



UiT Norges arktiske universitet

Fakultet for humaniora, samfunnsvitenskap og lærerutdanning  
Institutt for språk og kultur

## **Det polare portrettet som et rom for reforhandling av kjønn, maskulinitet og nasjonal identitet**

Reidun Torske Jenssen

Masteroppgave i Kunsthistorie – KVI-3900 – November 2021



## **Førord**

Først vil jeg takke min veileder Ingeborg Høvik for all inspirasjon og tilbakemelding gjennom hele prosessen. I denne krysningen mellom polarhistorie og kunsthistorie har jeg satt stor pris på innspill og diskusjoner med mine forelesere på kunsthistorie, og kollegaer ved Polarmuseet.

Takk til mine medstudenter Anna og Ragnhild for alle motiverende samtaler og gode kaffepauser.

Til slutt vil jeg takke familien min, som har støttet meg gjennom hele løpet.



# Innholdsfortegnelse

<b>1</b>	<b>Introduksjon og avklaring.....</b>	<b>6</b>
1.1	<i>Utvalgte eksempler.....</i>	7
1.2	<i>Teori – gender and performance.....</i>	8
1.3	<i>Begrepsavklaring.....</i>	9
1.4	<i>Polar identitet.....</i>	11
<b>2</b>	<b>Det polare portrettet.....</b>	<b>12</b>
2.1	<i>Maskulinitet og Nasjonalisme.....</i>	12
2.2	<i>Amundsen og Nansen.....</i>	17
2.3	<i>Polarportrettets ikonografi.....</i>	19
2.4	<i>Polfareren i norsk selvforståelse.....</i>	24
<b>3</b>	<b>Marie Høeg.....</b>	<b>27</b>
3.1	<i>Hvem var Marie Høeg?.....</i>	28
3.2	<i>Hetteportrettet.....</i>	31
3.3	<i>Høegs kvinnesaksaktivisme og kvinnesyn.....</i>	33
3.4	<i>Høegs fotografiske praksis: Frihet gjennom avvik.....</i>	34
3.5	<i>Performance, selvrepresentasjon og iscenesettelse.....</i>	40
3.6	<i>Crossdressing som utfordring av stereotyper i kjønn og kultur.....</i>	44
3.7	<i>Portretter til inspirasjon og etterligning.....</i>	47
3.8	<i>Josephine Diebitsch-Peary.....</i>	47
3.9	<i>Fridtjof Nansen.....</i>	49
<b>4</b>	<b>Monica Kristensen.....</b>	<b>51</b>
4.1	<i>Polfareren og PR.....</i>	52
4.2	<i>Kvinnen som polfarer.....</i>	55
4.3	<i>Moderne heltedyking og kritisk distanse.....</i>	57
<b>5</b>	<b>Hasansen.....</b>	<b>60</b>
5.1	<i>Hasansens kjelke.....</i>	61
5.2	<i>Who is Hasansen?.....</i>	64

5.3	<i>Hasansens benk</i> .....	66
5.4	<i>Samtale med kunstneren</i> .....	68
5.5	<i>Avsluttende refleksjoner</i> .....	69
<b>6</b>	<b>Avslutning</b> .....	<b>70</b>
<b>7</b>	<b>Figurliste</b> .....	<b>72</b>
<b>8</b>	<b>Litteraturliste</b> .....	<b>74</b>

# 1 Introduksjon og avklaring

Ved Polarmuseet – Norges Arktiske Universitetsmuseum har det i de siste årene vært et fokus på reforhandling av kjønn i forhold til polarhelten. Dette er blant annet gjennom relanseringen av utstillinga *Wanny og Henry: fangsliv i Arktis* i 2019, der kjønnsroller og kjønnede oppgaver på overvintring blir tematisert gjennom presentasjonen av overvintrerne Wanny Woldstad og Henry Rudi<sup>1</sup>. I tillegg hadde museet en kunstnerisk intervensjon i mørketiden 2017-2018, der kunstneren Katja Algert presenterte et videoverk som forandret seg hver dag i 60 dager. Videoen viste en kvinne på en scene, som kledde av seg sin polare «rustning» før hun forlot scenen. De diskre handlingene på scenen ble akkompagnert av et operakor som høylytt fremførte begreper og ord som forbindes med polare utstillinger, i tillegg til å gjengi lyder fra arktiske klima<sup>2</sup>. Denne utstillingen brøt inn i den ordinære, og krevde oppmerksomhet fra de forbipasserende publikummerne.

Gjennom disse utstillingene, og et pågående prosjekt i forbindelse med Skeivt Kulturår 2022, har jeg fått et bevisst forhold til fremstillingen av polarhelten, gjennom historier og symboler. Derfor har jeg valgt å fokusere på det polare portrettet, som bærer av maskuline verdier og narrativer i norsk historie og selvforståelse. Jeg skal analysere tre polare portretter i lys av problemstillingen; hvordan kan man bruke det polare portrettet for å reforhandle idéen om norsk identitet, på tvers av tid, kjønn og nasjonalitet/etnisitet?

