



Unspoken stories

KATJA BJØRN



Unspoken stories

KATJA BJØRN



Forord

SKØNHEDEN TRÆNGER SIG på, men alt er ikke lutter idyl. Kunsten kan åbne vores sanser så vi får åbnet øjnene for, hvad der omgiver os, og samtidig ser indad i os selv: hvad berører os, hvad kan vi identificere os med, hvad kan vi genkende. Katja Bjørns kunst, som her er samlet under temaet ufortalte historier – UNSPOKEN STORIES - giver anledning til dette blik på normer og konventioner og frihedstrang gennem billeder af kvinder alene og kvinder sammen og et enkelt sted også mænd sammen.

Et kulturhistorisk museum bugner af historier. Men der er så meget vi ikke taler om. Gennem sine værker inviterer Katja Bjørn til at blive bevidste om smertefulde, pinlige eller tabuiserede emner og giver os bl.a. mulighed for at betragte modstilling mellem kvindeligt og mandligt.

Udstillingen viser værker af forskellig art. Det nyeste *Sov min elskede* omslutter beskueren totalt med billeder og lyd fra alle sider, og kunstværket rammer os med gru og angst, længsel og fryd, fortabelse og forløsning. Et af de tidligere værker *Cave Woman* får os måske til at træde et skridt tilbage, for kvindens en-dimensionelle raseri er måske for meget at være vidne til. Mellem disse yderpunkter af sanseindtryk inviterer udstillingen til at gå på opdagelse i kvindens univers og i vores egne følelsers feminine og maskuline klicheer.

De to artikler i bogen sætter Katja Bjørns kunst ind i en sammenhæng, der rækker ud over herværende udstilling. Stud. art. Christiane Meldgaard har kurateret udstillingen i tæt samarbejde med kunstneren. I Usagte fortællinger beskriver hun de viste værker og begrunder deres valg ud fra de sammenhænge, værkerne optræder i. Kunsthistoriker, lektor Ulla Ankjær Jørgensen er det udefrakommende blik. I Bar krop inddrager hun andre og tidligere værker af Katja Bjørn, og placerer hende sammen med flere markante feministiske kunstnere, som i en fænomenologisk performancetradition eksperimenterer med brug af kroppen som alment udtryk og kunstform.

Bærende i bogen er Ole Bjørns mange fotos fra udstillingen, som omfatter såvel rene videoværker som readymades, hvori videoinstallationer indgår i fysiske objekter af forskellig art. Hvad bogen ikke kan tage med er lyd, som er et stærkt medfortællende element i de fleste af de viste værker.

Merete Ipsen, Kvindemuseet

Bar krop.

Om Katja Bjørns videoperformance og møbler

af ULLA ANGKJÆR JØRGENSEN

KATJA BJØRN BEGYNDER altid med sin egen krop. Den er med få undtagelser gennemgående hele produktionen som en fællesnævner. Det er en meget konsekvent og usminket brug af kroppen, der er tale om, men det er ikke en privat og intim krop, selvom den er nøgen. Snarere er der tale om en robust krop, der viser os, hvad den kan og vil. Som hovedregel er den afklædt sin kulturelle sminke og personlighed; den optræder enten helt nøgen eller blot iklædt en enkel kjole. Der er således ikke tale om portrætter af en specifik krop, men om en specifik krop som eksempel på alle kroppe. Her findes kroppen forvredet, dansende, gående, sovende, løbende, drømmende, svømmende, i vredesudbrud – kort sagt: i al sin tilsyneladende almindelighed og som hovedregel i færd med at undersøge sin egen sanselige oplevelse.

HVAD KAN KROPPEN? Bjørn synes at være i gang med et projekt, der undersøger kroppens formåen, dens grænser, men også dens udsagnskraft, dens styrke og gemte potentialer. Hun viser os kroppen, der vil ud af sig selv og sine begrænsninger. Hvad kan kunsten og kroppen i så fald sammen? Hvad er det kunstprojekterne lærer os om kroppen, som vi ikke ser i vores daglige og vanebetingede omgang med den? Og hvordan er vores blik på kroppen bestemt af den måde, den er repræsenteret i kulturen? For, et er værkerne i sig selv og det de umiddelbart kommunikerer, noget andet er den baggrund, den allestedsnærværende kultur altid udgør som ramme for vores forståelse af tegn, handlinger, adfærd – og krop.

INTERNET I KUNSTHISTORIEN findes flere historiske spor som forudsætning for, at Katja Bjørn kan vise os kroppen i al sin frie udfoldelse. Performancekunstens 100-årige historie udgør selvfølgelig det store bagtæppe, men en nok så vigtig baggrund er hippiebevægelsens frigørende forhold til kroppen og idealet om den naturlige krop. I den forbindelse kan man også mere specifikt fremhæve 1960'ernes og 1970'ernes internationale performance- og kropskunst, som undersøgte det kropslige medium på mange forskellige måder. Det er især det feministiske spor, der er relevant her; men også mere fænomenologiske eksperimenter inden for krops- og performancekunsten ligger til grund for, at Bjørn kan vise os kroppen i al dens uhildede nøgenhed, uden at vi lader os chokere. I dag er det nærmere vores nysgerrighed efter, hvad den nu kan finde på, der bliver pirret, for mulighederne er åbenbart ikke udtømte.

PÅ HJEMMEBANE ER Kirsten Justesens mangeårige arbejde med sin egen krop som skulpturelt materiale og tegnsprog en forudsætning. Kirsten Justesen lavede i 1970'erne to værker, som med tiden har fået status af referenceværker inden for dansk kunst for sin behandling af de feministiske problemstillinger. Det ene er fotografiet *Lunch* (1975). Her er hun fotograferet nøgen med begge arme i vejret i en indkøbsvogn på en landevej, tilsyneladende en jublende frigjort krop i tråd med tidens frihedsidealer, men ironisk nok også en krop i konsumets magt jævnfør indkøbsvognen. Det andet er fotografiet *Klassekampen* (1976). Her sidder hun i køk-

kenet iført carmencurlere, housecoat og pelsede slippers fordybet i et stort manifest med titlen «klassekamp» med ryggen til sine to små børn, der sidder på køkkenbordet uden for morens synsfelt og leger med knive. Her angår ironien moderkroppens udfoldelsesmuligheder. Husmorens begær er at komme fri og ud i verden. Justesens værker er trods den forløsende humor præget af tidens ideologikamp og desperation over den traditionelle kvinderolle, men nok især over at kvindefrigørelsen ikke er tænkt ind i klassekampen.

