører til den sidstnævnte gruppe, som var med til at åbne op for en alternativ tolkning af Femen som en kvindebevægelse frem for en feministisk. De anser aktionerne som opmuntringer til oprør mod den etiske og moralske opdragelse, som neokonservative regeringer påtvinger kvinder, samtidig med at de kan ses som et modangreb på højrefløjens diskurs om kvinders konventionelle rolle som mødre, der er bundet til det private liv i hjemmet. Derudover mener de, at Femen gennem radikale aktioner gør direkte op med traditionelle former for kvindelighed og femininitet (Arkipenko, 2012, s. 4-5). Maria Dmytriyeva diskuterer Femen ud fra en bredere diskussion om civil aktivisme og udviklingen af NGO'er i Ukraine. Dmytriyeva udgår fra en feministisk position og mener, at Femen gennem at krydse den kønsorienterede privat-offentlig opdeling og træde ind på mændenes offentlige domæne, har formået at skabe røre. Hun kritiserer dog Femen for, gennem deres nøgenhed, at udnytte den kvindelige seksualitet som begærs objekt og skubbe det politiske i baggrunden og dermed bortfalder ifølge Dmytriyeva deres koblingen til feminismen. Andre som Larisa Lisutkina ser de provokerende gadedemonstrationer som et tegn på, at Ukraines demokratiske rum er blevet åbnet op for alternative bevægelser og anser feminisme som et mangesidet fænomen, hvor Femen blot repræsenterer en gren (Arkipenko, 2012, s. 5-6). Jessica Zychowicz præsenterer gruppen som en politisk gruppe uden at ville læse dem som feministiske. Zychowicz ønsker at komme væk fra diskussionen om Femens aktioner som enten gode eller dårlige, hun ønsker i højere grad at se på hvordan lederen Anna Hutsols har innoveret projektet ved både ledelsesstrategier og politiske

performances. Hun undersøger derudover kroppen og det kropslige image, som Femen anvender i deres protester (Zychowicz, 2011, s. 217). Generelt kan man sige, at ligegyldig om man anerkender Femen som et feministisk projekt eller ej, så kan man ikke se bort fra deres tilhørighed indenfor den kønspolitiske diskurs. Jeg lægger mig i forlængelse af Arkhipenko, og til dels Zychowicz, når jeg ikke har ambitioner om at fastslå, hvorvidt Femen udgør en god eller dårlig form for feminisme.

4.2. Positionering

Jeg vil i min opgave lave en analyse og dermed en tolkning af nogle udvalgte aktioner. Jeg ønsker ikke at fremstå som hverken objektiv eller udeforstående. Et lignende postulat ville stride imod mit teoretiske udgangspunkt. Jeg forholder mig, influeret af at være studerende ved en akademisk institution samt min tolkning af feminisme, kritisk til mange af Femens aktioner og strategier. På den anden side kan jeg ikke undgå at blive fascineret af deres aktivistiske tilgang, som ikke drukner i subjektdiskussioner og berøringsangst, men derimod griber til handling, når enhver chance byder sig. For kort tid siden, var jeg deltager i en konference om politik og køn i transition og flere gange formåede Femens kontroverselle aktioner at lede sig ind på dagsordenen. I en workshop om *Affect theory* udtalte én af oplægsholderne, at hen havde taget sig selv i at blive lettet, da Femen påbegyndte deres anti-islamistiske kampagne, med begrundelsen, at nu var det pludselig blevet lettere at formulere en kritik af Femen som en islamfobisk og racistisk gruppe, hvor der forud havde været svært at begrunde en entydig og klar kritik af gruppen (Køn og Politik i transition, 2013). Det er sådanne diskussioner omkring tolkninger og positioneringer i forhold til Femen, jeg finder spændende. Reaktionerne, både indenfor den akademiske feminisme, de yderligere politiske fløje og andre medier, vidner om kvindekroppens stadige mere flertydige politiske, moralske og symbolske betydning samt den spænding og ladede stemning som præger krops- og kønspolitiske diskussioner.

5. Forskningsfelt – kropslig aktivisme

Jeg arbejder ud fra og mellem forskningsfelterne *performance studier*, *feminisme* og *kropslig aktivisme*, som jeg anser som sammenkoblede og influerede af hverandre. I forlængelse vil jeg i næste afsnit redegøre for performancebegrebet, mens jeg i dette afsnit vil se nærmere på kropslig aktivisme. Forskningen om kropslig aktivisme bygger ofte på skabelsen af aktørskab gennem brugen af kroppen, samtidig med at bestræbe sig på at understrege kroppen som en konstruktion. En

stor del af forskningen, som jeg bygger på er inspireret af forskellige feministiske tolkninger af Maurice Merleau-Ponty. Et eksempel på dette er Wendy Parkins "Protesting like a Girl: Embodiment, Dissent and Feminist Agency", som behandler kropslige aktivisme med henblik på feministisk aktørskab. Hun udgår fra, at kroppen indeholder specifikke historiske og sociale konteksts, som skaber de kropslige erfaringer og dermed mulighederne for politisk modstand (Parkins, 2000, s. 59). Hun anvender Suffragettebevægelsen som et eksempel på feministisk aktørskab, som skabes gennem aktivistisk kropslig performance. Gennem sultestrejke og anden form for kropslig modstand argumenterer Parkins for, at suffragetterne forstod og performede deres kroppe som modstandsfelter og dermed performede medborgerskab (Parkins, 2000, s. 65, 70). Marvin Carlson behandler ligeledes emnet i "Resistant performance" og knytter performance til politisk organisering. Han kommer ligeledes ind på hvordan forskellige identitets- og modstandsstrategier er blevet overført fra forskellige minoritetsbevægelser. Konkluderende kan man sige, at kropslig aktivisme langt fra er et entydigt begreb og, at teoretiseringen af emnet bygger på teorier indenfor forskellige felter som lingvistik, politik, teater, kønsstudier etc. Den grundlæggende og uundgåelige problematik, som kommer op i diskussionen, er hvordan man ud fra et postmodernistisk syn på subjektet som socialt konstrueret ikke afviser dette subjekts aktørskab til at gå imod de sociale formationer, som skaber og undertrykker det (Carlson, 1996, s. 173).

5.1. Begrebsredgørelse: Performances

Jeg vil nu redegøre for begrebet *performance*. Performances kan tolkes på forskellige vis og rummer forskelligt indhold efter hvilken mening, de tillægges. Performance er et begreb, som jeg vil gennemgå udførligt, da det har en stor tyngde i opgaven.

Jeg vil hovedsageligt gøre brug af Leslie Hills bud på en definition ud fra hendes artikel "Suffragettes invented performance art". Jeg vil ud fra Hill og andre teoretikere fremstille en mulig definition af begrebet performance ud fra hvilke elementer som typisk indgår og udgør en performance. Jeg vil undervejs forsøge at drage korte koblinger til Femens aktioner som performances ud fra definitionen som fremtolkes. Walter Bryce Gallie beskriver performance som et *essentially contested concept* (Carlson, 1996, s. 1). Begrebets rummelighed eller måske nærmere flertydighed gør, at det kan indeholde mange tolkninger, som kan enes på nogle punkter og står i direkte kontrast på andre. Richard Bau præciserer begrebet ved at tillægge performances en *double*

consciousness. Performance er altid møttet på en modtager, for eksempel et publikum, selv når publikum bliver en del af den udspillede performance (Carlson, 1996, s. 5-6).

Begrebet performance indenfor kunst er blevet brugt som en paraplybetegnelse, som rummer både teatralisk kunst og det såkaldte *performance art*. Ifølge Reinelt ligger en vigtig forskel mellem de to i, at performance art, i modsætning til teateret; "...stages the subject in process, the making and fashioning of certain materials, and especially the body, and the exploration of the limits of representation ability." (Reinelt, 2002, s. 201). Performance- og teaterkunst kan ved første øjekast forekomme vidt forskellige, men trods denne umiddelbare forskel, har teater og performance kunst mange sammenligningspunkter, og jo nøjere man gransker de to, jo mere synes forskellene at svinde ud (Hill, 2000, s. 151). Derfor kan man drage nytte af mange af de samme analyseværktøjer til at afdække de to "genre". Hill lister op nogle af de associationer og stereotypiske træk som knyttes til performance art. Den første association hun fremhæver er, at performancekunstneren ofte optræder nøgen, og derudover ofte kommer fra en undertrykket minoritetsgruppe. Her nævnes kvinder, som må anses at være en de facto minoritet i dette sammenhæng. Én af de vigtige punkter som nævnes her og som jeg anser relevant for Femens aktioner, er Hills kommentar om politik og performance "... performance art is probably political, even if no one can understand it..." (Hill, 2000, s. 151). Generelt fremstilles performance art som provokerende og udfordrende. Ud fra Hills diskussion om performance elementer, kan man konkludere, at modtagerreaktioner er del af indholdet i denne genre. Publikum forventes at spille en aktiv rolle i performance, ofte provokeret. Den tydelige adskillelse mellem teatralisk performance og performance art, er forholdet mellem form og indhold. Hvor det i teateret er formen som er styrende og som determinerer indholdet, er det i performance art ofte indholdet som styrer formen af udførelsen. Derudover er formen og indholdsmulighederne ofte større indenfor performance art, idet det kan bestå af alt fra en installation, en video, etc. (Hill, 2000, s. 151). Performance art er brugbar i forhold til politisk modstand, som Hill viser i sin beskrivelse af Suffragettebevægelsen. I Suffragettebevægelsen var mange af deres performances udført som sketches, der koncentrerede sig mere om at underminere oppositionen end at gentage pro-suffragettes argumenter. Det er et træk, som jeg mener er fremtrædende i Femens aktioner og som skaber en anden effekt, end de konventionelle gadedemonstrationer (Hill, 2000, s. 154). Som Hill også understreger kan nogen endegyldig definition af performances ikke laves, men jeg mener, at Femens aktioner helt klart kan ses som performances både i forhold til form og indhold. Jeg vil ikke bestræbe mig på at lave en

tværhistorisk sammenligning mellem Suffragettebevægelsen, anden bølge feministiske bevægelser og Femen, men jeg vil understrege bevægelsernes brug af performance arts ideologier som ”...*focus on the body as a site of oppression and resistance...*” (Hill, 2000, s. 155).