Hva er et polart portrett? Selv om det polare portrettet ikke er en definert sjanger innen kunst, kan man se likhet og koblinger til typiske hetteportretter, og derfor kan vi snakke om en etablert konvensjon selv om den ikke er direkte formulert. Polare portretter er avbildning av en person, eller flere personer, i en kontekst med assosiasjon til polare strøk i form av bekledding, bakgrunn eller andre attributter. Disse portrettene er i stor grad assosiert med vestlige polfarere, og ikke til lokal befolkning eller urfolk i områdene. Polare portretter er en sjanger knyttet til polarekspedisjoner. Det er spesielt mange eksempler fra perioden 1800-

---

<sup>1</sup> Polarmuseet, *Wanny og Henry: Fangsliv i Arktis*, hentet fra [https://uit.no/tmu/utstillinger/utstilling?p\\_document\\_id=634721](https://uit.no/tmu/utstillinger/utstilling?p_document_id=634721), hentet 14.11.21

<sup>2</sup> Polarmuseet, *Antifreeze: rehearsals as Score – Et kunstprosjekt av Katja Algert*, hentet fra [https://uit.no/tmu/utstillinger/utstilling?p\\_document\\_id=540005](https://uit.no/tmu/utstillinger/utstilling?p_document_id=540005), hentet 14.11.21

1930, da vestlige land hadde en økt interesse i polområdene i dette tidsrommet. Portrettene er i hovedsak knyttet til fotografiet som medium. I denne oppgaven har jeg valgt å begrense mitt fokus til konvensjonen rundt studioportretter av polfarerne, og utelukker dermed ekspedisjonsbilder og lignende.

## 1.1 Utvalgte eksempler

I første del av teksten vil jeg presentere hvilke verdier og narrativ det polare portrettet representerer, på bakgrunn av ekspedisjonshistorien knyttet til både norsk og internasjonal aktivitet rundt polområdene. Jeg vil fokusere på de eksemplene som er viktigst i norsk sammenheng, for å etablere konteksten som hovedverkene har oppstått i. Jeg vil først ta for meg de polfarerne som står som symboler i den norske tradisjonen, Roald Amundsen og Fritjof Nansen, og presentere de verdiene som assosieres med deres portretter i Norsk kultur og nasjonal selvforståelse. Deretter vil jeg undersøke tre portretter som stiller spørsmål rundt kjønn, heltefremstilling, identitet og iscenesettelse i en reforhandling av det polare portrettet.

Jeg vil undersøke konvensjonen rundt det polare portrettet gjennom analyse av tre verk som bryter med konvensjonen, og med det stiller spørsmål ved verdiene som denne sjangeren uttrykker og den posisjonen portrettene har i nasjonal kultur og selvforståelse. Jeg vil ta for meg de tre verkene som casestudier, med fokus på verksanalyse og kontekstanalyse. Avslutningsvis diskuterer jeg hvordan de relaterer til hverandre og bringer frem aspekter ved hverandre.

Det første portrettet jeg har valgt ut er av Marie Høeg i skinnanorakk fra 1895-1903. Portrettet tilhører en serie private fotografier av henne, partneren Bolette Berg og deres venner. Bildene eies i dag av Preus Museum, og brukes jevnlig på museets nettside for å fremme temaer rundt kjønn og skeiv tematikk. Det polare portrettet av Høeg skiller seg ut fra helheten av bilder med utkledning, utforskning og iscenesettelser, og det er interessant å se nærmere på dette bildet i en kontekst av kjønn og performance i sammenligning med konvensjonen til det polare portrettet.

Det andre bildet er et portrett av polfareren Monica Kristensen, tatt av Lord Snowdon for motebladet Vogue på 1980-tallet. Portrettet presenterer en feminin og grasiøs polfarer, et bilde som står i sterk kontrast til den maskuline konvensjonen hun er en del av. Kapitlet undersøker Kristensens rolle som kvinnelig polfarer, og hennes posisjon i forhold til kontekstualisering og iscenesettelse av seg selv som polarhelt.



Det siste portrettet er av kunstneren Sayed Sattar Hasans alter ego Hasansen, tatt i forbindelse med prosjektet *Hasansens kjelke* i 2020. Hasans kunst utforsker identitet og kulturelle møter gjennom hybrider mellom det pakistanske og norske. Det at Hasan har valgt polfareren som et symbol på norsk kultur, forteller noe om hvor sterkt disse historiene står fast i norsk selvforståelse. Kapitlet undersøker portrettet av Hasansen som grunnlaget for å stille spørsmål ved hva som er norsk identitet i dag.