I KATJA BJØRNS 2000-version af moderskabet er moderens begær blevet til en fetichering af barnet i videoskulpturerne *My Son* (2005) og *Mummy's Desire* (2008). Kameraet bliver her brugt til at indfange og beherske den jomfruelige dregekrop og det er rigtig nok morens begær, der er i centrum. Det var den amerikanske kunstner Mary Kelly, der først lavede en konceptuel undersøgelse af moderens fetichering af barnet i sit stort anlagte *Post-Partum Document* (1973-78), der i dag fungerer som referenceværk til moderskab og begær. Men hvor Kellys konceptuelle værk var en ideologikritisk undersøgelse af moderskabets samfundsmæssige konstruktion i kølvandet på 1970'ernes politiske engagement, er Bjørns en sanselig undersøgelse af dette specifikke begær. I *My Son* panorerer kameraet horisontalt rundt om dregekroppen, som ligger ned, og mimer derved moderens forelskede blik. I slutindstillingen vender drengen hovedet mod kameraet, kigger direkte ind i linsen og blinker til os med et smil på læben, hvorved vi forsikres om, at alting er i sin skønneste orden. I *Mummy's Desire* er han forvandlet til en dukke, et dyrebart legetøj, som hun gemmer blandt sine mest intime ejendele i sin kommode. På den måde sætter Bjørn spot på moderens begær som en sanselig oplevelse. Han er muligvis i risikozonen for at blive kvalt i moderens omsorg, men det strøg af humor, som

ligger i Bjørns bearbejdning, borger for, at alt ender godt.

DETTE FOKUS PÅ den individuelle lyst og magten til at tage den i egen hånd er kendetegnet ved postfeministiske udtryk. De opholder sig gerne ved den subjektive krops sanselige oplevelser, recirkulerer dannelseskulturens og massekulturens udtryk, benytter sig af ironi og camp som virkemiddel og er på alle måder eksponent for postmodernismens credo om både at blæse og have mel i munden. På den måde at forstå at det nu er muligt både at kaste sig ud i sanselig nydelse og forhold sig distanceret til den; kritisk samfundsrefleksion bliver her erstattet med ironisk selvdistance. I internationalt regi er især den svejtsiske kunstner Pipilotti Rist kendt for at bruge kameraet til at producere fantastiske ofte erotiske tæt-på-kroppen billeder, der trækker beskueren ind i et sansemættet oplevelsesorgie. Katja Bjørns arbejder deler mange af de samme kvaliteter med fokus på sanselige oplevelser, og hun har da også referencerne på plads. Videoen *I Miss So Fucking Much* (2011), hvor hun opfører en frenetisk selvsvingende performance for kameraet, er en parafrase over en tidlig video af Pipilotti Rist med titlen *I'm Not the Girl Who Misses Much* (1986), selv en komisk pastiche over en Beatles-sang, hvor kunstneren hopper op og ned foran kameraet i sort, nedringet kjole. I Bjørns version står hun stille på stedet og svinger overkroppen fra side til side, mens en stemme (hende selv?) ophidset og stakåndet fremstammer ordene: «I miss so fucking much». Videoen kan ses som en feministisk selvironisk kommentar til nutidens kvinders fokusering på alt det, de vil have opfyldt af ønsker, men alligevel risikerer at drukne i. Hun er som et forurettet barn, der kun har fokus på maden, men ikke indser at sulten faktisk er stillet, og at der er ikke plads til mere i maven. Hvad skal man stille op, når sulten egentlig er stillet?

MEDICINSKABET, HVOR TRE dansende kvindekroppe kommer til syne, når man åbner lågen, er et glimrende eksempel på den narcissistiske postfeministiske leg med populærkulturens udtryk. De tre splitter nøgne gratier danser til Lesley Gores ørehænger fra 1963 *You Don't Own Me*, som er et råb om kvindefrigørelse i popmusikalsk forklædning, for Gore synger: «.../you don't own me/ I'm not just one of your many toys/you don't own me/don't say I can't go out with other boys/you don't own me/so, please, when I go out with you, don't put me on display/...». Værket hylder den 50 år gamle sang, samtidig som det ironisk netop sætter tre kvindekroppe på udstilling. Medicinen og opråbet synes at være: Kast dine hæmninger, smid tøjet, elsk din krop som den er og dans! I dag må man dog konstatere, at dette hippiebudskab er forbundet med endnu et lag af ironi, fordi idealet om den perfekte krop nu, er det som møder os i dagens masse- og mediekultur i form af botox- og silikonkroppen. Den naturlige krop er håbløs gammeldags.

KAN VI I det hele taget tale om en feministisk krop i dag og hvad betyder det i så fald? Det kan vi i den forstand, at undersøgelsen af kroppen i kunsten overvejende har været et feministisk projekt. Forholdet mellem blik og krop har været på dagsordenen siden 1960'erne og kvindelige kunstnere bliver ved med at kredse om kvindekroppen som en stridszone og udtømmelig ressource. Den franske filosof Simone de Beauvoir var den første til at underkaste kvindens plads i den vestlige kultur en samlet analyse i sin bog *Det andet køn* (1949). Hun sagde, at kroppen altid er den baggrund kvinden fremtræder og bedømmes på og selvom mandekroppen de seneste tre tiår også er kommet på udstilling i kulturens spejl – den er nu også blevet objektgjort i populærkulturelle fremstillinger og følgende også behandlet i kunsten – så er kroppen alligevel på en eller anden måde stadigvæk kvindens domæne. At mandekroppen er blevet genstand

for fornyet interesse viser blot, at der stadig er behov for det feministiske projekt, som er at undersøge, hvordan køn og krop er under evig konstruktion. Kulturen producerer stadig kønsforskelle på baggrund af kroppen. Og selvom dette billede er blevet langt mere mangfoldigt med tiden, så er det ikke blevet mindre relevant. Selvom Katja Bjørn ikke er ideologikritisk og hendes kunst kan siges at tilhøre den postfeministiske bølge, er dette ikke ensbetydende med, at den ikke står på feministisk grund. Den er snarere et levende bevis på, at den dagsordenen feminismen satte i 1960'erne og 1970'erne – dens temaer og undersøgelsesmetoder – stadig er aktuelle, selvom tonelejet er ændret. Postfeminisme betyder ikke, at feminismen er overstået, men at den er blevet *cool*. Hvilket betyder, at den er blevet selvbevidst – ja, faktisk selvsikker – og ligefrem afslappet. Den er ikke længere til at overse og det giver den en vis moden overlegenhed.