Performances som Femens er dybt afhængig af mediering for at sprede deres budskaber. Jeg vil derfor kort inddrage to interessante perspektiver på teknologiens muligheder og hæmsko i formidling af performances. Peggy Phelan anser det essentielle ved performances som værende repræsentation uden reproduktion. En performance kendetegnes ved at være ikke reproducerbar. Når en performance filmes, fotograferes, beskrives, vil den i transformeringen skifte form og der vil ikke længere være tale om den samme performance og dette gælder også dets politiske budskab. Performance eksisterer i dens nutid og i dens forsvinding. Performances bliver ifølge Phelan indikationer på ”det virkelige” gennem brugen af virkelige kroppe. Tilskuerskabet bærer et element af konsumtion og denne kan kun optages i den faktiske performance og ikke reproduceres (Phelan, 1993, s. 148). Ud fra dette synspunkt er Femens performances kun egentlige politiske og virkelige i den kontekst, hvori de udspilles. De eksisterer kun for de forbigående, som er tilstede i det performative øjeblik. Andre som Susan Kozels, ser derimod den nye teknologi som revolutionerende for feministiske performere. Kozel omtaler feministisk aktivisme i termer som *hacking*. Det er hacking at bevidst trænge ind på områder og territorier, som har politisk autoritet og symbolsk praktisk værdi. Kozel skriver således: ”*Feminist performers using technology can hack into many areas, both material (like alternative performance venues) and more conceptual (like attitudes and linguistic constructs).*” (Kozel, 1998, s. 301).

5.2. Begrebsredgørelse: Performativitet

”*With performance, the performer makes the acts; with performativity the acts make the performer...*” (Reinelt, Roach, 2006, s. 457).

Performativitet og performance er to begreber som rent lydæssigt let kan forveksles med hinanden. Betydnings - og indholdsmæssigt, som overstående citat røber om, er de dog både forskellige, men anvendelige i samspil. Performativitet er et begreb, som har teoretiske tilknytninger til såvel lingvistisk teori, kønsteori samt teater (Salih, 2004, s. 11). Teoretikere som Judith Butler udgår fra, at subjektet bliver til gennem performativt citerende handlinger og ytringer, som bygger på og reproducerer sociale og kulturelle normer, som iscenesættes gennem citeringer og

gentagelser (Carlson, 1996, s. 171). Kernen i performativitet begrebet er, at der ikke eksisterer en original, og en subversiv performance bliver dermed en imitation uden en original. Derudover vil enhver citering rumme en afvigelse fra det citerede (Salih, 2004, s. 93). Efter anerkendelsen af subjektdannelsen som en performativ skabelse kommer det næste problem så: hvordan kan man skabe oppositionelle performances, når det ikke er muligt for os at stå udenfor det performative? Carlson beskriver performerens problematik således: *"Unable to move outside the operations of performance (or representation), and thus inevitable involved in its codes and reception assumptions, the contemporary performer seeking to resist, challenge, or even subvert these codes and assumptions must find some way of doing this from "Within."* (Carlson, 1996, s. 172). Den taktik eller strategi som her efterspørges vidner om en eksisterende kamp for performere og teoretikere, som er interesseret i, oppositionel performance art indenfor den postmodernistiske tænkte kontekst (Carlson, 1996, s. 173). Problematikken sættes på en slående spids gennem Audre Lordes udsagn og essaytitel; *"The masters tools will never dismantle the master's house"* (citeret Carlson, 1996, s. 174). Lordes udsagn kan bruges som en kritik af Femens strategier, idet de forsøger at gøre op med kvindeobjektivering, men anvender opmærksomhedsstrategier, som bygger på begæret af kvindekroppen. Jeg kommer nærmere ind på *the male gaze* i sidste teori-afsnit.

6. Teori

Da opgaven er tungt teoretisk funderet, har jeg valgt at dele mit teori-afsnit op i tre samtalende teorifelter, som dog overlapper hinanden på mange punkter. Det første teoretiske felt omhandler postkolonialistisk kritik, det andet receptions-kontekster og det tredje kroppens betydninger.

6.1. Teoridel 1 - Skabelsen af "den anden" – postkolonial kritik

Begge de aktioner som jeg har valgt at analysere, samt den akademiske kritik Femen har modtaget, skildrer på hver deres vis den koloniale skabelse af "de andre". Begge vidner om diskurser hvor feminisme ses som en form for eksportvare, hvor nogen anses som værende i stand til at tale for sig selv og andre må tales for. Det handler om hvem som får lov at anses som et individ og hvem som er repræsentant af deres kultur (Hemmings, 2011, s. 9). Vestlig feministisk teori har fået kritik for at udgå fra en universel lineær opfattelse af udvikling fra socialistisk radikalfeminisme, til identitetspolitik og videre til postmodernistisk feminisme. Denne udvikling er blevet repræsentant

for feministisk teori generelt og har fået kritik for at skygge over alternative feministiske narrativer (Hemmings, 2011, s. 14). Marina Fusers holdning til Femens aktioner som ”to årtier forsinket”, er et tydeligt eksempel på feministiske diskurser som udgår fra et vestligt angloamerikansk udgangspunkt, hvor den vestlige kvindekamp, og den dertilhørende subjektsopfattelse, fungerer som lineært skema for bedømmelsen af kvindekampe andre steder i verden. Paradoksalt nok kan samme kritik vendes mod Femen selv i deres nye kampagne for frigørelsen af kvinder fra Islam. Chandra Talpade Mohanty forholder sig kritisk til denne del af den feministiske forskning. Jeg vil nu anvende hendes synspunkter med henblik på at føre dem op på skabelsen af kønslige diskurser, hvor tredjeverdenskvinden bliver fremstillet som ”den underordnede anden”, som objekt overfor den vestlige kvindes selvrepræsentation som subjekt. Mohanty beskriver feministisk forskning, som befinder sig indenfor og spiller en rolle i de økonomiske og politiske rammer, som har konsekvenser for kvinders politiske kampe. Indenfor den vestlige feministiske diskurs forekommer en tendens til at producere eller måske nærmere reproducere en ”tredjeverdenskvinde” i ental. Konsekvensen af vestlig feminismes dominerende repræsentationer af ”den anden” bliver en form for nutidig imperialisme (Mohanty, 2003 s. 219, 221). Den ”entalskvinde” fremstilles med en status som knyttes til uvidenhed, fattigdom, traditioner, religion og familiesfæren. ”Hun” gøres til et offer som lever som følge af hendes køn modsat de vestlige kvinders, i flertal, selvrepræsentationer som uddannede, moderne individer med frihed til at vælge og træffe egne beslutninger (Mohanty, 2003, s. 222-223). De udvalgte aktioner, har været med til at skabe enorm debat og har mobiliseret kvinder fra hele verden i kampagner som *Muslim Women Against Femen*, som har opnået stor opbakning (Facebookgroup: Muslim Women Against Femen, Facebook, 2013). Paradoksalt nok er Femen blevet både offer og synderen i at offergøre og reducere kvinder til ”den anden”.

6.2. Teoridel 2 – Genre og Reception

John Frow beskriver genre som: ”...*a symbolic action: the generic organisation of language, images, gestures, and sound makes things happen by actively shaping the way we understand the world.*” (Frow, 2006, s. 2). Genre skaber verden, idet genre fungerer som rammeværk for forståelse og tolkning af et fænomen. Genre er en del af skabelsen af diskurser og dermed en del af opfattelsen af verden. Men genrer er langt fra statiske og fikserede. Forskellige teksttyper er ikke knyttet til genre, men benytter sig derimod af genrer (Frow, 2006, s. 2). Frow deler genre op i simple og komplekse. Komplekse genrer er *multivocal* og inkorporerer flere forskellige former og gør dermed læsningen og tolkningen mere kompleks (Frow, 2006, s. 40). Genre fungerer som en guide til

tolkning ved at specificere hvilke betydninger, som er relevante og acceptable indenfor den givne ramme (Frow, 2006, s. 101). En kompleks genre er mere åben for forskellige tolkninger end en simple, som har en fastere tolkningsramme. Placeringen af Femens aktioner som en del af performance-genrerne påvirker dermed også tolkningen og udtrykket af deres aktioner. Som førnævnt er genre hverken tilknyttet en bestemt tekst eller en modtager. Den eksisterer derimod mellem de to indenfor den konstruerede sociale konvention (Frow, 2006, s. 102). Med dette udgangspunkt vil jeg se nærmere på receptions kontekster.

6.3. Intermediality

Intermedialitet er et bredt og flertydigt begreb, men overgribende kan man sige, at begrebet knyttes til forskellige former for ”genreudvisninger”, hybride performances, intertekstualitet, hypermedialitet og andre former for medieret selvrefleksion, som skaber performances i performances gennem brugen af forskellige overkrydsende medier. Ifølge Freda Chapple og Chiel Kattenbelt ændrer intermedialitet i teater og i performances selve repræsentationerne, dramaturgien, positioneringen af kroppen i tid og sted og forholdet mellem rum, tid, lyd og billede (Chapple, Kattenbelt, 2006, s. 11). Som benævnelsen inter- vidner om, så skabes intermedialitet et sted mellem performer og publikum, lige såvel som at, det skabes mellem forskellige rammeværk og kunstneriske eller filosofiske bevægelser. Intermedialitet kan bedst beskrives som grænsebrydende (Chapple, Kattenbelt, 2006, s. 12). Intermedialitet farver opfattelsen og konsumtionen af medier og de tegn, som produceres imellem de forskellige medier (Chapple, Kattenbelt, 2006, s. 23). Skabelsen og konsumtionen af performancen bliver dermed en interaktiv, ikke-hierarkisk, ikke-lineær proces, hvor aktørernes kroppe fungerer som medium for tegn som henviser til andre tegn, hvis mening skabes ligeså vel af modtager som afsenderen, som i medieringen (Chapple, Kattenbelt, 2006, s. 22-23).