Det er flere grunner til at jeg har valgt ut portrettene av Marie Høeg, Monica Kristensen og Hasansen til denne oppgaven. De har et spenn i tid fra 1895-2020, altså fra polfarerens storhetstid i Norge og frem til i dag. Den historiske konteksten rundt de portrettede, og de polare portrettenes status i samfunnet har endret i dette tidsrommet, men symbolet har fortsatt en innflytelse og tilstedeværelse i det norske samfunnet. Sammenligningen av fotoene speiler både samfunnets endring, men også symbolets vedvarende posisjon i den norske nasjonalhistorien. De sosiale, politiske og historiske rammene rundt hvert portrett er svært forskjellige, derfor er kontekstanalyse en sentral del av casene.

De portrettede er ulike «avsendere» av motivet, og har forskjellige intensjoner bak sin iscenesettelse som polarhelt. Høegs private bilder står for eksempel i sterk kontrast til Kristensens opptreden i Vogue, og Hasansens kunstprosjekt. I tillegg utøver eller presenterer de kjønn på forskjellige måter gjennom sine portretter, noe jeg skal undersøke gjennom Judith Butlers gender performance teori. Selv om det er mange ulikheter mellom de tre, har de alle blitt iscenesatt på en måte som tydelig spiller på konvensjonen til det polare portrettet.

## 1.2 Teori – gender and performance

For å undersøke fremstillingen av kjønn, maskulinitet, femininitet, performance og iscenesettelse har jeg valgt Judith Butlers gender performance teori som grunnlag. Butler forklarer kjønn som et sosialt og kulturelt konstruert konsept, som skapes og bekreftes gjennom individers stiliserte og gjentatte handlinger over tid<sup>3</sup>. Kjønn består av performative handlinger som styres av samfunnsmessige sanksjoner<sup>4</sup>. Dermed er ikke det enkelte individ alene ansvarlig for å opprettholde eller videreføre normer rundt kjønnsroller, fordi de er begrenset av en samfunnsmessig konstruksjon som vil korrigere handlinger som oppfattes

---

<sup>3</sup> Butler 1988, s. 356

<sup>4</sup> Butler 1988, s. 357

som avvik fra deres opplevde kjønnsidentitet. Butler sammenligner det med skuespillere som følger et manus, hvor hver enkelt skuespiller er ansvarlig for å utføre sin rolle, men rammene for hva og hvordan det skal gjøres ligger allerede til grunn for deres opptreden<sup>5</sup>. Ved å opptre «korrekt» i forhold til individets biologiske kjønn, bekreftes oppfatningen av den sosiale kjønnsrollen som noe essensielt og forutbestemt.

«As an intentionally organized materiality, the body is always an embodying of possibilities both conditioned and circumscribed by historical convention. In other words, the body *is* a historical situation (...) and is a manner of doing, dramatizing and *reproducing* a historical situation.<sup>6</sup>»

Man produserer og reproduserer sin egen situasjon på bakgrunn av en historisk kontekst. Slik kan vi se det polare portrettet som en historisk situasjon som de portretterte trer inn i, og blir en del av.

Butlers teori fokuserer på kvinnelig kjønnsidentitet, men Marit Anne Hauan<sup>7</sup> bruker teorien for å trekke frem posisjonen til mannlig kjønnsidentitet som i lys av den samme argumentasjonen. Hun sier at menn var sett på som normen, og at man derfor ikke har tatt stilling til, eller forsket på mannlig kjønnsidentitet før nylig. Mannen var standarden som alt annet ble målt ut ifra, og ble derfor ikke rettet søkelys mot, på samme måte som kvinnen<sup>8</sup>.

### 1.3 Begrepsavklaring

#### *Reforhandling*

I denne konteksten refererer reforhandlinger til portrettene relasjon til verdiene som ligger i polarportrettet som symbol. Konvensjonens implisitte verdier knyttet til maskulinitet, nasjonalitet og individualisme reforhandles i den forstand at portrettene i fokus ikke representerer disse verdiene. Ved å eksistere både innenfor og utenfor konvensjonen kan de stille spørsmål ved, og dermed muligens, reforhandle disse symbolske verdiene. Derfor

---

<sup>5</sup> Butler 1988, s. 362

<sup>6</sup> Butler 1988, s. 358

<sup>7</sup> Marit Anne Hauan er Førsteamanuensis i polar kulturvitenskap ved Norges Arktiske Universitetsmuseum, og tidligere direktør for både Polarmuseet og Tromsø Museum/Norges Arktiske Universitetsmuseum.

<sup>8</sup> Hauan 2021, s.22-23

undersøker jeg hvert portrett med fokus på hva de kommuniserer, og hvordan de stiller spørsmål til konvensjonen.