FAMILIEMØBLERNE *CHATOL* (2013) og *Dukkehus* (2012) er også recirkuleringer af gamle feministiske temaer. Huset og hjemmet har altid spillet en rolle i feministisk kunst, fordi mange moderne kvinder har følt sig spærret inde i hus, hjem og familie. Tænk bare på Ibsens Nora; hun forlod et dukkehjem og den engelske forfatter Virginia Woolf mente, at man som kvinde måtte dræbe «husets engel» for at realisere sig selv. Bjørns *Dukkehus* bringer mindelser om netop Nora, ligesom der også er mere direkte visuelle referencer til den fransk-amerikanske kunstner Louise Bourgeois. I 1940'erne lavede hun en serie malerier/tegninger, som hun kaldte for *Femme Maison*. I disse er kvinden sat sammen af en underste del, som er en kvindekrop og en øverste del, som er et hus. Hendes personlighed, hendes ansigt bliver således ensbetydende med hus. Huset/hjemmet er på én gang det sted, som skal rumme alle familiens medlemmer, alles stemmer og personligheder, men som selv er umælelige og som derfor gør, at møbelmetaforen er velan-

bragt. Selvom nutidens kvinder set i forhold til Noras og Bourgeois' tid og selv Justesen i halvfjerdserne nok har flere udfoldelsesmuligheder på trods af moderskabet, så er der alligevel stadig forhold, der gør moderskabet og familieskabet til specielt komplicerede følelsesmæssige affærer for kvinder. Bjørns dukkehus ligner Bourgeois' *Femme Maison* ved motivet, men kvinden i *Dukkehus* agerer faktisk sin desperation ud ved at smække med dørene, som dog smækker tilbage, så hun ikke kommer ud af stedet, men ender med at sidde i vindueskarmen og kigge vemodigt ud, som en bolværksmatros, der drømmer om fjerne egne. *Chatol* er på lignende måde et familiemøbel, der reflekterer kvindekroppen som det problematiske hjem. Det gamle chatol gemmer på mange familiehemmeligheder bag skuffer og skabsdøre. Et sted spyr en kvinde fluer, et andet sted spiser hun bussemænd. De minder om surrealismens forkærlighed for det urovækkende sammenstød mellem insekter og kvindekroppens indre, noget der skal forsegles, men som i Bjørns version hostes op fra det fortrængte indre. For ikke at tale om hende med alle babyerne, den uvillige mor, som holder de små en armslængde fra kroppen. Hun er selve modbilledet til alle tiders morskikkelse nemlig Jomfru Maria. Stadigvæk er moderskabet det største tabu; at vedstå sig, at der er kvælende sider ved moderskabet, er fortsat ikke tilladt. Over alle Bjørns udtryk hviler dog humor og ironi; tilstandene er ikke forbundet med dybe traumer som hos Bourgeois, eller social eksklusion som med Nora. De søges nærmere ufarliggjort gennem bearbejdning og udstilling. I Bjørns behandlinger griner hun lidt af sin egen desperation; holder den ud i strakt arm og undersøger den.

VIDEOEN *CAVE WOMAN* (2013) har en lignende komik over sig. Her stiger en nøgen kvinde op fra havoverfalden som en havfrue, går op på stranden og begynder at råbe og kaste med en sten for derefter at forsvinde

tilbage ud i vandet, som om intet var hændt. Her har hun fundet sit mest arkaiske raseri frem fra kroppens dyb. Brølet kommer langt nede fra, mens hun holder stenen i begge hænder over hovedet, for at give mest mulig styrke, når hun kaster den for fuld kraft frem for sig, samtidig med at brølet udløses. Denne bevægelse gentages flere gange. Hun er i en frenetisk tilstand, kroppen er i affekt, og så pludselig er det hele ovre; raseriet har fået udløsning, balancen er genoprettet og hun forsvinder ud i havet igen. At finde stenalderkvinden frem i sig selv kan fungere som en nødvendig ventil, en katarsis, til at overleve dagligdagen, måske lige frem livet. Og her gøres det i bedste Flintstones stil.

BJØRN GENNEMSPILLER TEMAER som har været vigtige inden for den feministiske kunst, men hun gør det på en postfeministisk præmis, hvor det er blevet grundlæggende at definere kvindernes frihed ved netop retten til at kaste sig ud i at begære og elske det kropslige og sanselige nærvær på egne præmisser. Feminismens kamp har blandt andet gået på netop dette, at tilbageerobre kvindekroppen til sin egen definition, at frigøre den fra det tidligere mandlige diktat. Det er på mange måder lykkedes, om end ikke helt, for frihed er en relativ ting. Man slipper aldrig ud af kulturen; den er en konstant forhandlingspartner, hvor mange interesser krydses og intet er definitivt. Her strides og forhandles der hele tiden, og det eneste sikre duelige våben er som Bjørn at kaste sig råbende ind i forhandlingerne som en *cave woman*.



Sov min elskede / Sleep my love

2012.

Videoinstallation, 4 projektioner, varighed 17,52 min, HD, stereo.

Lyd af Nicolas Vetterli.

Video installation, 4 projections, duration 17.52 min, HD, stereo.

Sound by Nicolas Vetterli.













Chatol / Secrétaire cabinet

2013.

Videoskulptur, 200 x 125 x 60 cm, 7 video loops 3-11 min, 7 skærme, sort voks, lyd.