6.4. Stuart Hall – Receptionspositioner

Jeg vil nu anvende Stuart Halls *encoding/decoding* begreber til at belyse hvordan modtageren, i dette tilfælde publikum, kan afkode det medierede produkt på forskellig vis ud fra deres positionering. Hall beskriver den medierede proces som ”...a complex structure in dominance” (Hall 1993, s. 91). Dette system udgøres af forskellige momenter: produktion, cirkulation, distribution/konsumtion og reproduktion. Det medierede budskab må indkodes som en meningsfuld

diskurs for at kunne opnå en effekt som kan afkodes af modtageren (Hall, 1993 s. 93). Hall understreger dog, at det ikke kun er producenten som får indflydelse på konstruktionen af det medierede budskab. Budskabet skabes ud fra den tiltænkte modtager. Publikum er dermed både kilde til og modtager af det endelige budskab (Hall, 1993, s. 92). Receptionen af budskabet afhænger af modtagerens positionering. Hall opstiller tre hypotetiske positioner som farver receptionen af budskabet. I den dominant-hegemoniske position deler producent og betragter de samme koder og dermed afkodes budskabet uproblematisk (Hall, 1993, s. 100-101). Den dominante-hegemoniske position gør brug af koder, som er så diskursivt forankrede i den givne kultur at de virker ”naturgivne” (Hall, 1993, s. 102). Den anden positionering er den *negotiated position*, som jeg vælger at kalde den forhandlende position. Her kan beskueren dele nogle af de dominante ideologier, som det medierede budskab er indkodet med, men forholde sig kritisk overfor andre dele. I den sidste positionering finder vi *oppositional*. Her deler modtageren ikke de samme koder som budskabet er indkodet med, og forholder sig dermed til budskabet ud fra et alternativt rammeværk og referencer (Hall, 1993, s. 102-103). Jeg ønsker at anvende Halls teoretiske begreber for reception til at belyse hvordan tolkningen og skabelsen af et budskab beror på fremførelse og modtagelsen, da begge er afhængige af de kulturelle tegn og koder som anvendes.

6.5. The Male Gaze

Dette teoriafsnit fungerer som springbræt mellem teoridel to om receptions kontekster og teoridel tre om kroppens betydninger. Det vil jeg gøre gennem en kortere teoretiske gennemgang af begrebet *The Male Gaze*, som viser hvordan genren og formidlingen påvirker receptionen og dermed læsningen af kroppen. Traditionelle vestlige repræsentationssystemer ud fra blandt andet Freud og dernæst Lacan, placerer manden i en subjeksposition med et begær efter det objektiviserede objekt – kvinden (Carlson, 1996, s. 168). Laura Mulvey udgav i 1975 sit opsigtsvækkende essay ”Visual Pleasure and Narrative Cinema”, som har taget plads blandt de vigtige feministiske filmteorier, hvori hun redegør for *The Male Gaze*. Hun bruger psykoanalysen til at argumentere for, at det patriarkalske samfund styrer filmskabens strukturer gennem det erotiske blik og, at selve receptionen og dertilhørende kvindebillede er tilpasset den mandlige modtager (Mulvey, 1975, s. 6-8). Denne objektivisering af kvinden, indenfor film, tager sig ud i forskellige former. Indenfor film findes tre forskellige ”blikke”, det optagende kamera, publikum som ser filmen og karakterernes indbyrdes blikke i selve produktet (Mulvey, 1975, s. 17). Med det mandelige blik nægtes kvinden retten som aktivt subjekt, hun veksler mellem at være objekt for henholdsvis den mandelige helt

som den mandelige tilskuer. Konsekvensen bliver at subjektpositionen også benægtes til de kvindelige tilskuere (Dolan, 1988, s. 291).

6.6. Teoridel 3 – kroppen

Al meningsskabelse og forståelse afhænger af kontekst og læsning. En krop er ikke bare en krop, men tillægges forskellige værdier og betydninger ud fra tiden, konteksten og andre faktorer som køn, etnicitet, alder, seksuelle udtryk etc. (Eduards, 2007, s. 15). Jeg vil derfor se nærmere på teoretiske udgangspunkter om kroppens betydning.

6.7. Kroplige betydninger og inskriptioner

Kropsbetydninger og kropsinskriftioner er to vigtige elementer i kropspolitik og i de udvalgte aktioners tilfælde, et grundlæggende udgangspunkt for harmeskabelse. Jeg vil, ud fra Elisabeth Groszs ræsonnement omkring *The Body as Inscriptive Surface* med fokus på hendes tolkning og brug af Foucault, redegøre for det teoretiske kropspolitiske udgangspunkt, som jeg vil gøre brug af i min analyse. I mange kropsfilosofiske tekster skildres kroppen som et blankt papir, hvor tekst, mening og betydninger indskrives (Grosz, 1994, s. 117). Ud fra dette synspunkt betragtes kroppen som et socialt objekt, som en tekst som der skrives på, udviskes, og omskrives af forskellige magtregimer (Grosz, 1994, s. 116). Metaforen fungerer på flere planer, idet kropsinskriftioner kan tage forskellige udtryk. De kan deles op efter deres voldsomhed, lige fra pågribelse, detention, og indlæggelse til mere subtile former såsom inskriftioner af kulturelle og sociale normer efter kropskategorisering, som placerer bestemte kroppe indenfor bestemte sociale kategorier som mand, kvinde, sort, hvid etc. Derudover findes livsstilsinskriftioner på baggrund af de forrige kategorier, så som beklædning, makeup, kropstræning. Konkluderende kan man sige, at der ikke er noget naturligt eller ahistorisk bag kroppe, men at de skabes gennem diskursive systemer. Selv den nøgne krop vil ikke kunne undslippe inskriftioner, da den vil være mærket efter sit køn, sin "race", og endda klasse, i samme grad som påklædt (Grosz, 1994, s. 141-142). Foucault beskriver hvordan kroppens diskursive skabelse styrer individets liv og adfærd gennem at konstituerer det i specifikke kroppe (Grosz, 1994, s. 150). Foucault anser kroppen som et objekt, næsten et medium hvorfra magt udføres og fungerer (Grosz, 1994, s. 146) Ud fra dette ses kroppen som direkte involveret i det politiske felt. Magtrelationer mærker, træner og tvinger kroppen til at udføre ønskede opgaver, gennemgå bestemte ritualer og viderebringe bestemte tegn (Grosz, 1994, s. 149). Hvis man nu

kobler disse former for inskriptioner sammen med kroppåskrevne inskriptioner forstærker det betydningen af den førnævnte; *"Inscriptions on the subject's body coagulate corporeal signifiers into signs, producing all the effects of meaning, representation, depth, within or subtending our social order."* (Grosz, 1994, s. 141). Kroplige inskriptioner, og her tænker jeg i den bredeste betydning, alt fra diet, træning, blæk, maling, kan have forskellige betydning og permanentethed efter hvilket værktøj som anvendes til inskriptionen. Kropsinskriptioner konstruerer kroppe som netværk af social betydning, det konstruerer kroppene som funktionelle og betydningsfulde subjekter indenfor de givne sociale grupperinger (Grosz, 1994, s. 117).

6.8. Den eksplicite (kvinde)krop – i kunst og politik

"Men can use beautiful, sexy women as neutral objects or surfaces, but when women use their own faces and bodies, they are immediately accused of narcissism". Citatet er fra den aktivistiske forfatter, feminist og kunstkritiker Lucy Lippard og henviser til den manglende anerkendelse af kvinders egen anvendelse af kvindekroppen i kunst (Schneider, 1997, s. 35). Jeg finder citatet rammende, idet den berører de typiske problemstillinger som følger i kølvandet på den eksplicite fremstilling af kvindekroppen, eksponeret af det fremstillede subjekt selv. Nemlig kvinders aktørskab som subjekt frem for objekt og den værdiladede modtagelse af fremstillingen. Den fremstillede kvindekrop befinder sig i begge poler af det kulturelle register. Enten som *High Art*, hvor kvindekroppen fremstilles som et symbol for det rene, objektive blik. Eller i det anden ende af spekteret for pornografiske fremstillinger, hvor kvindekroppen fremstilles med henblik på stimulering af massekulturens sensuelle begærende blik. Mellem de to ekstremer findes en masse konkurrerende kulturelle definitioner og tolkninger, som varierer alt efter hvad, der anses som acceptabelt (Nead, 1992, s. 85). Kvindekroppen er interessant, eftersom den i sin repræsentation rummer en masse modstridende elementer. Ofte tolkes den kvindelige krop i biologiske termer indeholdende begreber som reproduktion, moderskab og seksualitet (Eduard, 2007, s. 87). Den kropslige fremstilling er bundet til bestemte pladser i samfundet og tolkes og vurderes med pladsen som udgangspunkt. For at vende tilbage til eksemplet fra før, har vi galleriet og pornobutikken som ydre punkter. Begge pladser udbyder et *safe space* for iagttagelsen af den eksplicite kvindekrop. Galleriet tilbyder et legitimt rum for det objektive (mandelige) blik gennem en distancering mellem subjektet og det beskuede objekt. Pornobutikken tilbyder et lukket trygt næsten privat rum i det offentlige, ofte med små aflukkede rum (Nead, 1992, s. 101). Når det kommer til skildringen af kvindekroppen, afhænger det ikke så meget af hvad som fremstilles, men mere hvad som kan tolkes

ud fra fremstillingen ud fra den kulturelle kontekst, fra pladsen samt tilgangen til den udstillede krop (Nead, 1992, s. 86). I mange feministiske performances skabes en kobling mellem den kapitalistiske vareideologi og måderne hvorpå kvindekroppen beskues, samt hvem som får lov til at beskue den. Kvindekroppen er blevet konstrueret som symbolet for det mandlige begær. Ligesom med en vare må også begæret produceres. Med slægtskab til den marxistiske ideologi styres begæret ud fra akkumulationsprincipper, om konstant umættelighed og cirkulation. Arbejdet bag konstruktionen må dog ikke virke åbenlys. Begærets hensigt er at virke uberørt, som en væren og en del af menneskets natur, frem for en konstant produceret skabelse. Det skaber en konstant higen og stræben efter opnåelse og tilgang. Resultatet af produktionen bliver et maskuliniseret begær og en feminisering af "det begærede". Rebecca Schneider beskriver kvindekroppens paradoks i dens funktion som "forsvindingspunkt" idet den symbolske kvindekrop er allestedsnærværende, men dog uopnåelige, selv for dem som bærer en kvindeligt mærket krop (Schneider, 1997, s. 5). *"Signifying desire "she" is the obsessive emblem of representational fantasy – we see her body everywhere, selling a dream for a future real to a present posited always as "lack". Yet even as she is ubiquitously given to be seen, she simultaneously signifies a flirtatious impossibility of access, a paradoxical "reality" only a dream, of shadow, always beyond reach, always already lost.*" (Schneider, 1997, s. 6). Dette spil mellem umætteligt begær og tabet fremstilles ofte i eksplicit performance kunst, hvor kroppene bruges som objekter, for en kulturel kritik (Schneider, 1997, s. 6).

