
SELVET SOM SPEJL

- OM KROP, KØN OG IDENTITET HOS ELKE KRYSSTUFEK

Den performance, der med ét sikrede den østrigske kunstner Elke Krystufek (f. 1970) berømmelse, var hendes åbningsperformance i forbindelse med udstillingen *Jetztzeit* i Kunsthalle Wien i september 1994. Det forregner imidlertid indtrykket af Krystufek en smule, at det netop var en performance, hun blev berømt på baggrund af, for hendes arbejder inden for denne genre er særdeles sparsomme, mens hun omvendt siden sine akademiar i slutningen af 1980'erne har været højproduktiv, hvad angår maleri, tegning, fotografi, video og installation. På tværs af alle disse medier har hun konsekvent og vedholdende undersøgt spørgsmål omkring identitet, seksualitet og køn. Krystufek kan dermed karakteriseres som parthaver i den generelle men helt uorganiserede bevægelse af yngre kunstnere, der i begyndelsen af 1990'erne satte subjektproblematikken på dagsordenen med en ny form for 'subjektivisme', som tendensen i samtiden blev betegnet.¹ Som bl.a. kunsthistorikeren Elisabeth Delin Hansen konstaterede, tog denne subjektivisme fat i det klassiske spørgsmål: Hvem er jeg?² Men spørgsmålet blev vel at mærke behandlet på nye måder, der implicerede radikale sociale rollespil og maskerader, en ny sætten kroppen på spil. Nok kunne tendensens forbindelser til en stærkt modernistisk bekendelsestradition fra ekspressionismen og fremefter fastslås, men præcis *hvem* det bekendende subjekt var, blev nu på flere måder et særdeles kompliceret spørgsmål, fordi netop subjektets ontologiske status fundamentalt blev problematiseret af og i disse kunstneres praksisser. Krystufeks åbningsperformance på

Jetztzeit bar titlen *Satisfaction* og afsøgte blandt andet dynamikken mellem privat- og offentlighedsfære, mellem voyeurisme og ekshibitionisme, og mellem den 'rene' og den 'urene' kvindekrop (fig. 37). Alle temaer, som Krystufek både før og siden har beskæftiget sig intensivt med, for eksempel i en række værker og performances, der omhandler bulimi. I *Satisfaction* indgik bl.a. masturbation, og det var ikke mindst denne seksuelle handling, der gav Krystufek øjeblikkelig skandale-succes.³ Foran et wiensk ferniseringspublikum på flere hundrede personer masturberede Krystufek ved hjælp af bl.a. en elektrisk vibrator. Det giver imidlertid ikke mening at betragte denne handling isoleret, selv om det i massemedierne meget forudsigeligt var netop masturbationen, der blev fokuseret på, på trods af at værket var en hel del mere kompliceret end som så. *Satisfaction* var en særdeles facetteret performance, som involverede meget andet end masturbation, og som intertekstuel, selvciterende refererede til andre værker af Krystufek. Ikke mindst må den sjældne performance ses i sammenhæng med Krystufeks langt mere hyppigt forekommende malerier, fotografier, videoer, collager og installationer, som bl.a. deler det udtalte fællesræk med *Satisfaction*, at de lader kunstneren selv være deres motiverne centrum. I det følgende vil jeg forsøge at placere *Satisfaction* i en lidt større sammenhæng, dels inden for Krystufeks egen oeuvre, dels i et bredere kunst- og kulturhistorisk perspektiv.