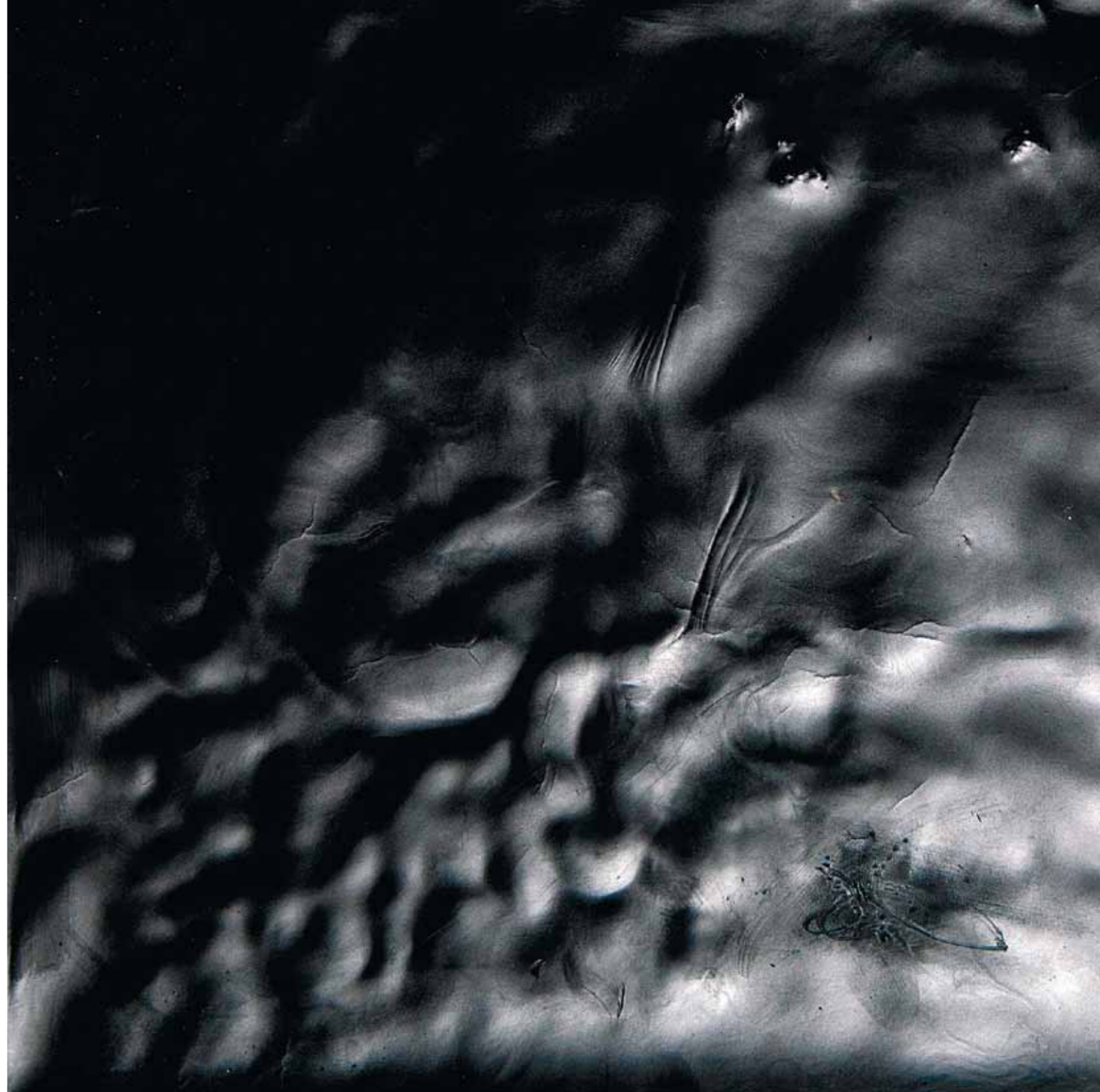
Video sculpture, 200 x 125 x 60 cm, 7 video loops 3-11 min, 7 monitors, black wax, sound.













Medicinskab / Medicine Cabinet

2011.

Videoskulptur, 48 x 75 x 22 cm, 32" skærm, video loop 2,6 min, 32" skærm, sprøjtemalet MDF, computer, højttaler. Lyd Leslie Gore 1963.

Video sculpture, 48 x 75 x 22 cm, 32" monitor, video loop 2.6 min, 32" monitor, spray painted MDF, computer, loudspeakers. Sound Leslie Gore 1963.







Dukkehus / Doll House

2012.

Videoskulptur, 150 x 80 x 40 cm, 6 skærme, 6 video loops 5 min, real lyd.

Video sculpture, 150 x 80 x 40 cm, 6 monitors, 6 video loops 5 min, natural sound.









Relief

2012.

Videoinstallation, 2 projektioner, varighed 16,3 min, HD, stereo. Lyd af Nicolas Vetterli.

Video installation, 2 projections, duration 16.3 min, HD, stereo. Sound by Nicolas Vetterli.











Udslag 1-2 / Reflection 1-2.

2010.

Videoskulptur med rindende vand , 45 x 60 x 70 cm, video loop 4,5 min, 19" skærme , udslagsvaske, cirkulationspumper.
Video sculpture with running water, 45 x 60 x 70 cm, video loop 4.5 min, 19" monitors, laboratory sinks, circulator pumps.





Cave Woman

2012.

Video, loop 4,24 min, stereo.

Video, loop 4.24 min, stereo.





Usagte fortællinger

af CHRISTIANE MELDGAARD

I Udstillingen Unspoken Stories kredser kunstneren Katja Bjørn om de usagte fortællinger. Fortællinger, der ofte forekommer så trivielle, at de knap bemærkes, når de bliver fortalt i det virkelige liv.

KVINDEMUSEET I DANMARK har med udstillingen Unspoken Stories skabt en kunstudstilling, hvis tema spiller sammen med museets værdier og vision om at fortælle de usagte og fortiede (kvinde)historier. For også de immaterielle historier, mundtlige overleveringer, der ofte synes for dårlige eller ligegyldige til at blive fortalt på et museum, kan i et større kulturhistorisk perspektiv fortælle om det at være kvinde. I udstillingen spiller Katja Bjørns kunst sammen med Kvindemuseets øvrige formidling, når de usagte fortællinger billedliggøres i en række videoværker, der symbolsk funderer over den mangefacetterede kvinde og det almindelige liv.