Hvis vi ser på nøgenhed rent politisk er det blevet en generel strategi for at skabe opmærksomhed omkring næsten hvilken som helst sag. Ved at fremvise sine nøgne krop, kræves en tilskuers blik, muligvis på grund af de mange tabuer, som er forbundet til kropslig ekshibitionisme i det offentlige rum. Udover at blive brugt som opmærksomhedsstrategi kan kroppen anvendes kommunikativt for eksempel symbolsk i aktivisme (Lunceford, 2012, s. 128-129). Paradoksalt nok ender den aktivistiske nøgenheds force, med at blive dens største hindring; *"What makes the nude body so interesting is the variety of meanings it can embody and the way it can intensify (or overshadow) one's message."* (Lunceford, 2012, s. 7).

7. Metode

Jeg har valgt at anvende den semiotiske performanceanalyse som metode. Med udgangspunkt i lingvisten Ferdinand de Saussure, undersøger semiotiske tilgange menneskets sociale adfærd med fokus på tegnets rolle. Saussure deler tegn (*sign*) op i *signified*, og *signifier*. *Signifier* er den form for mærkning, benævnelse eller lyd, som henviser til en betydning eller et koncept, det som kaldes *signified*. Sammen fungerer de to begreber som referenter til det faktiske, som betydningen og benævnelsen dækker over (Reinelt, Roach, 2006, s. 8) (Carlson, 2006, s. 13).

I mødet med poststrukturalistiske udgangspunkter måtte semiotikken forny sit tankesæt med fokus på af tegnets ustabile fiksering og betydning, samt modtagelsen (Carlson, 2006, s. 16). For at belyse dette paradigmeskift, kan man sige, at den første bølge af moderne teatersemiotik var præget af opfattelse af, at tegnet blev skabt af en producent, ofte regissøren, skuespilleren og/eller designeren. Man gik ud fra, at denne skaber i sin fremførelse valgte en *signifier* til at fremføre det *signified* til det modtagende publikum. Publikum blev blot anset som passive modtagere af det fikserede tegn. I mødet med poststrukturalistiske tendenser fik semiotikkens *signifier* og *signified* selskab af *reception*. Feministiske teater teoretikere Sue-Ellen Case og Jill Dolan anvender den kulturelt betonedede skabelse af tegn til at demonstrere forholdet mellem betydning, dominante ideologier og teatraliske tegn, som skabes ud fra værdier, opfattelser og holdninger i deres formidlede kontekst (Carlson, 2006, s. 20). De er ikke alene i den opfattelse, da semiotikken blev vældig populær blandt feministiske film - og teater teoretikere. I dette lys kom der fokus på den sociale skabelsen af kønnede tegn. Konceptet *Male Gaze* er et resultat af semiotiske tilganges samarbejde med blandt andet feminisme, receptionsteori, franske psykoanalytiske teoretikere og filmteoretikere. Semiotiske tilgange fungerer således som kritisk rammeværk for feministiske teoretikere, som forsøger at udarbejde nye teaterkoncepter, der ikke udelukkende udgår fra mandlige interesser (Carlson, 2006, s. 21).

Jeg mener, at den semiotiske metode i den beskrevne form er anvendelig i min opgave, da jeg ønsker at undersøge Femens aktioner ud fra de kulturelle tegn som fremstilles og reproduceres gennem deres performances. Jeg ønsker at fokusere på den kulturelle kontekst betydning for fremstilling og betydningen.

7.1. Fremgangsmåde

Jeg har valgt at anvende Gay McAuley semiotiske skema for performance analyser, og vil ud fra hans rekommandationer omhandle analyse af fysisk teater fokusere på materielle *signifier*, performancesekvenser, performanceparadigmer og overordnede betydninger. Forholdet mellem de fire punkter er således: ud fra de materielle *signifier* og performancesekvenser sammensættes kategorier og betydninger i performanceparadigmer. Sidenhen skabes de overordnede betydninger som udgår fra performancens sekvenser og paradigmer (McAuley, 1998, s. 5). Jeg har derfor valgt at bygge min analyse op således, at jeg fremstiller de to performances materielle *signifier* og sekvenser hver for sig for dernæst at gennemgå deres paradigme - og betydningspunkter i en sammenkoblet konkluderende diskussion. Afslutningsvis ønsker jeg at supplere med Anne Ubersfelds *questionnaire*, som især fokuserer på tilgangen og adgangen til performancen. Inddragelsen af spørgeskemaet bruges som udgangspunkt for en diskussion om intermedialitet.

8. Materiale

Jeg har valgt at analysere to videoptagede gadeaktioner. De to aktioner analyserer, har begge fyldt meget i medie billedet. Det kan begrundes med mit undersøgelsesfokus, nemlig den kropslige fremstilling. Da det som oftest er de aktioner hvor kroppen har været et fremtrædende provokerende element, knyttet til et symbolskladet kontekst, som har fået mest medieopmærksomhed. Derudover omhandler begge aktioner Islam, som er et stærkt ladet tema, som yderligere får plads i medierne netop i disse tider.

Femens aktioner har primært forekommet på internettet, gennem såvel artikler, blogs, videoer og fotos. Gruppen har selv "outsourcet" deres demonstrationer til internettet og brugt blandt andet Twitter og Facebook, samt deres egne blogs og hjemmesider til at sprede foto og videomateriale. Jeg har valgt at anvende materiale, som er publiceret på Femens egen hjemmeside. Opgaven har fokus på formidling og transformation af aktionerne, da der her er tale om en gruppe som begår sig primært gennem brugen af sociale medier. Inna Shevchenko, som er en af frontfigurerne i Femen udtaler til *The Guardian*, at hun opfordrer sine meddemonstranter til at kigge direkte i kameraet og gøre aktivt brug af pressens tilstedeværelse: "*It doesn't matter how many people come to a protest, she says – if there's one camera, that what they need to target, to get their message out to millions.*" (Cochrane, 2013). Samtidig viser Shevchenkos ovenstående udtalelse også det enorme

fokus demonstrationerne har på mediering. Et perspektiv, jeg desuden ønsker at undersøge nærmere.

Et problem i udvælgelsen af materiale har været, at mange af de uploadede videoer ofte bliver fjernet igen. De to videooptagelser, jeg har valgt at analysere, optræder derimod både på www.femen.org og på www.everydayrebellion.com, som er en online platform, som beskriver sig selv som: "...a cinema documentary and cross-media project about the power of creative, nonviolent activism and modern civil disobedience." (Everyday Rebellion, 2013). Det er et eksempel på den type platforme som Femen anvender i spredningen af deres protester.

9. Analyse

Jeg vil, før jeg går i gang med min analyse, blot understrege mit analyseudgangspunkt, som bygger på Donna Haraways opfattelse af situeret viden. Jeg ser mig selv som en subjektiv aktør i den forskning, jeg skaber. Min analyse bliver dermed min tolkning, set ud fra min position som tilskuer til de udvalgte performances. De tegn som jeg tager frem og tolker ud fra, er dermed en del af de diskurser, som påvirker mine opfattelse og forestillingsverden, og jeg gør dermed ikke krav på at frembringe en universel eller fikseret betydning (Lykke, 2008, s. 16-17). Med det i mente vil jeg nu påbegynde min performance analyse med udgangspunkt i de fremførte teoretiske perspektiver, som også er udgangspunktet for en sammenfattende og afsluttende diskussion.

9.1. Præsentation af performances

Jeg har valgt at anvende de benævnelser, som videoer præsenteres med på www.femen.org, for at tydeliggøre hvilken performance, jeg taler om. *Apocalypse of Muhammad* viser den egyptiske kunstner og feminist Aliaa Elmahdys aktion i samarbejde med to Femen aktister foran den Egyptiske ambassade i Stockholm. *Fire of Revolution* er fra Paris, hvor tre aktivister brænder et flag, med den islamistiske trosbekendelse, af foran en moske. Jeg har anvendt mig af de to performances, da de er yderst aktuelle i forhold til at vise Femens nuværende aktionsstrategier. Jeg anser de to performances som sammenlignelige i forhold til tematik og tidsperiode, men samtidig viser de to helt forskellige måder, Femen aktivisterne anvender kroppen på i deres aktioner.

9.2. Performance: Fire Of Revolution

Videooptagelsen er blevet postet på Femen.org den 4. Maj 2013 gennem *Everyday Rebellion*. Videooptagelse af aktionen har en længde på 1 minut og 41 sekunder. Sammen med videooptagelserne følger en kort beskrivelse af aktionen. Her er her tale om den tunesiske gruppe af Femen lokaliseret i Paris. Selve aktionen foregik den 3. april kl. 16 i Paris.

Materielle signifier

I den første del af analysen fokuserer jeg på de materielle signifier ud fra McAuleys performance analyse skema (McAuley, 1998, s. 4-5). Jeg vil begynde med den fysiske iscenesættelse af performancen nemlig scenen og aktørernes udnyttelse af scenen. "Scenen" er ikke afgrænset, men skabes undervejs ud fra aktivisternes færden. Til at begynde med er scenen lokaliseret ved indgangen foran porten af moskeen. I løbet af optagelsen fremkommer syv sort-hvid stillbilleder (se bilag 2), dem kommer jeg nærmere ind på ift. performancensekvenser. Ved første stillbillede skubbes aktørerne bogstaveligt talt væk fra denne scene og ud til højre af en interagerende tilskuer. "Hovedaktivisten" som er ved at antænde flaget skubbes ud af selve scenen og befinder sig bagved kameraets vinkling i et klip. Aktivisterne forsøger at holde sig i nærheden af det brændende flag og det påvirker deres fysiske placering i performancen, som til slut befinder sig ude i højre side i forhold til moskeens indgang. Scenens bevægelighed gør, at den befinder sig der hvor aktivisterne er. Der er hele tiden mindst én af aktivisterne i fokus og flaget/faklen flyttes i løbet af performancen.