### *Crossdressing*

I Store Norske Leksikon (snl.no) oversettes «crossdressing» til «transing» som et norsk alternativ til begrepet. Ordet «trans» og begreper knyttet til dette ordet er sterkt koblet til transkjønnede og uttrykk for identitet. Crossdressing betyr å kle seg på tvers av sin oppfattede kjønnskategori, men betyr ikke at den som crossdresser gjør dette for å uttrykke egen transidentitet. En bedre norsk oversettelse kunne vært «kryssbekledning», men i denne oppgaven velger jeg å forholde meg til det etablerte engelske begrepet «crossdressing» for å referere til personer som kler seg ut som et annet enn deres biologiske, eller sosialt oppfattede, kjønn<sup>9</sup>. LHBT-ordlista fra Bufdir (Barne-, ungdoms- og familiedirektoratet) definerer crossdressing som «Crossdressing er å kle seg i klær, sko, sminke, smykker etc, som tradisjonelt tilhører motsatt kjønn. (...) Både kvinner og menn, med ulik seksuell orientering, crossdresser.»<sup>10</sup> Man kan ikke «crossdresse» om man ikke har en forestilling om en binær opposisjon mellom opplevd kjønn, med maskulinitet og feminitet som hver sine ytterpunkter.

### *Maskulin/feminin/androgyn*

For å diskutere kjønnsuttrykk i portrettene, kreves en avklaring av begrepene feminitet, maskulinitet og androgynitet. På grunn av tidsspennet mellom portrettene, kan man ikke vurdere dem ut ifra de samme kriteriene. Forståelsen av hva som betegner maskulinitet og feminitet vil ha endret seg i løpet av tidsrommet 1880-2020. I kapittel 2 avklares begrepet maskulinitet, som forstått gjennom mytene rundt polfarerne, og dette ligger til grunn for den videre anvendelsen av begrepet.

Androgyn betyr ikke fravær av kjønn, men henviser til en tvetydighet mellom feminitet og maskulinitet i et uttrykk.

---

<sup>9</sup> Dalen Espseth, Luca; Benestad, Esben Esther Pirelli: *cross-dressing* i *Store medisinske leksikon* på snl.no. Hentet fra <https://snl.no/cross-dressing>, hentet 14.11.21

<sup>10</sup> Bufdir, *Crossdressing* i LHBTQ-Ordlista, Hentet fra [https://bufdir.no/lhbt/LHBT\\_ordlista/C/Crossdressing/](https://bufdir.no/lhbt/LHBT_ordlista/C/Crossdressing/), hentet 14.11.21

## 1.4 Polar identitet

Verdiene som presenteres i det polare portrettet er i hovedsak knyttet til maskulinitet. Men det er også en måte å kommunisere seg selv om en del av «det polare». Norge etablerte seg selv som en polarnasjon i forbindelse med Nansen og Amundsens ekspedisjoner på slutten av 1800- og begynnelsen av 1900-tallet. Dette var et ledd i Norges identitetsbygging som selvstendig nasjon, da landet arbeidet for frihet fra Sverige, og søkte etter egenskaper og bragder som kunne skrives inn i vårt felles bilde av et nytt Norge. Selv om deler av Norge er definert som arktisk klima, er det i forbindelse med vår tilstedeværelse i polare strøk at det å være «polar» har blitt en del av norsk identitet<sup>11</sup>.

Vi tolker portrettene av Høeg, Kristensen og Hasansen i lys av den sjangeren de presenteres i, som i dette tilfellet er det polare portrettet. Ved å bruke denne konvensjonen, stilles det automatisk en sammenligning mellom disse verkene og det vi anser som standarden for det polare portrettet. Dermed stiller vi spørsmål til tolkning fra flere vinkler, og det oppstår skjæringspunkter mellom det private uttrykket i hvert portrett, den historiske situasjonen de oppstår i, og portrett-konvensjonen de er en del av.

Ved å ta bilder som stiller seg på skrå i forhold til en konvensjon, vil normene og verdiene i konvensjonen åpne for spørsmål som; Hvordan kan man reforhandle innholdet i disse portrettene? og; Hvilke verdier kan møtes i et slikt medium?

---

<sup>11</sup> Drivenes & Jølle 2004, s. 7-10

## 2 Det polare portrettet

Dette kapitlet redegjør for det polare portrettet som symbol i norsk nasjonal selvforståelse. Jeg vil presentere den historiske konteksten til polfarernes fremstilling, og argumenterer deretter for at portrettet er et kondensert symbol av polfarernes ettermæle som kommuniserer de verdiene vi i en nasjonal kontekst har tillagt polfarerne. I Lisa Blooms *Gender on ice: American ideologies of Polar expeditions* (1993) tar hun for seg nasjonalisme, maskulinitet, rase og kjønn i sin analyse av de amerikanske polfarerne. Bloom bruker Frederick Cook (1865-1940) og Robert Peary (1856-1920) som eksempler på de nasjonalistiske, individualistiske og maskuline verdiene som ble assosiert med polarekspedisjonene og polfarerne på 18- og 1900-tallet. Jeg bruker denne teksten som bakgrunn for å forklare en tendens som går på tvers av vestlige lands polare ekspedisjonen i denne «gullalderen».