DET INTIME i Katja Bjørns værker forekommer pinagtigt tilstedeværende, når almindelige gøremål og hverdagsrutiner udvikler sig fra behagelige til grænseoverskridende og næsten barnagtigt bliver ved med at kræve opmærksomhed omkring sig selv. Som Katja Bjørn selv udtrykker det, er fortællingerne “bare ikke interessante historier”, og når beskueren bliver ved med at kigge på videoens hovedperson, der synes at være gået i selvsving, er tanken: “Hvad skal jeg dog se det her for?” nærliggende. Katja Bjørn peger med sine værker på “det-snakker-vi-ikke-om”-fortællingerne, der foregår i familielivet, parforholdet eller intimsfæren bag hjemmets fire vægge. Det almindelige transfor-

meres til unikt, når hun påpeger de sider af os, som normalt pakkes væk til fordel for de pæne historier, grundlagt på selvfremstilling og facade, som vi ønsker at fortælle os selv.

Katja Bjørns kunst bevæger sig i krydsfeltet mellem traditionelle værkbegreber og arbejder i flere parallelspor: Værker hvor videoer projiceres på vægge og videoskulpturer, hvor ready-mades (udvalgte hverdagsobjekter der, netop fordi beskueren allerede kender det, igangsætter associationer) sammensættes med levende billeder fra videoer. Katja Bjørn gør et alvorligt forsøg på at tilintetgøre rygtet om videokunst som en akademisk og utilnærmelig kunstgenre, når hun inddrager disse hverdagsgenstande, der tiltrækker og fastholder beskueren og bringer et kendt element til det ellers ukendte kunstværk. I Katja Bjørns værker *Sov Min Elskede* (2012) og *Relief* (2013) ses også et nyt parallelspor, idet værkerne består af flere videoer projiceret på flere vinkelrette flader. Da det er umuligt at se alle værkets delelementer samtidig, tvinges beskueren til at vælge synspunkt. På denne måde aktiverer værket beskueren og opfordrer til indlevelse, idet beskueren bliver medproducent af fortællingen i værket.

På trods af Katja Bjørns eksperimenter med videomediet handler hendes projekt ikke om at synliggøre eller undersøge videoen som medie. Katja Bjørn går sanseligt til værks i sin søgen efter at skabe det, hun kalder “skulpturer med krop”: Skulpturer som beskueren kan interagere med. Videoskulpturerne blander det flygtige element fra de levende billeder i videoerne og tilføjer en ekstra tidslig dimension eller et udviklingsforløb til

ready-maden, der er fikseret i tiden, den befinder sig i. Idet videoens billeder mimer virkelighedens billeder, opnår beskueren hurtigt en relation til det, der foregår i videoen. Relationen mellem kunstner og beskuer og den kropslige og sanselige tilgang til videomediet forstærkes, idet Katja Bjørn inddrager sin egen krop og dens anstrengelser som motiv i kunsten.

I Katja Bjørns værker *Sov Min Elskede* og *Relief* ses en bevægelse mod mere filmiske produktioner i store formater. Disse værker har narrative forløb, hvor billederne i videoerne tilføjes nye elementer undervejs i handlingen. Således står disse i kontrast til et værk som *Cave Woman* (2012), der gør op med det lineære narrativ ved at fokusere på én handling, der kører i ring, til det bliver ubehageligt for beskueren at være vidne til. Fortællingerne i Katja Bjørns værker følger sjældent et udviklingsforløb mod et egentligt klimaks. Kontraster som i Freuds begreber *das Heimliche* og *das Unheimliche* er karakteristika for Katja Bjørns kunst, der ofte bevæger sig i grænselandet mellem nydelse og ubehag, det skønne der kammer over og bliver uskønt, eller det hjemlige og kendte, der udvikler sig til sin modsætning og bliver uhyggeligt gentagende eller ukendt.

PÅ ET PLATEAU i udstillingsrummet tårner *Chatol* (2013) sig op. Tør man røre ved kunstværket, opdager man, at Katja Bjørn har tilført chatollet en anden dimension: Fortællingerne kommer først frem til overfladen, når beskueren interagerer med værket og åbner én af de små skuffer eller låger.

Ordet *Chatols* oprindelse kommer af ‘chatol’ fra italiensk ‘scatola’, en æske eller kasse til værdigenstande. I dansk sammenhæng brugtes et chatol oprindeligt som kongens partikulærkasse; her kunne han gemme sine private penge, adskilt fra statskassen. Katja Bjørns *Chatol* virker monumentalt og ophøjet med sin sorte, matte overflade. Det fremstår ikke slidt, og dets kul-

turhistoriske brug er dermed nedtonet til fordel for en mere ikonisk karakter: Ved at male det er chatollet i højere grad blevet et tegn på og en synliggørelse af selve chatollets funktion – et hemmelighedernes kammer. Den matte overflade er som et sort hul, der suger lyset, de usagte fortællinger og livsminder til sig. Og i kraft af denne højtidelighed omgås man som beskuer værket med en vis ærbødighed.

Chatollet er et skuffedarium med skatte af både fysisk og psykisk karakter: Skatte, som også ofte er noget, man ikke vil indvie andre i. Chatollets bemalede overflade mimer familielivets facade udadtil og kontrasterer fortællingerne bag lågerne. Her vidner videoerne om et levet, men fortiet familieliv. Chatollet bliver et billede på den menneskelige psyke: Skuffer og skabe som det menneskelige indres kamre med lagrede minder – nogle pilrådne og andre smukke og forbilledlige. På denne måde synes chatollet i sin helhed at være inkarnationen af det italienske begreb ‘bella figura’, som foreskriver, hvordan man altid bør tage sig godt ud i sociale sammenhænge, hvad angår opførsel, høflighed, takt og tone, for at skabe det bedst mulige billede af sig selv. Og det næsten uanset, hvordan de indre kamres hemmeligheder synes at harmonere med overfladen.

Åbner man en skuffe i chatollet, ses en video med en flok mennesker i alle aldre og størrelser, der ruller i en lind strøm, som om de vil fortsætte deres færd ud over skuffens kant. I deres rullen vender de skiftevis ryggen og fronten til beskueren, og af og til støder de tilfældigt ind i hinanden. Flokken af mennesker er Katja Bjørns egen familie. Videoen undersøger familierelationer, og hvordan disse gnubber sig op ad hinanden. Katja Bjørn antyder en fysisk, slægtsmæssig og psykologisk nærhed i familierelationer på samme tid som de gnidninger, der kan opstå familiemedlemmer imellem. Som i sætningen i salmen Dejlig er Jorden “slægt skal følge slægters gang” indvikles unge generationer i de ældre

og udvikles til nye fortællinger, der ruller og bliver genfortalt. En fortælling om livets cyklus.