Hvis man fokuserer på signifikante bevægelser og kropspositioner, fremstår det tydeligt at aktivisterne bevidst bruger deres krop offensivt. De fremstilles på intet tidspunkt i en defensiv og beskyttende kropsposition, trods angrebene. De positionerer sig derimod med åbne arme og blottet overkrop, således at deres skrevne budskab fremføres. Som man kan se på mange af stillbillederne løfter de enten den ende arm i en sejrsgestus henvendt til fotograferne eller med begge armen løftet i en offensiv "fuck-finger" position henvendt til de interagerende tilskuer.

Der er ikke gjort brug af påført lyd. Det er primært fotograferne og interagerende, det vil sige udelukkende mandestemmer, som høres. Aktivisterne forholder sig tavse og bruger deres krop og inskriptionerne på kroppen som et forsvar mod verbale og fysiske angreb.

Andre vigtige signifikationer er **dekoration/objekter**. Her spiller beklædning og kropslige inskriptioner en vigtig rolle i performancen. To af aktivisterne er maskeret, hvilket er med til at fremhæve fokus på hovedaktivisten gennem sin manglende maskering. Maskeringen fremhæver de to aktivister som uniformerede kroppe og bringer hovedaktivisten frem som subjektet i performancen. Maskeringen fungerer som en dobbeltsymbol både med henvisning til kampmaskering og det islamiske tørklæde. Som Joan Scott skriver er tørklædet et kraftigt politisk ladet symbol, som knyttes til ideer om undertrykkelse og magt, men på den anden side også ses som et udtryk for handlingskraft og et krigsvåben (Scott, 2007, s. 79).

Udover maskeringen fremstår hovedaktivisten som aktør gennem de kropslige inskriptionerne. Hun bærer inskriptionen; "ARAB WOMEN AGAINST ISLAMISTS", som positionerer hende som repræsentant for kategorien "arabiske kvinder". Repræsentationen understreges gennem valget af flertal. Den anden aktivist som har påskrevet; "FUCK YOUR MORALS", er mest i fokus af de to andre og en tydelig reference til Amina Tylers aktion, da dette er en direkte oversættelse af en af Aminas arabiske kropsinskriftioner. Den sidste aktivist, som ikke bringes rigtigt i fokus på noget tidspunkt bærer inskriptionen: "FREEDOM FOR WOMEN". Der er dermed et tydeligt fokus på de to mest offensive budskaber af de kropslige inskriptioner.

Hovedaktivisten har denimshorts på, hvor de andre bærer sorte lange bukser. Denimmaterialet bliver ofte associeret med arbejderklassen på grund af materialet, som historisk set kobles til arbejderklassen fordi materialets grovhed gør de brugbart til manuelt arbejde. I mange af Femens aktioner samt fotografier bærer aktivisterne denimbukser. Det er ligesom inskriptionen og maskeringen med til at bringe fokus på den denimbærende aktivist som hovedaktør. Samtidig med at dette fokus har en mening i sig selv, fungerer det som et linkende tegn mellem de forskellige Femen aktivistgrupper. Det samme kan siges om blomsterkransen. Blomsterkransen er blevet en del af Femens "aktivistiske uniform". Blomsterkransen kan både ses som en reference til tidligere strømninger af aktivisme, her tænker jeg på "blomsterbørnene" fra de sociale bevægelser i 1960'erne og 1970'erne. Desuden skaber brugen af den nøgne krop tydelige referencer til anden bølge feministiske kvindebevægelser. Sammensmeltningen mellem de forskellige elementer med hård maskering og arbejderbeklædningen, blomsterne og nøgenheden er interessant fordi forskellige referencetegn kobles sammen i og på den aktivistiske krop.

Flaget anvendes som et vigtigt tegn og symbol i performancen. Det bliver omdrejningspunktet for aktionen og følges rundt i aktionen, i såvel brændende som intakt form. Flagets motiv er den muslimske trosbekendelse Shahada *"Der er ingen gud uden gud, og Muhammad er hans profet."* (Den Store Danske - Gyldendals åbne encyklopædi, 2013). Ilden og afbrændingen af flaget er yderligere et vigtigt tegn som anvendes. Ilden bruges som et aktivt virkemiddel af aktivisterne, eksempelvis i det fjerde stillbillede (00:48), hvor aktivisterne er blevet spredt fra hinanden og hvor den ene maskerede aktivist stiller sig ved den brændende fakkel, som straks fjernes af den mest offensive og synlige af de udefrakommende aktører. I stillbillede tre ses den mest iøjnefaldende brug af ilden som virkemiddel, da det brændende flag i sammenstødet mellem intervenerende aktør og aktivisterne bliver "slagmarken". Igen præges billedet af kontrast, her mellem den kæmpende nøgne krop overfor ilden som destruerende og ødelæggende.

Performance i sekvenser – indramning

Introduktion; blå baggrund: EVERYDAYREBILLION.NET PRESENTS, skifter til grøn baggrund ARAB WOMEN AGAINST ISLAMISM, skift til gul: A FEMEN INTERVENTION 3. APRIL 4. P.M. Performancen afsluttes med rød skærm – A PROTEST FOR AMINA. De syv stillbillederne indrammer performancen og fremhæver kroppenes øjeblikspostionering, mens lyden fortsætter og dette medbringer, at performancen fremstår kontinuerlig trods stillbillederne, som varer mellem to og fire sekunder. Optagelsen af performancen starter brat, med direkte indgang i aktionen med hektisk kameraføring, som følger aktivisters bevægelser. Kameraet følger for eksempel objektets bevægelse, når flaget før antænding føres mod jorden (00:22), og følger generelt aktivisters færden. På den måde skabes der aldrig en rolig ramme eller scene omkring performancen. Stillbillederne fungerer som en ubemærket klipning, men der forekommer yderligere klip udenfor stillbillederne (00:13, 01:14), dog gør den urolige kameraføring, samt lyden (som fortsættes) trods klipningen, at disse fremstår ubemærkede. Det gør, at performancen fremstår som en kontinuerlig handling trods opbrud.

9.3. Performance: Apocalypse of Muhammad

Videoptagelsen er blevet uploadet på www.femen.org den 20. december 2012. Selve datoen for aktionen fremstår ikke tydeligt og forskellige datoer har floreret i pressen. I Femens beskrivelse af aktionen skriver de, at den fandt sted før folkeafstemning omkring vedtagelsen af en ny egyptisk forfatning, som fandt sted af to omgange den 15. og 22. december (BBC NEWS, 2012) (Femen.org,

20-12-2012). Ud fra Elmahdys blogopslag, hvorpå hun skriver, at hun den 16 december nægtes adgang til et fly til Paris for at lave demonstrationen foran den egyptiske ambassade I Paris, må aktionen i Stockholm have fundet sted på et tidspunkt mellem den 16. og 20. december (Elmahdy, 16-12-2012). Videoptagelsen er et minut og 30 sekunder lang og sammen med videoen følger en kort beskrivelse af aktionen skrevet af Femen.

Aliaa Magda Elmahdy er en feministisk aktivist fra Egypten. Hun skabte røre i de konservative islamitiske kredse, da hun den 23. oktober, 2011, publicerede nøgenbilleder af sig selv på hendes blog (Elmahdy, 2011). Som 20 årig kunststuderende lagde hun billederne ud i oprør mod konservative kræfter og seksuelle komplekser, som hun mener præger det egyptiske samfund. Protesten opnåede stor opmærksomhed både indenfor og udenfor Egyptens grænser og Elmahdy fik både positiv og negativ feedback i form af trusler og voldelige episoder (Jensen, 2011). Hun har nu søgt asyl i Sverige, og det er i Stockholm, at denne performance finder sted.

Når man ser på analysedelens første punkt under **materielle signifier**, nemlig skabelsen af scenen, ser man her en scene, som ligesom den anden performance skabes gennem og omkring aktivisterne, men her flyttes den fysiske scene geografisk mere end i den anden. Den bevægelige scene påvirker performancens sekvenser, som jeg kommer ind på i afsnittet omhandlende dette. Af dekorative og symbolske materielle *signifier* findes i startklippet de røde lakske, opstillet sammen med banneret med "NO RELIGION". På den måde "er scenen" og koblingen mellem religion og kvinden rammet ind fra begyndelsen. De tre aktivister bærer de tre store religioners hellige skrifter nemlig koranen, biblen og torahen. Aktivisterne placerer dem foran deres kønsdele efter at have placeret sig foran ambassaden (00:50) efter en klipping bærer de to aktivister i baggrunden skilte med inskriptionen; "NO RELIGION" og "RELIGION IS SLAVERY". Elmahdy står fremme med det egyptiske flag bag ved kroppen og viser sin kropsinskriftioner; "SHARIA IS NOT A CONSTITUTION". Den ene af de andre aktivister har påskrevet "APOCALYPSE BY MURSI" og den anden "NO ISLAMISM", "YES SECULARISM". De bærer alle tre ligesom i forrige performance blomsterkrans om hovedet.

Den eneste forbipasserende, som tager del af performancen er en ældre mand, som går forbi bagved protesten og tager et billede (01:13). Ellers er fokus udelukkende på aktivisterne, som i denne performance er helt nøgne, hvilket ellers er atypisk for Femens andre aktioner. Det er især

Elmahdys nøgenhed som fremstilles, idet hun positioneres i spidsen af deres dannede trekant og hun ikke bærer et skilt til at dække sig. Performancen refererer til Elmahdys selvportræt fra 2011, eftersom hun bærer de samme knæstrømper og røde laksko.

Ligesom i den forrige performance er der fokus på at indtage kropspositioner, som udstråler styrke. Da de tre aktivister holder de hellige skrifter foran sig indtages dog en lettere beskyttende kropsstilling, som Shevchenko modvirker ved at hæve armen i en knyttet hånd (01:01). Dette kan tolkes som et symbol for solidaritet koblet til arbejderkampen. I næste klip ses Elmahdy med det egyptiske flag bag ved kroppen og armene hævet, således at hele kroppen blottes, modsat de andre aktivister som fremstilles delvis tildækkede med rekvisitter og banner. Der er iørefaldende få verbale ytringer i performancen. Startscenen mellem Shevchenko og Elmahdy foregår i stilhed, i bilen høres lidt småsnak fra chaufføren og lyde fra biler på vejen og i den ”faktiske” aktion høres kun kameraernes klikken, mens pressefolkene ikke befinder sig i selve billede/scenen. I den sidste scene griner aktivisterne sammen og Elmahdy udtaler *”I think this is extreme”* (01:15). Den manglende og dæmpede lyd, samt brugen af den helt nøgne krop, gør at kroppen som symbol og inskriptionerne må tale for sig selv.