Videre ser jeg på de spesifikt norske historiene gjennom Fridtjof Nansen og Roald Amundsen som viktige brikker i nasjonsbyggingen, og sterke symboler i norsk selvforståelse. Gjennom *Norsk Polarhistorie 1 – Ekspedisjonene* (2004), *Norske Polarheltebilder* (2011), *Polare Maskuliniteter* (2012) og *Heroic Stories or Indigenous Perspectives? Polar Expedition Photographs in Norwegian Museum Exhibitions* (2014) ser vi hvordan de norske polfarerne blir presentert, og hvilke verdier de kommuniserer. Deretter redegjøres ikonografien knyttet til det polare portrettet som konvensjon.

### 2.1 Maskulinitet og Nasjonalisme

Ifølge Bloom har vesten forholdt seg til ekspansjon og kolonisering i Afrika, Sør-Amerika og Australia ved å kalle det «blanke flekker» på kartet. Dette presenterer disse områdene som tomme for historie, kultur og folk. Selv om dette ikke stemmer, er argumentasjonen en måte å moralsk rettferdiggjøre vestlig overtakelse, innflytelse og utnyttelse<sup>12</sup>.

I forbindelse med polferdene skriver Bloom:

«The absence of land, peoples, or wildlife to conquer gave polar exploration an aesthetic dimension that allowed the discovery of the north pole to appear above political and commercial concerns. Thus, paradoxically, it was the lack of material gain from such an exploit that

---

<sup>12</sup> Bloom 1993, s.2

transformed polar exploration into a new kind of imperial theatre with all its colonial and scientific trappings. »<sup>13</sup>

Ekspansjon i polare strøk var altså mindre moralsk komplisert enn annen kolonial ekspansjon, men kolonialismens tendenser fulgte likevel etter. Urfolk, som inuitter og samer som bidro til, og deltok på, ekspedisjoner ble skrevet ut, eller fikk deres roller redusert i historiene<sup>14</sup>.

Tanken om de polare områdene som «det sublime» spiller også inn i vår oppfatning av polfarerne. Gjennom beskrivelser og illustrasjoner av overveldende vakre, men farlige omgivelser i både kunst og litteratur fikk man et bilde av polområdene som noe urørlig, men likevel tiltrekkende. Det å overvinne disse overveldende kreftene i naturen var et tegn på maskulinitet og styrke<sup>15</sup>. I en tid som var preget av kvinnesak og nye immigrasjonsruter, var blant annet det sosiale hierarkiet i USA på kanten av endring. Theodore Roosevelt brukte Peary som et eksempel på maskulinitet, mannlighet, og hva den amerikanske mann skulle være: «Great physical hardihood and endurance, an iron will and unflinching courage, the power of command, the thirst for adventure, and a keen and far-sighted intelligence – all these must go to the make-up of the successful arctic explorer. »<sup>16</sup>. Bloom argumenterer for at Peary presenterte et bilde av at det var i polare strøk en mann kunne teste sin karakter, og definerer en ny maskulinitet gjennom polfareren<sup>17</sup>.

“The story of polar exploration raises inescapably the issue of the relation between *masculinism* and *nationalism* in the popular media. As modern nationalism became defined through polar exploration in the early twentieth century, important norms emerged that demarcated ideals of manliness.”<sup>18</sup>

Tendensene Bloom beskriver hos de amerikanske polfarerne kan også brukes for å forklare fremstillingen av norske polfarere. Derfor vil jeg i dette kapitlet presentere bildet av Roald Amundsen og Fridtjof Nansens posisjon i norsk historie i lys av Blooms tekst. På bakgrunn av dette vil jeg argumentere for at polarportrettet i dag representerer et symbol med innforståtte

---

<sup>13</sup> Bloom 1993, s. 3

<sup>14</sup> Bloom 1993, s.3

<sup>15</sup> Bloom 1993, s. 32

<sup>16</sup> Bloom 1993, s. 34

<sup>17</sup> Bloom 1993, s. 37

<sup>18</sup> Bloom 1993, s. 11

verdier knyttet til nasjonal identitet mer enn til dem som individer. Dette vil fungere som bakgrunnen for mine følgende analyser, og argumenter for hvordan portrettene av Høeg, Kristensen og Hasansen kan sees som reforhandlinger av disse verdiene.

I Nord-Amerikansk kontekst ble polarhelten koblet til «frontier wilderness» og konseptet om at en ekte amerikansk mann var selvstendig, ressurssterk og erobrende i sin natur<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Bloom i Millar 2014, s. 434



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 1

Individuell bragd i forbindelse med maskulinitet og nasjonalisme kommer tydelig frem i historien om Cook og Peary. Den franske avisen Le Petit Journal, kjent for sine forsideillustrasjoner, ga i 1909 ut en avis med bilde av to polfarere på forsiden. Fig. 1 viser to menn i pelsanorakk med hette på, midt i en slåsskamp. Samtidig som de bruker en hånd hver til å slå mot den andre polfareren, bruker de den andre hånden til å tviholde på et amerikansk flagg. Rundt dem er det snø og is, og pingviner som ser på hendelsen som utfolder seg. Under



polfarerne er et markert punkt og teksten «Pole Nord»<sup>20</sup>. De to mennene slåss utvilsomt om hvem av dem som skal få æren av å plante flagget på polpunktet. Denne illustrasjonen er basert på konflikten mellom Robert Peary og Frederick Cook, da begge polfarerne hevdet å ha nådd Nordpolen innen et år av hverandre (1908 og 1909, selv om Cooks påstand ikke nådde avisene før 1909).