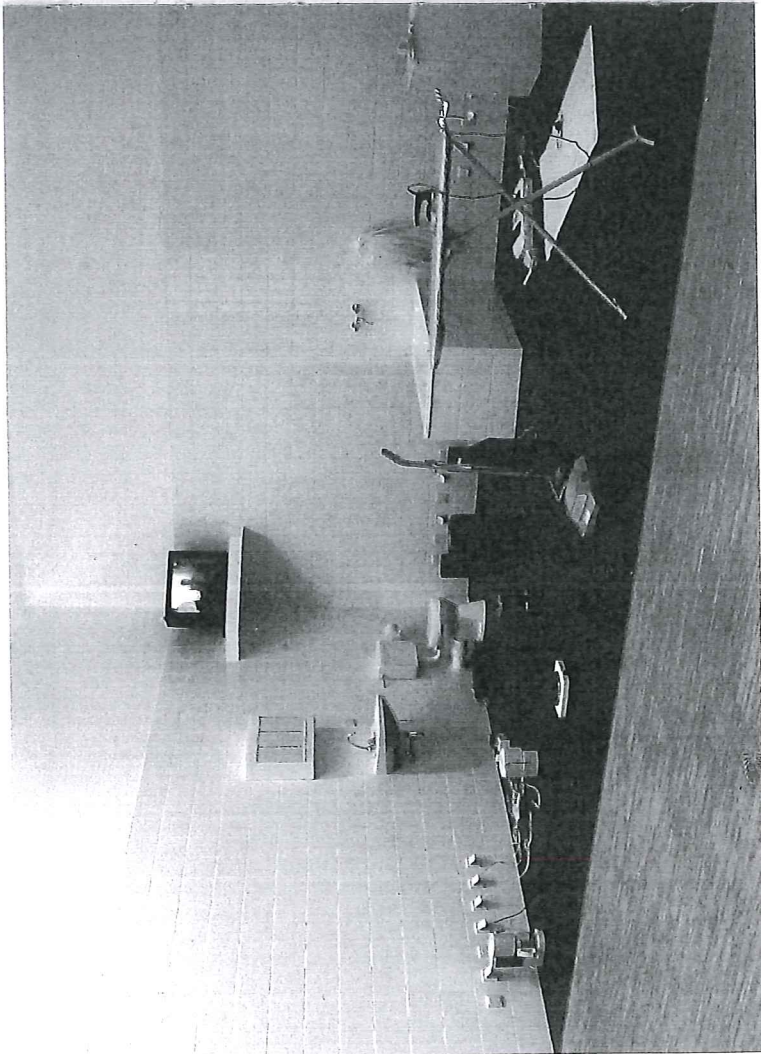
AUTENTICITET OG SIMULATION

Som det gælder for så mange af Krystufeks værker havde også *Satisfaction* en række senmoderne forestillinger om kvindekroppen som sit omdrejningspunkt: den erotiserede kvinde, den 'urene' kvinde, den neurotiske kvinde, den patologiske kvinde. Indbyrdes svært forenelige forestillinger, som imidlertid konsekvent knyttes sammen i Krystufeks arbejder. Værket fandt sted i Kunsthalle Wien i et rum, som var konstrueret til formålet. Væggene var beklædt med hvide fliser, og der var installeret et badekar og indlagt vand. Et mindre arsenal af elektriske apparater til køkkenbrug og til personlig hygiejne og pleje var stillet til skue på gulvet, hvor også et køleskab var anbragt (fig. 38). De fleste genstande var i en eller anden forstand relateret til kroppen. Det var genstande, der kunne tilvejebringe kroppen skønhed, lystfølelse,



udlægger sin kunst med afsæt i sin egen biografi. Jeg mener, at man kan se denne gennemførte sammenblanding af privatperson og kunstnerpersona som en æstetisk strategi hos Krystufek – en strategi, der har til hensigt at gøre os blinde for den påvirkning, hun øver på os ved at tvinge os til at bevidne de banale realiteter. Banaliteternes overflod hos Krystufek øver en form for mild terror mod os, som vi kun kan modstå ved at patologisere den person, de udgår fra. Derfor byder vi forestillingen om, at det er en privatpersons 'sygelige' tilbøjelighed, vi konfronteres med velkommen. Så er vi fri for at spekulere over, hvad kunsten i foretagendet egentlig er – og netop dermed får kunsten paradoksalt nok adgang til frit at bedrive sin virksomhed i os. Som det senere vil fremgå, er Krystufeks egne udtalelser desuden sjældent entydige, men anlægger derimod forskellige optikker på de samme værker, forklarer dem både som biografisk forankrede, som populærkulturelt informerede og som forbundne med kunsthistoriske referenceværker.

Den egenartede sammenblanding af sanitære redskaber, køkkeninstrumenter og madvarer i *Satisfaction* taler under alle omstændigheder deres eget sprog. Her er åbenlyst ikke tale om tilfældige genstande, men derimod om signifikante genstande, der alle tjener til at tilfredsstille kropslige behov. I al deres forskellighed er 'moderne bekvemmeligheder' allierede i en bestræbelse på at optimere den kropslige nydelse ved at minimere eller ligefrem fjerne enhver fysisk anstrengelse og alt fysisk ubehag – en slags rationalitetens triumferende udryddelse af realitetsprincippet til fordel for lystprincippets enrådige regeren. Derfor titlen. Smertereduktion og gnidningsfri lystoptimering er to sider af den samme moderne drøm, og det er denne drøm, der kommenteres, kompileres og karikeres i *Satisfaction*. Men der indsniger sig også regulære momenter af ubehag, for så vidt som Krystufek blander to af det ordnære hjemms ellers grundigt adskilte intime rum, badeværelset og køkkenet, og dermed peger på en 'usynlig' forbindelse mellem fødens kropslige indtagelse og dens udskillelse. Denne 'hemmelige' forbindelse er rendyrket i andre af Krystufeks værker, der f.eks. handler om bulimi, eller om urin og om afføring, og som meget mere eksplicit peger på kroppens status som en transitionszone eller en beholder, et tomt 'rør', som venter på egen melodramatisk vis passerer igennem. I sin performance *The Golden Show*, der i 1997 fandt sted i Galleri Nicolai Wallner i København, foretog Krystufek f.eks. en striptease, hvorpå hun urinerede i et glas, som hun derefter drak. Og i performance *The Blue Moods of*