Katja Bjørns *Chatol* indeholder også rum til beskuerens fortællinger. I chatollet findes en skuffe med en videoskærm, som afspiller publikums egne videooptagelser om usagte historier og hemmeligheder, der er blevet optaget på Ipad i udstillingsrummet eller på den besøgendes smartphone. Dermed interagerer og spejler beskuernes fortællinger sig med Katja Bjørns videofortællinger. Denne mulighed åbner for publikums bidrag til de usagte historier, også uden for udstillingsrummet. Væsentligt for Katja Bjørns *Chatol* er også, at det indeholder skabe og skuffer fyldt med sort bivoks: Det er stift, men kradser man tilstrækkeligt i overfladen, vil det klistre fast til beskuerens fingre som klæbrige hemmeligheder. Disse rum fungerer som tomrum eller *leerstelle*, der giver beskueren plads til at reflektere over de sete videoer såvel som en symbolsk mulighed for at fylde mere på. Der er plads til flere fortællinger, som vil udvikle sig, når familien fortsætter sin rullende færd gennem livet. På mange måder minder *Chatol* om videoskulpturen *Dukkehus* (2012), hvor applikerede videoer fremvises i åbningerne, i vindueskarme og døre.

DUKKEHUS holder sig lige akkurat oppe. Det er placeret på ben, som om det tripper på tåspidserne. Selvom indboet i huset næsten er væk, peger det på, at der har været 'væren' i rummene. Dukkehuset blev oprindeligt lavet i 1957 af Katja Bjørns morfar, der gav det til Katja Bjørns mor og derefter til Katja Bjørn og hendes søstre, hvorefter også Katja Bjørns datter har leget med det. Huset vidner om slid og kvinders omsorg for huset og legesituationen gennem flere generationer. *Dukkehus* er omdannet fra legetøj til kunstværk, fra brugsgenstand til et visuelt ophøjet objekt, der ikke må berøres. Værket er tæt forbundet med *Chatol* i sin afsøgning af familierelationer og med freudianske referencer til den menneske-

lige underbevidstheds rum. *Dukkehus* repræsenterer den ustabile psyke og det ustabile hjem – men det holder balancen. Ligesom ved *Chatol* skal beskueren lede for at finde de gemte videoer. I en af husets døråbninger ses en video med en kvinde, der hysterisk smækker en dør, som for at signalere: "Jeg mener det!". Uden vi bliver fortalt, hvorfor kvinden smækker med døren, synes energiudladningen at være nok i sig selv. Kvinden smækker til sidst så hårdt med døren, at der opstår en mur: Et symbol på de døre der lukker sig i vores liv, mens andre åbnes. De levende billeder i videoerne spiller sammen med dukkehuset, kunstværkets eget rum, såvel som med det virkelige rum, der omgiver værket og beskueren. Et sted i *Dukkehus* har en kvinde placeret sig i en vindueskarm, mens hun stilfærdigt og drømmende kaster lange blikke efter verdenen udenfor. Den tavse kvinde i vinduet virker som en fastgroet del af interiøret, samtidig med at det generelle billede af kvinderne i værket er præget af uro, udlængsel, passivitet og en næsten larmende stilhed. Huset fastholder kvinderne i deres utilpassethed, mens de omvendt synes at kæmpe imod huset, som var det deres fængsel. Bagsiden af familielivet vises, når ledninger fra videoerne hænger ud fra værket. Et virkemiddel som blotlægger konstruktionen og peger på selve funktionen af et dukkehus, der nu ikke længere er. Dukkehuset, som traditionelt er et pigelegetøj til fremelskelse af kvindrollen, blev brugt med henblik på at opdrage pigebarnet til rollen som hustru og mor. Kvinderne i værket er i venteposition og handler i afmagt, og her spores en kønspolitisk dagsorden som underlægningsmusik; en slet skjult kritik af kvindrollen og navnlig måden at opdrage kvinder på i et historisk lys.

I ET LILLE aflukke i udstillingen finder man to store hvide porcelænsvaske; *Reflections 1 + 2* (2010). Rindende vand plasker ned over de gemte videoer i bunden af vaskekummerne. Videoerne viser kvinder i underkjoler i

færd med destruktive handlinger: Den ene skrubber sig med en badebørste; først stilfærdigt og næsten sensuelt og sidenhen voldsommere, for til sidst tvangspræget og manisk at skrubbe sig til blods. Den anden kvinde stikker hovedet ned i vandet og råber skiftevis "nej" og "jeg elsker dig", mens hun forsøger at drukne sig. Den hverdagslige vaskerutine tager i begge tilfælde en uventet drejning og munder ud i selvdestruktion og hæslighed som for at erstatte afmagt med handling, mens det for beskueren bliver uudholdelig at være passivt vidne til. Som i myten om Narcissus, der vedholdende kigger i en sø for blot at se sit eget spejlbillede, kigger beskueren i vaske med det rindende vand for at se et symbolsk selvbillede. Og spørgsmålet synes at være, hvilke refleksioner og hvilke tanker, minder og handlinger beskueren mon skrubber sig ren for? Det er umiddelbart svært at aflæse årsagen til kvindernes tiltagende hysteri (de ser da godt ud, hvad brokker de sig så over?), og det virker overdrevet, at disse ganske normale kvinder afreagerer i en så voldsom grad. Og netop med fokus på den almindelige kvinde med de almindelige, men fortiede historier er disse værker et godt eksempel på dét, Katja Bjørn kan: Hun vækker affekt hos beskueren og fortæller med få midler, hvordan man kan få for meget af det gode, når for meget lyst pludselig udvikler sig til sin modsætning og bliver grufuld. Værkerne reflekterer over de mindreværdskomplekser, der af og til kammer over, og som særligt kvinder har: De sider vi ikke vil vedkende os. Kunstneren lader kvinderne gå til yderligheder, som et råb om hjælp og en bøn om forståelse fra beskueren, der kigger ned til dem. Chok-effekten og modsætningen mellem skønt og hæsligt anvendes hos Katja Bjørn som et kunstnerisk virkemiddel til at fange beskuerens interesse, så vedkommende kan indleve sig i kunstværkernes budskaber.