I et nasjonalistisk perspektiv faller uansett æren av Nordpolens erobring til amerikanerne, og kampen om flagget i illustrasjonen er en satirisk fremstilling av den nytteløse kampen mellom de to. Tittelen under illustrasjonen leser «La conquête du pôle nord – Le docteur Cook et le commandant Peary s'en disputent la gloire» som kan oversettes til «Erobringen av Nordpolen – doktor Cook og kommandant Peary krangler om æren». Det er åpenbart for betrakteren at det er Cook og Pearys egoistiske behov for berømmelse som er målet ved denne kampen. Lenge ble Peary kreditert med bragden, men etter en undersøkelse utført av National Geographic Society i 1988 ble det klart at Pearys data ikke støttet kravet hans. Derfor er det fortsatt uvisst i dag hvorvidt noen av dem har æren for bragden. Illustrasjonen er en visuell representasjon av polfarernes individualisme.

I *Polare Maskuliniteter* (2012) anvender Marit Hauan Judith Butlers *Gender trouble: feminism and the subversion of identity* (1990) for å forklare polare maskuliniteter. Hun legger til grunn at hvis det å være en kvinne er uten eksistensielt opphav, men kommer fra ens handlinger, må dette også være tilfelle for menn og maskulinitet<sup>21</sup>.

«De performative ferdighetene tvunget fram av sosiale sanksjoner og tabuer finner eventuelt en vending som kan få oss til å snakke om polare menn og om polare maskuliniteter. Kulturer har stilt krav til og forhandlet om mannsbegrepet til alle tider. Å være mann er verken en tilstand eller en posisjon man får eller ankommer til i kraft av alder: en mann er det han gjør og kan.»<sup>22</sup>

Hauan beskriver en innskrenking av den polare maskuliniteten, gjennom sammenligning av ekspedisjonsjournaler over lengre tid. I eksempler fra 1596 og 1834 ser hun et bredt følelsesregister fra forfatterne, med innrømmelse av vanskeligheter og feiltrinn, i tillegg til en

---

<sup>20</sup> Oversatt fra fransk: Nordpolen

<sup>21</sup> Hauan 2012, s. 110

<sup>22</sup> Hauan 2012, s. 110

beretning om mannskapets felleskap. Hauan sammenligner dette med beretningene vi kjenner fra Amundsen og Nansen, der «handlekraft, vågemot og dødsforakt» er de sentrale egenskapene som skinner gjennom<sup>23</sup>. På bakgrunn av dette påpeker hun at den polare maskulinitetens følelsesspekter begrenses, og blir en snevrere identitet over tid.

I tillegg til dette er det et nasjonalistisk og nasjonsbyggende element som er spesielt synlig i norsk polferd rundt år 1900. I Norsk kontekst kan vi se at Amundsen og Nansen blir skrevet inn i mange av de samme verdiene som Bloom tilskriver Cook og Peary, men rettet mot de norske nasjonalistiske idealene.

## 2.2 Amundsen og Nansen

Fridtjof Nansen (1861-1930) var både forsker, forfatter, kunstner, filantrop og polfarer. Hans mest kjente ekspedisjon er Fram-ekspedisjonen mot Nordpolen i 1893-1896. Nansen ønsket å undersøke om han kunne drive med havstrømmene fra Sibir og hele veien til Nordpolen. Han fikk spesialbygget et skip som skulle tåle å fryse fast i isen, uten å bli knust av trykket. Resultatet var polarskuta Fram. I 1895, da Nansen så at det ikke ville være mulig å flyte hele veien til polen, ville han prøve å nå polen med ski. Han overlot skipet til Otto Sverdrup, som skulle fortsette arbeidet med å undersøke havstrømmene rundt polen, mens Nansen og Hjalmar Johansen dro av gårde til fots mot polpunktet. De to kom seg til 86° 4' grader nord før de var nødt til å snu. Etter en overvintring på Frans Josef land ble de plukket opp av Frederick Jacksons ekspedisjon, som fraktet dem tilbake til Norge. Ikke lenge etter kom også Fram tilbake, og Nansen og Johansen ble gjenforent med resten av ekspedisjonen<sup>24</sup>. Etter Nansens død ble han formet i det offentlige bildet for å være en samlende figur for Norge, både politisk og folkelig. Nansens begravelse ble en nasjonal begivenhet 17. mai 1930. Kisten hans var plassert foran universitetet, og ble dermed hedret av alle som gikk forbi i toget<sup>25</sup>. Nansen ble fremmet som et nasjonalt symbol, og spredningen av dette narrative blir forbundet med portrettene av han.