bekvemmelighed eller velvære, f.eks. apparater, der kunne forædle og tilberede mad, som kroppen kunne fortære, eller genstande, der kunne rengøre og rense kroppen. Desuden indgik der også enkelte madvarer i form af bl.a. en agurk, der imidlertid ikke blev spist, men anvendt til at masturbere med. Kort sagt genstande, som alle er instrumentale i forbindelse med de omtalte paroler og påbud, som tilstrømmer kroppen i vores kultur, ikke mindst kvindekroppen, nemlig de intimt forbundne, men ofte konflikthfyldte paroler og påbud, der handler om at tage sig smuk ud, at nyde og at være ren.

Krystufek forklarer selv de specifikke genstande på pragmatisk vis: hun ønskede at omdanne de produktionsmidler, der fulgte med udstillingsinvitationen til nyttige ting, hvorfor hun indkøbte genstande, som hun manglede i sit hjem. Der skulle med andre ord være tale om ren ønskeindfrielse.⁴ Man skal imidlertid ikke lade sig narre – især ikke i betragtning af, at Krystufek sammesteds sammenligner sig med en tryllekunstner. Legitimeringen af det æstetiske udtryk sker med henvisning til banale forhold i privatlivet, og denne 'degradering' af kunstens kompleksitet er meget udtalt hos Krystufek, der i interview gang på gang

Spain, som fandt sted i 2000 i Portikus i Frankfurt, udførte Krystufek bl.a. et lavement på sig selv.⁵ Men måske allervigtigst i sammenhængen er den tidligere performance *If Men Had Bulimia Too*, der fandt sted i Spazio Opos i Milano i 1993, hvor Krystufek iført sin fars tøj spiste og brækkede sig gentagne gange. Denne performance fandt også sted i et konstrueret badeværelses- og køkkeninteriør, som angiveligt skulle være forlægg for interiøret i *Satisfaction*.⁶ Den hybride sammensmeltning af bad og køkken er altså internt i Krystufeks oeuvre knyttet til spørgsmål omkring spiseforstyrrelser, kropsforståelser og kønssocialisering, allerede inden de bliver reaktualiseret med fokus på seksualiteten i *Satisfaction*. Som listen over Krystufeks performances viser, er der rigelige eksempler på at hun strategisk og kritisk arbejder med at forstyrre den rene lysts-kulturelle fascinationskraft ved hjælp af tabuiserede elementer fra selve fascinationsobjektets umiddelbare naboer.

Men som bekendt var *Satisfaction* også titlen på en sang, som Rolling Stones toppede hitlisterne med i 1965, og som tematiserede tilfredsstillens uopnåelighed.⁷ 'I can't get no,' som Mick Jagger sang, netop med henvisning til de moderne bekvemmeligheders manglende evne til at sublimerer det seksuelle begær. Jeg tror roligt, man kan have Rolling Stones' sang i bagehovedet, når man ser på Krystufeks værk – referencer til popmusik er et konstant tema i hendes arbejder. Den seksuelle tilfredsstillelse, som implicit er emnet i (*I can't get no*) *Satisfaction* med Rolling Stones, er eksplicit emnet i performancen, hvor Krystufek som sagt bl.a. masturberede. Om tilfredsstillelsen her var opnåelig eller ej, om handlingen reelt blev honoreret med seksuel 'satisfaction', er til gengæld et ubesvaret spørgsmål og netop dermed en vigtig pointe i værket. Igen kan man ganske vist konstatere, at Krystufek på visse tidspunkter i sin værkestjerne diskurs for en umiddelbar betragtning underminerer denne uafgjorte dimension af *Satisfaction*. Som når hun f.eks. fortæller, ikke blot at hun fik orgasme, men også *hvor mange* orgasmer, der var tale om (to stk.), og i samme åndedrag frakender værket enhver politisk intention, og erklærer sin masturbation for et »personligt tilkæmpet gode«, som hun – fortæller hun – først erhvervede som 23-årig.⁸ Disse mere 'naive' betragtninger skal imidlertid sammenholdes med, at Krystufek i andre sammenhænge benægter enhver form for autenticitet i sine performanceværker og tværtimod hævder, at intentionen med hendes kunstpraksis er at eksponere autenticitetens umulighed.⁹ Men slutteresultatet er så at sige det samme: Det er umuligt at afgøre, om her

er tale om en 'ægte' eller en 'foregivet' handling. Eller som Karl-Josef Pazzini har formuleret det: »Elke Krystufeks arbejder viser intet autentisk. De viser, at der ikke findes noget autentisk.«¹⁰