Performance i sekvenser

Videoen starter med indramning af selve aktionen: *”Everydayrebellion.com presents Aliaa Elmahdy & Femen protesting against Egyptian constitution by Mursi”*. (00:08) Scenen flyttes geografisk med aktivisterne ”ud og hjem igen”. (Se stillbilleder bilag 3). Første scene er fra et sted indendørs, sandsynligvis et hotelværelset, siden filmes der i bilen på vej til ambassaden. Derefter fra selve aktionen foran ambassaden, som er den scene, som fylder mest rent tidsmæssigt. Dernæst følges aktivisternes tilbage til og ind på hotelværelset. Der hersker en anden ro i forhold til den anden performance. Selve startklippet (se bilag 3) er statisk og bevidst opstillet for at indramme performancen. I denne performance findes en hel del tydelige klipninger. Det er især tydeligt under rekvisitskiftet (01:02) hvor aktivisterne har skiftet de hellige skrifter ud med skilte. Derudover klippes der mellem forskellige locations som for eksempel fra ambassaden til hotellet (01:15).

Aktørernes samspil er en vigtig del af performancen og af narrativen i det hele taget. Lige fra begyndelsen da ses Inna Shevchenko i gang med at male på Elmahdys krop, giver den manglende lyd og tale indtrykket af en intim situation. Ligeledes i bilen betragtes aktivisterne i stilhed uden

dialog og med zoom på deres ansigter og på deres rekvisitter. I portrætteringen af aktionen ses de i trekantsposition, hvorefter der klippes til de tre, der nu står på række (01:10). Til slut ser man dem grine i en form for ”post-performance” i en intim sfære på vej ind på et værelse, hvor de hopper og viser tydelig begejstring (01:23).

9.4. Dominante paradigmer

Intertekstualitet

Apocalypse of Muhammad er en intertekstuel reference til Elmahdys protest fra 2011 på grund af påklædningen. Afvigelsen fra referencen sker gennem nye kropslige inskriptionerne og kontekstændring, både politisk og geografisk. *Fire of Revolution* erklærer eksplicit deres reference til Amina Tylers aktion, og anvender ligeledes en af de samme kropsinskriftioner, dog oversat til engelsk fra arabisk og dette ændrer målgruppe fra arabiske kontekster til mere vestlige.

Stræben efter autenticitet

Remediation af visuelle repræsentationer stræber efter en form for *liveness*, en umiddelbarhed betegnet som *immediacy* for beskueren. Målet er at placere beskueren i det samme rum som det beskuede objekt, så beskueren opnår en følelse af selv at være tilstede, i dette tilfælde som tilskuer til den aktivistiske performance (Bolter, Grusin, 1999, s. 5, 6, 11). Den hektiske kameraføring i *Fire of Revolution*, med skift af positionering skaber kameraet som et subjekt, som befinder sig inde midt i handlingen. I *Apocalypse of Muhammad* efterstræbes der ligeledes en *liveness*, men her gøres brug af andre virkemidler. Her står kameraføringen nærmest i kontrast til den som bruges i *Fire Of Revolution*. Her bringes beskueren ind bag performancen med rolig kameraføring og zoom på enkelte personer. Medieringen af Femen på denne måde udfordrer den private sfære ved at åbne op for den intime verden, ud fra Arkhipenkos ræsonnement. Femen er under deres protester offentlige, og udfordrer denne sfære gennem deres nøgenhed og samtidig med at de i denne protest opleves i pseudo-private sfære, som bliver et vigtigt delelement i den aktivistiske performance (Arkhipenko, 2012, s. 38).

Reverse theatricality - Dobbeltkontekst

I gennemgangen af performances tidligere citerede jeg Richard Baus udtryk om performance som en *double consciousness*, afhængig af nogen slags modtager, selv når modtageren selv bliver en del af den udspillede performance (Carlson, 1996, s. 5-6). I *Fire of Revolution* udspilles den dobbelte

bevidsthed på flere måder. ”Publikum” består af pressefolk og ”forbipasserende”. De forbipasserende som intervenerer i performance er ikke tilfældige, som ordet ofte lægger op til, men derimod folk, udelukkende mænd, som virker til at have en tilknytning til den fysiske kontekst, værende moskeen, og dette virker til at lægge til grund for deres intervention. Jeg har valgt at kalde dem for interagerende aktører eller aktive aktører, idet de, ud fra min position som tilskuer til den formidlede performance, bliver en del af performance (Arkhipenko, 2012 s. 30). På den måde skabes det, som jeg i min problemstilling har valgt at kalde en dobbelt kontekst. Et vigtigt aspekt af inddragelsen af tilskuere som aktører bliver opbruddet med den dominante forestilling om adskillelsen mellem performer og tilskuer. Ved at bryde med denne, gøres der op med hegemoniske repræsentative subjekt – objekt positioner (Kozel, 1998, s. 300). Spørgsmålet bliver så om opbruddet bliver vedholdt i transformationen fra live performance til en formidlet performance, hvor en ny type utilnærmelig tilskuer betragter den givne performance.

Kroppen - tegnet som kigger tilbage

Kroppen er det mest komplekse tegn i performances, idet der er tale om den levende krop, som bærer en mening og tillægges betydning forud for en performance, i performancekonteksten og i konteksten for modtagelsen, samt i den modtagendes forudbestemte forestillingsverden (Carlson, 2006, s. 14). Samtidig er kroppen tegnet, som kigger tilbage på beskueren (Reinelt, Roach, 2006, s. 11) og dette kan i forhold til dobbeltkonteksten gøre at kroppen ud fra den faktiske kontekst, der hvor performance finder sted, kan tillægges nye betydninger i receptionen. Det er måske mest tydeligt i *Fire of Revolution* på grund af tilskuernes angreb på de performere. Kvindekroppen og nationale symboler som flaget er derimod et interessant element i *Apocalypse of Muhammad*. Kvindekroppen er ofte koblet til nationen, men reduceret til et objekt for nationens behov og interesse i forhold til at reproducere og videreføre den nationale slægt (Eduard, 2007, s. 52). I denne performance bruger Elmahdy flaget og sin krop med politiske inskriptioner, hvilket jeg tolker som en performativ handling og et krav på en revurdering af det nationale indhold, som der protesteres imod.

Kroppen som blikfang eller våben

Kroppen fungerer i begge performances som bærer af symbolske betydninger, men som Femen også selv har været åbne omkring, så bruges den nøgne krop især som blikfangstrategi. ”*The magic of the body get your interested...*” (Femen.org, 2013). Kroppen fungerer symbolsk afklædt såvel

som påklædt, og i disse aktioner og Femens aktioner generelt er det næsten udelukkende en bestemt form for krop som repræsenteres, nemlig den unge kvindekrop. Men at gøre brug af den konstituerede feminiserede og begærede kvindekrop bliver snarere et middel end en egentlig udfordring af de herskende forestillinger og kulturelle koder, som en performativ performance ville stræbe efter (jf. Carlson). Femen anser og omtaler imidlertid deres brug af kroppen som et våben og de anvender offensive kropstillinger i begge performances, særligt tydeligt i *Fire of Revolution*. Med dette udgangspunkt gøres der et forsøg på at anvende kroppen som modstandsfelt. Spørgsmålet er så, om det kan lade sig gøre at anvende kroppen som både blikfang og modstandsfelt, eller om det, i forlængelse af Audre Lordes udsagn, bliver en umulig opgave at nedbryde undertrykkende strukturer med de selvsamme midler, som står bag dem?

Det transnationale søsterskab

Begge performances bygger på et søsterskab, hvor kvinder står sammen i kampen mod patriarkatet. I *Apocalypse of Muhammad* vises i en stor del af performance aktivisternes samspil og deres forholds nære karakter. I begge performances ses i forskellig grad en form for fælles front. Begge aktioner omhandler politiske temaer, som knyttes til et andet geografisk punkt, end der hvor performance finder sted, dog bruges et symbolsk location som reference. I dette tilfælde moskeen i Paris og den Egyptiske Ambassade i Stockholm. Aktivisterne kommer fra forskellige nationaliteter, men hovedaktivisten har i begge performances en direkte kobling til området, hvis politik der demonstreres mod – i *Fire of Revolution* Tunesien og i *Apocalypse of Muhammad* Egypten. Dog mener jeg, at skabelsen af det transnationale søsterskab mislykkes, da de progressive kræfter undermineres i skabelsen af ”de andre kvinder”, som ikke får lov at agere subjekter i Femens protester, eftersom Femen agerer på vestlig grund omhandlende ikke-vestlige landes kvinders vilkår og stemmer. Det franske sammenhæng, som begge performances havde til hensigt at anvende, men som kun *Fire of Revolution* lykkes med, er specielt i forhold til Frankrigs strenge politiske forståelse af sekularisme. Scott argumenterer for, at Frankrig har brugt myten om republikansk universalisme til at ekskludere dem, som ikke passer ind under denne fane, hvilket ses gennem en lovmæssig regulering af kvinders kropbeklædning (Scott, 2007, s. 157-158). Femen er kendt for at anvende symbolsk ladede bygninger, symboler og områder til udførelsen af deres aktioner. De kan dog ikke undslippe, at disse steder tillægges betydning efter deres omgivende sammenhæng og især når den modtagende part ikke deler samme kulturelle tegn og koder, de disse er kulturelt og politiske konstruktioner (Hall, 1993, s. 98).

9.5. Overordnede betydning

Denne del af analysen behandler performancens overordnede betydning, Som McAuley udtrykker det, handler det om hvad *"the play/performance is saying."* især med henblik på det politiske budskab (McAuley, 1998, s. 5).