Roald Amundsen (1872-1928) var en norsk polfarer, mest kjent for kappløpet til sydpolen (1910-1912) mellom han og briten Robert F. Scott (1868-1912). I tillegg til

---

<sup>23</sup> Hauan, 2012, s. 115

<sup>24</sup> Barr, S., Iversen, V., Tvedt, K. A., *Fridtjof Nansen i Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 31.10.21 fra [https://snl.no/Fridtjof\\_Nansen](https://snl.no/Fridtjof_Nansen)

<sup>25</sup> Eriksen 2004, s. 349

sydpolsekspedisjonen var Amundsen den første polfareren til å nå alle «de fire store» polare målene som er Nordpolen (1926), Sydpolen (1910-1912), Nord-Østpassasjen (1918-1925) og Nord-Vestpassasjen (1903-1906). Amundsen ble hyllet som polarhelt i lang tid, men etter ekspedisjonen til Nordpolen opplevde han stor kritikk og var nærmest personlig konkurs<sup>26</sup>. Det at Amundsen ble borte under et redningsoppdrag for å lete etter Umberto Nobile, som han ikke hadde et godt forhold til, sementerte hans rykte for ettertiden. Historien om at hans siste handling var å risikere sitt eget liv i forsøk på å redde et annet, fremmer Amundsen som en helt og martyr både nasjonalt og internasjonalt.

I et norsk perspektiv er det Fritjof Nansen og Roald Amundsen som er de mest ikoniske karakterene innen polare portretter. Symbolikken og verdien av disse portrettene er spesielt viktig for norsk historie på grunn av tidsrommet deres polferder fant sted. Tiden før og etter Norges uavhengighet fra Sverige i 1905 (ca. 1880-1920), var preget av nasjonsbygging. Det norske folk forsøkte å bygge opp sin identitet som nasjon gjennom å hevde tilhørighet til det de så på som sentrale og uavhengige verdier. Norges triumf på polene var essensiell i denne prosessen. Nansen plantet for eksempel det rene norske flagg (uten unionssymbolet i venstre hjørne) på 86 grader nord, lenge før uavhengighet var oppnådd<sup>27</sup>.

Ved å assosiere Norges uavhengighet og stolthet til disse mennenes oppnåelser ved polene, ble bildene av dem sterke symboler for den påbegynte nasjonale identiteten, og nordmenns selvfølelse. Ikke bare erobret polfarerne de mystiske og dramatiske polområdene, de hentet frem gamle norske verdier, og reisene deres ble knyttet til vikingferd<sup>28</sup>.

«Det polare minnedets helter realiserer nasjonale verdier. Samtidig tematiserer fortellingene om dem også mer allmenne moralske verdier og egenskaper. Disse to aspektene smelter sammen, slik at det gode mennesket og den gode nordmann blir to sider av samme sak.»<sup>29</sup>

Både Amundsen og Nansen ble promotert som helter også mens de levde, men etter deres død ble bildet av dem som nasjonalsymboler sementert i norsk bevissthet. I flere generasjoner har

---

<sup>26</sup> *Roald Amundsen* i Norsk Polarhistorie. Hentet fra [https://www.polarhistorie.no/personer/roald\\_amundsen.html](https://www.polarhistorie.no/personer/roald_amundsen.html), hentet 15.11.21

<sup>27</sup> Karlsen 2011, s. 46

<sup>28</sup> Karlsen 2011, s.46

<sup>29</sup> Eriksen 2004, s. 365

de stått som eksempler på nordmenns utholdenhet og nasjonale stolthet. Dette var naturligvis nødvendig under blant annet verdenskrigene, men de har også fulgt med i norsk selvforståelse som representasjoner av det vi ser på som iboende norske verdier og kvaliteter.

Portrettene som sirkulerte av Amundsen og Nansen var som oftest tatt i et fotoatelier før eller etter turen, og var dermed ikke bilder av dem i faktiske polare områder<sup>30</sup>, men representasjoner av det de skulle, eller hadde gjort<sup>31</sup>. Bildene i seg selv kom ikke alltid med medfølgende beskrivelser, men tekster fra avisa, eller polfareernes egne bøker var sirkulert i så stor grad at portrettene ble assosiert med de faktiske polferdene. Portrettene ble brukt som både inntektsbringende reklame og dokumentasjon på ferdigheter og bragder.

Ordet «iscenesettelse» er flittig brukt for å beskrive de polare portrettene i *Norske Polarheltebilder*. Det understrekes at polfarerne bevisst skapte bilder for å tiltrekke seg finansielle sponsorer og publikums fantasier<sup>32</sup>. «fotografiet spilte en avgjørende rolle for gjennomføringen, finansieringen og formidlingen av alle de store norske polarekspedisjonene.»<sup>33</sup>. Fordi de fleste bildene ble tatt i studio, og ofte hadde nøytral bakgrunn var bekledning et viktig element for å kommunisere hva hensikten med portrettet er.