Konfronteret med Krystufeks seksuelle gestus, og med vores viden om masturbationens almindeligvis lykkelige kulmination i orgasmen, rejser spørgsmålet om handlingens *autenticitet* sig imidlertid uvilkårligt. 'Gjorde hun det *virkelig*?' spørger man sig selv. Det er et spørgsmål, som ikke kun er motiveret af nyfikenhed, som man umiddelbart kunne tro. Spørgsmålet om handlingens autenticitet berører indirekte beskuerens position i forhold til det. Om Krystufek 'virkelig' masturberede, eller om hun kun 'simulerede' bliver afgørende for, hvordan publikum opfatter det, fordi det i dybeste forstand vedrører værket's intentionaltet. Hvad vil kunstneren med det? Hvem er det rettet mod? Og med hvilket formål? Er det en exhibitionists perverse fornøjelse? Eller er det en kunstners æstetiske iscenesættelse? Hvis det første er tilfældet, og masturbationen altså var 'ægte', så regner forømmelsen ublidt ned over den.¹¹ For hvem vil tages som gidsler i exhibitionistens sælsomme leg og dermed blive det ufrivillige instrument for hendes begær? Eller alternativt strømmer vores utrømmede begær hendes gestus i møde, sådan som David Kellerman opstremt og drømmende forestiller sig det i den katalogtekst om Krystufek, der ledsagede *Satisfaction*: »Mænd/kvinder, som ser hendes shows, vil i seng med hende/være hende«. ¹² Hvis det andet derimod er tilfældet, hvis masturbationen var 'foregivet', så er det lidt lettere at acceptere værket, for så befinder vi os inden for repræsentationens trygge regime – det er bare et billede, så at sige, vi er på bekvem afstand af tingene. Sagen er imidlertid, som jeg allerede har antydnet, at ingen af disse udveje egentlig står åbne i forbindelse med Krystufeks værk, som nemlig på samme tid er 'ægte' og 'simuleret'. Krystufeks værk bevæger sig dermed ud over et rent repræsentationsteoretisk perspektiv, som ikke kan rumme alle dets aspekter – her er ikke alene tale om bearbejdelse af billeder, men også om bearbejdelse af virkeligheden, herunder ikke mindst recipientens virkelighed, recipientens krop, der 'tiltales' direkte af Krystufek.

I et bredere kunsthistorisk perspektiv, som kan bidrage til at belyse denne autenticitetsproblematik yderligere, er det oplagt at se *Satisfaction* som en kompleks, senmoderne variant af Marcel Duchamps *Fountain* fra 1917, en af kunsthistoriens første officielle *readymades*. Med *Fountain* installerede Duchamp som bekendt pissoiret i kunstinstitutionen, og med den gestus gjorde han en hel del mere end blot 'at tage pis

på kunstinstitutionen. Duchamp rejste også det spørgsmål, som efterfølgende har hjemmøgt hele det tyvende århundrede, spørgsmålet om, hvad kunst i grunden er, og hvad der gør den til kunst. I tilbageblik kan vi se, at det var en righoldig kilde, Duchamp' dermed afdækkede, selv om nogle sikkert vil mene, at det snarere var en regulær latrinær syndflod, han åbnede sluserne for – der er under alle omstændigheder sprunget voldsomme kaskader fra den op igennem det tyvende århundrede. Et af de seneste skvæt – for nu at blive i den i sammenhængen velanbragte metafor – er altså Krystufek, der med sin *Satisfaction* ikke blot skaber en readymade, men også bogstavelig talt inkarnerer og personificerer en sådan i den mest slibrige, homofone betydning af betegnelsen *readymade* – som Duchamp naturligvis havde øre for – nemlig i skikkelse af en 'ready maid', en (seksuelt) 'parat' og 'tjenstvillig' pige.