Katja Bjørns værker igangsætter et rigt udvalg af følelser og stemninger: Begejstring og latter sat over for væmmelse, ubehag, frygt. Også *Medicine Cabinet* (2011)

vækker affekt hos beskueren. Værket spiller på beskuerens trang til at lure, til voyeurisme. Ligesom *Chatol* synes det på én gang utilgængeligt i sit udseende; et skab med sort overflade og grønt kryds, mens det samtidig frister beskueren til at røre og se, hvad der gemmer sig bag lågen. Åbnes lågen, afspilles Leslie Gores kvindefrigørelses-hit *You Don't Own Me* fra 1963, mens en video af tre nøgne kvindekroppe vises. De danser tæt og gnider sig sensuelt mod hinanden. Værkets titel indikerer, at skabets funktion og indhold er bestemt af dets helbredende medikamenter, men videoen viser os en alternativ og umedicinsk behandlingsform. Værket er en humoristisk kommentar til samfundets store forbrug af medicin for alskens livsstilssygdomme, småkavanker og almindelig utilpashed. Og som en kærlig påmindelse fra kunstneren om at forebyggelse er den bedste medicin.

I *Cave Woman* ses et fladt, glat og roligt hav, hvorfra en kvinde pludselig stiger op. Hun træder ind på stranden, og så sker det: Hun overmandes af et voldsomt raserianfald. Hulekvinden løfter en sten, smider den, mens hun brøler og svinger vanvittigt og ustyrligt med armene. Seancen kører i loop, til hun af udmattelse stopper, puster ud og vender tilbage til havet. Som beskuer ønsker man næsten, at kvinden vil stoppe sin (af)reaktion, inden det bliver pinligt – for både beskueren og hende selv. Eller man venter på, at hun vil erstatte sin vrede med gråd, på at handlingen udvikles eller afvikles, på at der sker noget nyt. Men det gør der ikke. For ligesom videoen er holdt i sort/hvid, er hulekvinden også sort/hvid i sin verdensopfattelse. Kvinden fortsætter monotont og primitivt sit dyriske hulekvinde-brøleri og maniske kasten med sten uden tegn på nuancer eller på, at hun har erkendt noget, da hun pludselig stopper. Katja Bjørn reflekterer med *Cave Woman* over urinstinktet med mindelser om den beskyttende bjørnemoder, der brøler, hvis hendes unger trues, såvel som over kvindens mangefacetterede sider og giver en humoristisk

kommentar til begrebet “kvindehysteri”: Som lyn fra en klar himmel bliver hulekvinden smækfornærmet eller stjernetosset. Og hun tillader sig at være det som en art magtdemonstration af sin kvindelighed.

Karakteristisk for Katja Bjørns værker er de mange referencer til mytologiens kvinder. De dansende kvinder i *Medicine Cabinet* vækker mindelser om mytologiens tre gratier eller gudinder for skønhed. I billedkunsten afbildes de ofte i en cirkel, tæt omslyngede. Også i *Cave Woman* trækkes tråde til mytologien. I sagnene om Artemis bryder hendes vrede løs, når naturen er fordærvet, eller når hendes blufærdighed krænkes. På samme vis slår det klik for hulekvinden, som uden videre forvandles fra skøn til uskøn, med en på grænsen til maskulin, aggressiv fremtoning. Kvindelige og mandlige værdier udviskes, idet hulekvinden påtager sig værdisættet fra begge køn, og dermed indikerer værket også, hvordan disse værdier er uadskillelige og afhængige af hinanden.

ET EKSEMPEL på de mere filmiske og poetiske værker af Katja Bjørn er videoinstallationen *Relief* (2013). På to vægge, vinkelrette på hinanden, projiceres to videoer. I den ene ses et bakkelandskab beklædt med jord, hvor en flok nøgne kvinder asende og masende som arbejdsheste slæber afsted med en tromle. Billederne knytter an til sidste del af det tidligere værk *Sov Min Elskede*, hvor scenariet også optræder, men i Relief fungerer det som en forlænget og selvstændig version.

Umiddelbart er situationen i *Relief* håbløs: Hvordan vil kvinderne få tromlet hele jordbjerget? Da de når toppen, slipper de tromlen. Og som en fejring af, at de nåede til tops ved hjælp af fælles slid, hvirvler kvinderne, nu i florlette underkjoler, ned af bakken, som grønnes. Værket vækker mindelser om Sisyfos-myten, hvor Sisyfos dømmes til for evigt at slæbe en stor sten op ad et bjerg, hvorefter stenen triller ned fra bjergets top, og han må starte forfra. Men i *Relief* slipper kvinderne

selv tromlen. Som symbol på de ørkesløse bekymringer et menneske kan slæbe på, forlader de den, som om de har indset, at arbejdet var uforløsende og nyttesløst. De er lettede, som titlen også indikerer. Værket er et symbol på livshjulet; først sent opdager man, at man kunne have taget en lettere vej, men at kampen med og mod hinanden og livet, er en del af det menneskelige vilkår. Undervejs spørger man sig, hvem kvinderne mon tromler? De er stærke og handlekraftige, hvilket peger på kvinders seje kamp for ligeberettigelse: en fortælling om kvindefællesskab og kamp på trods. Og de modsvarer af videoen, der vises på den anden væg. Her ses en mandlig pendant. I videoen vandrer en flok mænd gennem en grusgrav og forsvinder ud i havet; deres undergang. Her skvulper de rundt som sårbare og bløde vandmænd og ligger i dvale – som det modsatte sindbillede til de tromlende kvinder. De traditionelle roller byttes om, når de introverte og følsomme mænd ses sammen med de sejrriige kvinder, og værket peger dermed på de to køns afhængighed af og ømhed for hinanden. Styrke og svaghed, maskulint og feminint opvejer hinanden. Og måske peger det endda på en ny samfundssituation, hvor mandens rolle nu i højere grad opfattes som det svage køn.