I *Apocalypse of Muhammad* skriver Femen i pressemeddelsen som følger: *"FEMEN calls people of Great Egypt to deny this religious bondage of newly appeared prophet Morsi and to give the chance for Egypt for the rightful democratic development."* (Femen.org. 20-12-2012). Inskriptionerne på kroppen underbygger dette budskab i deres ønske om sekularisme, modstand mod præsident Morsi og sharialovgivning. Den nøgne krop, især i kobling med religiøse og nationalistisk ladede symboler, er enormt ekspressiv (Lunceford, 2012, s. 7). Den egyptiske kønsforsker Nadja Al-Ali kom i et foredrag omhandlende feministisk mobilisering i Mellemøsten ind på begge Elmahdys kropsprotester. Hun gav udtryk for at have støttet Elmahdys individuelle protest, men ikke aktionen med Femen. Til forklaring sagde hun retorisk, *"Same body, different context"* (Al-Ali, Konference Politik og Køn i transition, 2013). *Apocalypse of Muhammad* refererer til Elmahdys forrige nøgenprotest gennem hendes påklædning. Jeg vil dog lægge mig i forlængelse af Al-Alis argument og mene, at den forrige performance blev en kritik af egyptiske islamistiske strømninger, performet i en egyptisk kontekst, hvor *Apocalypse of Muhammad* bliver en protest mod islam udefra. Elmahdys oprindelige protest var, i modsætning til Amina Tylers, ikke en del af Femens netværk, men derimod kritik af de islamistiske strømninger, som forhindrede hende i at studerer og anvende kunst med nøgenhed. Hendes protest med Femen er derimod både af en anden kontekst og en del af en større kampagne mod religion og islamisme især.

Fire of Revolution aktionen drager ligeledes en kobling mellem religion og mere præciseret Islams kontrol af kvindekroppen, dog på et mere abstrakt plan end i *Apocalypse of Muhammad*, som gennem folkeafstemningen har et mere afgrænset tema og en bestemt konstitution i sigtekornet. Denne performance er en del af en kampagne af protester til støtte for Amina Tyler. Afbrændingen af flaget med den islamiske trosbekendelse viser en tydelig og offensiv opposition, mens hovedaktivistens kropspositionering vidner om, at aktionens hensigt er at agere talerør for "arabiske kvinders" oprør mod islamisme. Jeg vil i næste afsnit især problematisere Femens formidlings strategier i forhold til dette budskab.

9.6. Ubersfeld; Performancens kontrakt

Jeg vil nu anvende Anne Ubersfelds Questionnaire med fokus på punkterne to og tre, (se bilag 1) som et teoretisk udgangspunkt for at diskutere, hvordan tilgangen til performancen påvirker receptionen. Questionnaires er et udbredt værktøj indenfor performancestudier. Der er her tale om en række spørgsmål til en given performance oplistet i en rækkefølge som skaberen af questionnaren anser mest hensigtsmæssig i forhold til at afdække den udvalgte performance. De anvendes ofte i fokusgrupper (Counsell, Wolf, 2001, s. 229). Jeg anvender dog questionnaren teoretisk sammen med Stuart Halls *encoding/decoding* begreber.

Punkt to i Ubersfelds questionnaire omhandler tilgangen til performancen: hvordan er den blevet opnået og med hvilke midler? Femens brug af forskellige medier, kaldet *hypermedia*, gør det nemt og billigt for folk med internetadgang at få adgang til deres performances. Internetbrugeren er dog ikke en afgrænset tiltænkt modtager. Tilskueren ledes til performancen gennem forskellige hyperlinks og bliver dermed sin egen ”navigatør” (Chapple, Kattenbelt, 2006, s. 18). Presseartikler og blogs fremstår som primære indgange til aktionerne. Tilgangen farver dermed tilskuerens tolkning af performancen, idet denne allerede i sin søgning har positioneret sig. Hvis man ser dette ud fra Stuart Halls tre positioneringer, vil tilskueren i sin navigation positionere sig i forhold til den platform hvorfra performancen præsenteres. Den professionelle kode, som agerer indenfor den hegemonisk-dominante position, reproducerer dominante definitioner og værdier (Hall, 1993, s. 101). Såfremt Femens performances præsenteres henholdsvis kritisk eller positivt i en online avis, som har legitimeret status, vil tilskueren som følger denne navigation ofte tolke ud fra den positionering som er givet. Hyperlinks-navigationen kendetegnes ved at individualisme værdisættes højt, hvilket gør det yderligere vanskeligt at indkode en performance efter dens tiltænkte modtagere, da disse ikke er en homogen gruppe, som deler tid eller rum (Chapple, Kattenbelt, 2006, s. 18).

Punkt tre i questionnaren omhandler kommunikation, og her vil jeg se på ”performance kontraktens” rolle. Ubersfeld spørger i andet delpunkt efter performancens privilegerede dimension. Hun spørger om performancen tager udgangspunkt i en fælles opfattelse eller forforståelse mellem tilskuer og aktør. Aktivistiske performances som Femen udgår fra en oppositionel position, i dette tilfælde mod patriarkatet og religion. Denne position går ud fra religion som værende en del af patriarkatet og mænd som religionens støtter. Kroppen anvendes i begge performances som strategisk blikskue. Det falder igen tilbage på hvem den tiltænkte modtager af performancen er. Det

er især på dette punkt, at Femen møder kritik fra arabiske kvindegrupper. Det er tydeligt i *Fire Of Revolution* at den tiltænkte tilskuer dobbeltkontekstuel, er en mand. Ud fra deres valg af strategier, kan man dermed problematisere hvorvidt Femen egentlig formår at gøre op med objektiviseringen af kvinden eller om hvorvidt de blot anvender begærets strukturer (jf. *The male gaze*) med politisk fortægn. Repræsentationsproblematikken ud fra tegns sociale værdi og betydning beskriver Sue-Ellen Case således: "...within the patriarchal systems of signs, women do not have the cultural mechanisms of meaning to construct themselves as the subject rather than the object of performance" (Reinelt, Roach, 2006, s. 21).

10. Sammenfattende diskussion

Min opgave skal ses som et forsøg på at se nærmere på Femens politiske performances og ikke blot kritisere eller hædre deres aktioner, som har været det gennemgående træk i debatten. Det har jeg gjort ved ikke at lægge mig op ad den akademiske kritik, hvor feminisme tilsyneladende er et bestemt verdenssyn, som man kun kan erhverve sig ved at læse feministiske tekster og følge kvindekampen lineært. Jeg har heller ikke ønsket ukritisk at hædre gruppens aktioner, som den modsatte fløj har gjort. Derimod har jeg villet se nærmere på den egentlige handling i deres aktioner, på kroppens konkrete fremstilling og på hvilke midler, som bruges i formidlingen af deres budskaber. Ud fra dette har jeg inddraget kritikken, som et uundgåeligt symptom i transformationen af performances.

Jeg er gennem min analyse af de to udvalgte aktioner kommet frem til, at Femen anvender kroppen både som et symbol og som et middel. Aktivisterne anvender kroppen som et symbolsk våben i sammenkoblingen med nationalistiske og religiøse symboler. Den aktivistiske krop fremstilles som offensiv og stærk trods nøgenhedens ellers umiddelbare sårbarhed. Denne kontrast underbygges af blomsterkransene og deres kobling til feministiske bevægelser fra anden bølge feminisme, kombineret med hårde militante metoder som ildspåsættelse med destruktion som målsætning. Femen anvender kroppen som et middel gennem udnyttelsen af kvindekroppen som blikfang. Dermed gør de i deres strategivalg brug af de strukturer som de samtidig forsøger at bekæmpe.

Jeg har desuden analyseret hvordan konteksten og modtageren påvirker fremstillingen af den aktivistiske krop. Her drager jeg en kobling mellem kontekst og modtagelse, da disse er forbundet i

en given tolkning. Tegn og betydninger er ikke statiske, men konstrueres og fungerer efter deres kulturelle kontekst. Femens aktivister har dermed begrænset kontrol over hvordan deres aktioner tolkes. Især da der, med denne type af performances, er tale om en dobbelt kontekst og dermed en dobbelt modtager og fortolker. Fortolkningen bliver en anden når man går fra at være tilskuersubjekt til performanceaktør. "Tilskuer-aktøren" bliver dermed objekt for fortolkning i en anden performance end den som han/hun selv var vidne til. Jeg har ud fra teorier om reception og intermedialitet argumenteret for, at Femens brug af teknologisk grænseløshed også skaber problematikker i forhold til tolkningen af deres aktioner, som tillægges forskellige meninger ud fra den kontekst, som de skabes og vises i. I medieringen skabes mange forskellige tilgange til performance og dermed ikke én homogen modtagergruppe. Når man udgår fra at betydning skabes mellem afsenderen og modtageren, kan man her forstå hvorfor Femens aktioner tolkes så forskelligartet. Aktivisternes gør offensivt brug af kulturelt skabte tegn, herunder kroppen, som den måske mest værdiladede. Gennem teorier om kropsbetydninger og inskriptioner, har jeg vist, at (kvinde)kroppen i sig selv tillægges kulturelle betydninger og, at disse bliver læst forskelligt i tolkningen af performance. Derudover forholder begge performances sig kritisk til Islam, men agerer ud fra en vestligt geografisk position. Det resultere i, at Femen fremstiller arabiske kvinder som "de andre", der skal tales for af vestligt positionerede kvinder.

Forslag til viderediskussion – Teknologiens muligheder

En del af problematikken omkring Femens aktioner opstår i et sammenstød mellem kulturelle symbolers kontekstbundethed, og medieringens præmisser. I forlængelse af Susan Kozels argument om feministiske performere som hackere, mener jeg, at der kan skabes en masse aktivistiske muligheder i brugen af teknologiens tilgængelighed. Dog bør en gruppe som Femen, som aktivt anvender de teknologiske muligheder i spredningen af deres aktivisme, være opmærksomme på de faldgrubber og udfordringer, som følger med. Teknologien er grænseløs, men det gør den så meget desto mere kompleks og svær at tøjle. Der er dermed vigtigt at tage stilling og reflekterer over hvad som produceres og reproduceres, især ved brug af nye mediekkanaler som skaber modtagergrupper, som er langt sværere at positionere i forhold til brugen af kulturelle symboler og dermed skabelsen af det medierede budskab. Spørgsmålet bliver så om nye platforme ikke kalder på alternative og nye strategier. Især når man gør brug af det mest komplekse tegn af alle - kroppen.