Krystufeks *Satisfaction* satte desuden, ligesom Duchamps *Fountain*, fokus på nogle af de mest skambetonede og intime forhold i tilværelsen; toilettets 'hemmeligheder', kroppens elementære 'skidt', vores universale forbundethed i kraft af banale fænomener som indtagelse af føde og udskillelse af ekskrementer, lyst og smerte. Krystufek peger i øvrigt i en tekst fra begyndelsen af 1990'erne selv på denne sammenhæng, idet hun med afsæt i sine egne – kønsspecifikke og kønskritiske – værker omkring bulimi spørger: »hvis Duchamp også havde brækket sig, ville han så have brugt sit urinal til at brække sig i?«¹³ Teksten, der er skrevet i forbindelse med performanceen *If Men Had Bulimia, Too*, fortsætter med at oprulle den moderne kunsts historie, som den kunne have set ud, hvis dens mandlige hovedpersoner, f.eks. Marcel Duchamp, Joesph Beuys, Antonin Artaud og Henry Miller, havde lidt af bulimi – hvilket som sagt kan ses som en feministisk kommentar, et 'fadermord', eller »en ironi over myterne om kunstneren, der ekspressivt krænger sit indre ud«, som Mai Misfeldt foreslår, men dog samtidig etablerer forbindelsen til disse faderskikkelser og dermed indirekte hædrer 'fadernavnet'.¹⁴ Desuden kan man i forbindelse med *Satisfaction* se, at akkurat ligesom Duchamps readymades pegede på et kunstværks institutionelle rammer og dets afhængighed af en særlig meddelagtighed fra publikum, dvs. hele værkers konventionelle, kontekstuelle og relationelle karakter, så peger Krystufek med sin komplekse readymade-performance, *Satisfaction*, på de institutionelle vilkår, værket udfolder sig i og på den relation det etablerer til publikum. Dette sker – igen med en oplagt parallel til Duchamp – ikke først og fremmest i et institutionskritisk øjemed, men

derimod som en poetisk gestus, der indlejret i sit omkalfatrende blik på virkeligheden også, dvs. sekundært, rummer en kritisk dimension.

Den scenografiske opsætning af *Satisfaction* mimedede åbenlyst peep showet, der også adskiller aktør og publikum ved hjælp af glas, sådan som det skete i Kunsthalle Wien. Publikum havde visuel adgang til Krystufeks optræden, men var på alle andre måder ekskluderet fra den. Også på andre måder mimedede Krystufek i sin performance koder fra pornografiens og de seksuelle fantasiers univers. Hendes masturbation foregik f.eks. iført lange sorte strømper og højhælede sko, som – begge dele – nærmest er obligatoriske beklædningsgenstande for kvinder i pornografiske scenarier. En mængde forskellige rum blandes med andre ord i *Satisfaction*: museumrummet, badeværelset og fantasiets imaginerede rum, drømmerummet. Som et kinesisk æskesystem rummer den borgerlige dannelsesinstitution (museet) intimsfærens mest private rum (badeværelset), som til gengæld på sin side rummer de inderste, hemmeligste drømme (de seksuelle fantasier, de pornografiske scenarier).

Radikaliteten i Krystufeks performance bestod således bl.a. i, at hun henlagde den til kunstinstitutionen, der måske nok er vant til at lægge hus til åndelige peep shows, intellektuelle indsigter og penetrationer, men som ikke er forvænt med de mere korporlige af slagsen. Et traditionelt ferniseringspublikum med øvelse i det kultiveret-distancerede kunstblik kan således udmærket tænkes at have følt Krystufeks ekshibitionisme som en påtrængende og aggressiv gestus, snarere end som det 'ægte' peep shows pirringsmoment – måske reagerede de ligefrem med 'genital panik', for nu at henvise til et af Krystufeks forbilleder, den østrigske kunstner Valie Export, som i 1969 lavede sit berømte værk *Genitalparnik*: Handlingens chokpotentialer er åbenlyst afhængigt af, at en bestemt forventningshorisont hos publikum ikke imødekommes, men tværtimod skuffes, og at en implicit social kontrakt brydes.

Satisfaction konfluere en række distinkte og vanligvis separate rum og eksponerer så at sige deres indbyrdes forbindelser, deres glemte eller fortrængte familiaritet. Ligesom Duchamps *Fountain* peger Krystufeks *Satisfaction* på rammernes – de institutionelle såvel som de begrebslige rammers – nødvendighed og samtidige skrøbelighed. På trods af (eller på grund af) det ekstremt kontrollerede interiør i museumsinstitutionen kontamineres det lettere end noget andet. Når der indfinder sig værker, som ikke ubetinget eller urvetydigt repræsenterer noget indenfor-