I DET storslåede værk *Sov Min Elskede* (2012) projiceres to monumentale videoer på to vægge, som omslutter beskueren. Værket er inspireret af Indsovningsbogen skrevet af forfatteren René Jean Jensen. Fra billedet af et blidt og tåget morgenlandskab med en kvinde i et underskørt tager handlingen en ubehagelig drejning. Pludselig ses kvinder med døde fisk i armene. En kvinde ligger dødsens stille på jorden i en skov. Og videoen afsluttes horror-agtigt med en kvinde, der sadomasochistisk er ophængt som et slagtet dyr med et knivsår i maven, hvorfra en mide udvikler sig, bliver til en sommerfugl og flyver bort. Det er igen kontrasterne, Katja Bjørn

arbejder med, når billedet starter skønt, for dernæst at udvikle sig til grufuldt og dramatisk med en faretruende stemning. Ligesom kontrasterne gælder i stemninger og udtryk, er kontraster mellem fortællemaåder i intern strid med hinanden i den overordnede fortælling. Værket følger et lineært forløb, hvor nye elementer tilføjes i en konstant udvikling, og samtidig ses gentagelselementer, der mimer livets cyklus. *Sov Min Elskede* veksler mellem mørke og lyse billeder. Som i mundtlige overleveringer om nærdødsoplevelser vandrer kvinden i slutningen af værket mod lyset, mens dele af billederne fra *Relief* ses. Men da værkets lys og mørke er omskifteligt, synes slutningen og dermed fortællingen uafsluttet, og man får fornemmelsen af, at cyklussen vil begynde forfra. Dette understreges udover af lys-elementet også af virkemidler som sommerfuglen, der viser sig i fortællingen tre gange som et levn fra eventyr, hvor variationer med tre typisk går igen. På værkets lydside høres også gentagelsesmønstre. Vindmøllen fungerer med sin susende lyd som ét langt åndedrag, der går gennem hele værket. Det virker på én gang foruroligende og afslappende, fornyende som gentagende.

Sov Min Elskede indeholder et væld af bibelske referencer. De døde fisk og kroppe indgår som vanitas-symboler og udgør tilsammen et memento mori-motiv: En påmindelse til beskueren om, at også dennes liv en dag vil rinde ud. Fiskene er Kristus-symboler, og når kvinden i slutningen af værket hænger i sine arme, er det, som var hun en lidende, kvindelig Kristus. Hun har et åbent sår i maven, ligesom Kristus havde, og som refererer til de stigmata-sår, han blev påført under korsfæstelsen. Sidst i Katja Bjørns filmiske fortælling hænger kvinden, som om hun var korsfæstet på et omvendt kors, det satanistiske symbol, men omkring hende er jorden grøn, som symbol på genopstandelsen. Katja Bjørn anvender også pietà-motivet: Øjeblikket hvor Jomfru Maria sørger, siddende med sin døde søn i armene. I *Sov Min El-*

skede ses samme scenarie med en kvindeskikkelse med en dreng i sine arme.

På trods af *Sov Min Elskedes* mange grufulde scenarier indeholder disse dog også en skønhed, som når sommerfuglen vokser frem blandt al ondskaben i den lidende kvindekrop og sværmer afsted. *Sov Min Elskede* vikler beskueren ind i et kaotisk virvar, som mimer drømmes omskiftelige handlinger og stemninger. I drømme tiltager dagens oplevelser, følelser og stemninger – de uudtalte fortællinger – i ekstrem grad i styrke. De udvikler sig til groteske gyserfilm eller poetiske landskabsscener. Lige så omskiftelig handlingen, stemningerne og billedernes udtryk synes at være, lige så mange omskiftelige symboler tæller værkets titel. *Sov Min Elskede* er på én gang moderens kærlige ord til det barn, hun luller til ro, men også de beroligende ord til et elsket menneske der nu må give slip, sove ind og dø. Og på trods af det komplekse værk med de mange betydninger vækker det umiddelbart affekt hos beskueren og fungerer udtalt – i tråd med resten af Katja Bjørns usagte fortællinger.

KATJA BJØRN (1967) er videokunstner og er uddannet cand. mag. i religions- og kunsthistorie. Udgangspunktet for hendes kunst har altid været undersøgelsen af de skulpturelle udtryk. Siden 2004 har Katja Bjørns arbejde koncentreret sig om video og readymades, som hun bearbejder til videoskulpturer, hvori hun udforsker krydsfeltet imellem videoens virtuelle rum og skulpturens fysiske og sanselige rum, i relation til menneskets krop. Oftest optræder kunstneren selv i videoerne.

Skulpturernes og videoernes fortællinger er bygget op omkring enkle dagligdags handlinger, der i kunstnerens bearbejdning forvandles til intime konfrontationer og et spil med beskuerens voyeurisme. De seneste videoinstallationer har taget en mytologisk drejning, hvor nutiden blandes med universelle fortællinger.

Katja Bjørn har blandt andet udstillet på *Living* Louisiana Museum for Moderne Kunst, *From Andy Warhol to Katja Bjørn* Randers Kunstmuseum, *Malmø Nordic* Malmø, *Bag facaden* Kunsthall Aarhus, *Ord og Rum* Viborg Kunsthall, *Focus* Nicolaj Kunsthall. *Water* Randers Kunstmuseum, *Sculpture by the Sea* Århus, *Cosmos* Silkeborg Bad, *Vildnissets geografi* Skulptur i København, *The Haven*, *Kurs KØS* museum for kunst i det offentlige rum. Desuden Rauma Biennale Balticum i Finland, *Milk and Honey* Gent, Belgien, samt *Sculptors Guild*, New York.

Katja Bjørn er repræsenteret i samlinger på Randers Kunstmuseum, Horsens Kunstmuseum og Århus Kommune.

Katja Bjørn har modtaget arbejdslegater fra Århus Kommunes kunstråd, Statens Kunstråd og Statens Kunstfond.

www.katjabjorn.dk

UNSPOKEN STORIES

© Kvindemuseet i Danmark,
forfatterne og Katja Bjørn

Bog og udstilling:

Tilrettelæggelse
Katja Bjørn og Christiane Meldgaard

Fotograf:

Ole Bjørn Petersen

Tekstbidrag af:

Ulla Angkjær Jørgensen
Christiane Meldgaard

Grafisk design:

Lisbeth Neigaard /
VINK grafisk design

Omslag:

Yderside still fra *Sov min elskede*
Inderside stills fra *Relief*

Tryk:

GP tryk, Grenå

Papir:

Scandia 2000 White

Typografi:

Europa grotesk og Clarendon

Oplag:

400

ISBN 978-87-88923-54-4
Kvindemuseets Forlag

Udstilling og formidling støttes af:



STATENS
KUNSTRÅD
DANISH ARTS COUNCIL



AARHUS
KOMMUNE

KVINDEMUSEET I DANMARK

ISBN 978-87-88923-54-4



9 788788 923544