11. Litteraturliste

Arhipenko, Viktoriya. "Reconsidering the Conventional Private/Public. Dichotomy: Examining the Femen Movement through the Arendtian Lens of the Social". Udgivet af CEU eTD Collection, Budapest Ungarn, (2012)

Bolter, David & Grusin, Richard. *Remediation, Understanding New Media*. Udgivet af Cambridge: MIT Press, (1999)

Carlson, Marvin. *Performance: A Critical Introduction*. Udgivet af Routledge, (1996)

Carlson, Marvin. "Semiotics and Its Heritage" i *Critical Theory and Performance*. Reinelt, G. Janelle & Roach, G. Joseph (Red). (Rev- and enl. Ed). Udgivet af The University of Michigan Press, (2006)

Chapple, Freda & Kattenbelt, Chiel (red). *Intermediality in Theatre and Performance*. Udgivet af Rodopi B.V Amsterdam, (2006)

Counsell, Collin & Wolf, Laurie (red.) *Performance Analysis an introductory coursebook*. Udgivet af Routledge, (2001)

Dolan, Jill. "The Discourse of Feminisms: The spector and Representation" University of Michigan Press (1988) *The Routledge Reader in Gender and Performance*. Lizbeth Goodman, Jane de Gay (Red). Udgivet af Routledge, (1998)

Eduards, Maud; *Kroppspolitik - om Moder Svea och andra kvinnor*. Udgivet af Atlas, (2007)

Frow, John, *Genre: The New Critical Idiom*. Udgivet af Routledge. (2006)

Goodman, Lizbeth & Gay de, Jane (red). *The Routledge Reader in Politics and Performance*. Udgivet af Routledge, (2000)

Grosz, Elizabeth. *Volatile Bodies: Toward a corporeal feminism*. Udgivet af Indiana University Press (1994)

Hall, Stuart. "Encoding, decoding". I Simon During (Red.) *The Cultural Studies Reader*. Udgivet af Routledge (1993)

Hemmings, Clare. *Why Stories Matter: The Political Grammar of Feminist Theory*. Udgivet af Duke University Press (2011)

Hill, Leslie. "Suffragettes invented performance art" *The Routledge Reader in Politics and Performance*. Lizbeth Goodman, Jane de Gay (Red). Udgivet af Routledge, (2000)

Kozel, Susan. "Multi-Medea: Feminist performance using multimedia technologies." (s. 299-302) i *The Routledge Reader in Gender and Performance*. Lizbeth Goodman, Jane de Gay (Red). Udgivet af Routledge, (1998)

Lunceford, Brett. *Naked Politics – Nudity, political action and the rhetoric of the naked body*. Udgivet af Lexington Books, (2012)

Lykke, Nina, *Kønsforskning – en guide til feministisk teori, metodologi og skrift*, udgivet af Samfundslitteratur og forfatteren, (2008)

McAuley, Gay "Performance Analysis: Theory and Practice". *About Performance: Performance Analysis*. Udgivet af Centre for Performance Studies, University of Sydney. Vol. 4 (1998)

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema" *Screen* (1975) 16 (3) side 6-18. (1975).

Mohanty, Chandra Talpade. "Under et vestligt blik: Feministisk forskning og koloniseringsdiskurser." Originaltitel; "Under Western eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourse" Oversat af Lise Justesen. Trykt i *Feministiske Tænkere. En Tekstsamling*. Dorte Marie Søndergaard (red.) Udgivet af Hans Reitzels Forlag. (2007)

Nead, Lynda. *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*. Udgivet af Routledge. (1992)

Parkins, Wendy. "Protesting like a girl: Embodiment, Dissent and Feminist Agency" *Feminist Theory*, (s. 59-78) Vol. 1. April (2000)

Pavis, Patrice. *L'analyse des spectacles*. Udgivet af Editions Nathan, (1996)

Phelan, Peggy. "The ontology of performance: representation without reproduction" (s. 146-166) i *Unmarked : The Politics of Performance*. Udgivet af Routledge (1993)

Reinelt, G. Janelle. "The Politics of Discourse: Performativity meets Theatricality" *SubStance*, issue 98/99, Vol. 31 no. 2&3). S. 201-215. Udgivet af University of Wisconsin Press, (2002)

Reinelt, G. Janelle & Roach, G. Joseph (Red). *Critical Theory and Performance*. (Rev- and enl. Ed). Udgivet af The University of Michigan Press, (2006)

Salih, Sara. (Red.) *The Judith Butler Reader*. udvalgte tekster af Judith Butler, Blackwell publishing,(2004)

Scott, Joan. *Sløjans Politik*. Udgivet af Tankekraft Förlag, (2007)

Schneider, Rebecca. *The Explicit Body in Performance*. Udgivet af Routledge, (1997)

Zychowicz, Jessica. "Two Bad Words: FEMEN & Feminism in Independent Ukraine" udgivet af *Anthropology of East Europe Review*, Vol. 29 No 2, s. 215-227, (2011)

Digitale kilder:

BBC NEWS (2012) *Egyptian voters back new constitution in referendum*. [online] Tilgængelig på: <http://www.bbc.co.uk/news/world-middle-east-20842487> (hentet: 11-05-2013)

Cochrane, Kira. (2013) "Rise of the naked female warriors" *The Guardian*, [online] 20-03-2013. Tilgængelig på: <http://www.guardian.co.uk/world/2013/mar/20/naked-female-warrior-femen-topless-protesters> (Hentet: 01-04-2013)

Den Store Danske – Gyldendals Åbne Encyklopædi [2013].Online. Tilgængelig på: http://www.denstoredanske.dk/Sprog,_religion_og_filosofi/Religion_og_mystik/Islam/shahada. (Hentet: 13-05-2013)

Elmahdy, Aliaa. (2012) Free to act. *arebelsdiary.blogspot*, [blog] 16-12-2012, Tilgængelig på: <http://arebelsdiary.blogspot.com/2012/12/free-to-act.html> (Hentet: 11-05-2013)

Elmahdy, Aliaa (2011) Nude art. *arebelsdiary.blogspot*, [blog] 23-10-2011, Tilgængelig på: http://arebelsdiary.blogspot.dk/2011_10_01_archive.html (Hentet: 13-05-2013)

Everyday Rebellion (2013) [online] Tilgængelig på: <http://www.everydayrebellion.com/> (Hentet: 18-04-2013)

Facebookgroup; Muslim Women Against Femen, (2013) [online] Facebook. Oprettet; 05-04-2013, Tilgængelig på <https://www.facebook.com/MuslimWomenAgainstFemen/info> (Hentet: 17-05-2013)

Femen (2013) [online] Tilgængelig på: <http://femen.org> [Hentet: 06-05-2013]. <http://femen.org/en/about> (10-05-2013), <http://femen.org/en/news/id/185> (20-12-2012)

Fuser, Marina. (2013) FEMEN: a political act?. *RE.FRAMING ACTIVISM*, [blog] 07-01-2013, Tilgængelig på: <http://reframe.sussex.ac.uk/activistmedia/2013/01/femen-a-political-act/> (Hentet: 04-03-2013)

Jensen, Merete (2011) ”Egyptisk blogger vækker forargelse med nøgenfotos af sig selv”. Politiken [online]. Tilgængelig på; <http://politiken.dk/udland/ECE1457776/egyptisk-blogger-vækker-forargelse-med-noegenfotos-af-sig-selv/> (Hentet: 13-05-2013)

Lund, Charlotte. (2013) Muslimske kvinder: Vestlige feminister skal ikke redde os. *Modkraft*, [online] 15-04-2013. Tilgængelig: <http://modkraft.dk/artikel/muslimske-kvinder-vestlige-feminister-skal-ikke-redde-os> (Hentet: 16-04-2013)

Mayerchik Maria, Plakhotnik, Olga. FEMEN: Analyse der Diskurse. [online] Gunda Werner Institut - Feminismus und Geschlechterdemokratie (2012) Tilgængelig på: <http://www.gwi-boell.de/web/europa-nordamerika-internationaler-frauentag-ukraine-femen-mayerchik-plakhotnik-3768.html> (Hentet: 09-03-2013)

Konference:

Al-Ali, Nadja. Keynote speaker, "Revolutionary Moments- Reactionary Processes: A Feminist Reflection on Protest, Mobilization and Change in the Middle East". Politik og Køn i Transition. Foreningen for Kønsforskning's Årskonference 2013. Vært; Kvinfolik Afholdt 13-04-2013, Den Sorte Diamant

Workshop; "Roundtable Discussion. Affect Theory and Politics within feminist studies". Politik og Køn i Transition, Foreningen for Kønsforskning's Årskonference 2013. Vært; Kvinfolik Afholdt 13-04-2013, Den Sorte Diamant

Analysemateriale

Fire of Revolution; <http://femen.org/en/news/id/323>

Apocalypse of Muhammad/Video; <http://femen.org/en/news/page/25#post-content>

Bilag 1 - Le questionnaire Ubersfeld

1. Les supports matériels

- a. Comment le spectacle (ne) se fait-il (pas) connaître ? Marques d'identification, abonnements, accueil par la presse, programmes et affiches.
- b. Comment le spectacle se situe dans l'espace (Urbain) Quartier, public visé, désir assumé, architecture, rapport au quotidien.
- c. Comment le spectacle se situe-t-il par rapport à l'historicité ? Exploitation/refus/dévoilement d'une tradition d'un dispositif, d'un ordre.

2. L'entrée

- a. Comment avez-vous choisi la pièce ?
- b. Où/comment avez-vous trouvé les billets ? Ont-ils fait un trou dans votre budget ?

3. La Communication

- a. Fonction sociale du spectacle : construction de la convention, de l'illusion (rôle de foyer, d l'entracte, de l'après-spectacle, des répétitions).
- b. Rôle de contrat spectaculaire : il a-t-il privilège d'une dimension du spectacle : partage d'un savoir, présence/corps de l'acteur/de la troupe, émotion/stimulation, non-communication, non-cognitif.

4. La réception

- a. Comment avez-vous perçu/compris/interprété le projet spectaculaire ?
- b. Le public a-t-il été interpellé globalement ?

s. 34-35 L'analyse des spectacles. Patrice Pavis (1996) udgivet af Editions Nathan

Bilag 2 - Stillbilleder fra aktionen; Fire of revolution



00:29



00:34



00:41



00:48



01:01



01:14



01:28

Bilag 3 – Udvalgte stillbilleder fra Apocalypse of Muhammad



00:10



00:15



00:39



00:47



01:06



01:17