## 2.3 Polarportrettets ikonografi

I følge Aarekol dukker begrepet «hetteportrett» for første gang opp i *Norske Polarheltebilder*<sup>34</sup>. Aarekol peker på anorakken med hette, teltet og flagget som «polar ikonografi»<sup>35</sup>. Teltet og flagget er koblet til ekspedisjonsbilder, sånn som det ikoniske bildet av Amundsen og hans ekspedisjonsmedlemmer ved sydpolen. Når vi da kommer til hetteportrettet er det kun anorakken med hette som gjenstår som ikonografisk symbol. Derfor er dette et essensielt attributt ved polarportrettet.

«En polarhelte kjennes på sin hette. Hetta beskytter mot ulende vind, pelsen mot bitende kulde. (...) Når polfareren ble fotografert i naturfolkens antrekk, gjorde de det polare til sitt.

---

<sup>30</sup> selv om disse eksisterer, og brukes i noen av deres publikasjoner

<sup>31</sup> Lund & berg 2011, s. 21

<sup>32</sup> Lund & berg 2011, s. 21

<sup>33</sup> Skarstein 2011, s. 7

<sup>34</sup> Aarekol 2014, s. 150

<sup>35</sup> Aarekol 2014, s. 158

Samtidig ble forestillinger om den suverene, siviliserte hvite mann justert»<sup>36</sup>. I dette sitatet viderefører forfatterne bildet av polfareren som en erobrer og suveren helt som trosset det øde arktiske landskapet slik «ingen» andre hadde gjort. Setningen «Når polfareren ble fotografert i naturfolkene antrekk, gjorde de det polare til sitt.» fremmer den kolonialistiske tankegangen bak vestlige lands forhold til polare strøk.

I teksten *Heroic Stories or Indigenous Perspectives? Polar Expedition Photographs in Norwegian Museum Exhibitions* (2014) reflekterer Lena Aarekol rundt bruken av bilder av polarhelter i museumsutstillinger, blant annet i forbindelse med utstillingen *Snowhow* på Polstjerna.<sup>37</sup> I teksten stiller hun spørsmålet «Hvilke perspektiver og narrativ kommuniserer de polare portrettene?»<sup>38</sup>. Aarekol skriver om måten polfarerne har blitt representert i relasjon til den kunnskapen de tilegnet seg fra lokalbefolkningen, inuitter og samer i forkant av sine ekspedisjoner. I forbindelse med utstillingen *Snowhow* reflekterer hun rundt måten både bilder og tekst er vinklet på en måte som viderefører bildet av den suverene polfareren som den aktive parten i denne relasjonen mellom kunnskapsbærerne (Inuitter, samer osv.) og kunnskapsinnsamlere (polfarerne). Ved å posisjonere polfareren som den aktive parten blir kunnskapsbæreren presentert som passiv og anonym, altså ligger fokuset på at er det polfarerens bragd at de har tilegnet seg denne kunnskapen i stedet for at det rettes lys på de som har valgt å dele sin inngående kunnskap om overlevelse med disse utenforstående (polfarerne)<sup>39</sup>. Denne måten å presentere bilder av polfarerne på bygger opp under den kolonialistiske tankegangen knyttet til polferd som Bloom diskuterer.

---

<sup>36</sup> Lund & berg 2011, s. 22

<sup>37</sup> Polstjerna er en avdeling av Polarmuseet, en del av Norges Arktiske Universitetsmuseum.

<sup>38</sup> Aarekol 2014, s. 150. Oversatt fra engelsk, min oversettelse.

<sup>39</sup> Aarekol 2014, s. 158



Fig. 2

I tillegg til anorakken med hette, som nevnt ovenfor, er det et annet essensielt element ved polarportrettet, nemlig blikket. I *Norske Polarheltebilder* skrives det «Med blikket rettet fast mot fjerne og kalde horisonter»<sup>40</sup>. Dette blikket ser vi blant annet i portrettet av Roald Amundsen fra 1920 (fig. 2) som er merket «Lomen Bros», etter fotostudioet i Nome, Alaska der bildet er tatt. Bakgrunnen er en ensfarget mørk studiobakgrunn. På skrå i bildets høyre hjørne er Amundsens signatur. I bildet ser vi Amundsen iført en anorakk av canvas (bomullslerret) med en pelsfôret hette trukket over hodet, og et flettet tau hengende over skuldrene. Pelskanten på hetta avgrenser motivet og fokuserer betrakterens blick til Amundsens ansikt. Blikket er rettet ut av motivet, og polfareren ser til sin høyre, forbi

---

<sup>40</sup> Lund & berg 2011, s.21

betrakteren. Selve ansiktet oppfattes som nøytralt eller avslappet. Dette understreker oppfattelsen av blikket som bestemt og rettet mot noe spesifikt. Det er derfor jeg tror det kan tolkes som en referanse til «fjerne og kalde horisonter», som en henvisning til ekspedisjonene som kommer. Det kommuniserer også en stoisk ro, eller en autoritet i polfareren som karakter.



Fig. 3

Et annet typisk polarportrett er bildet fra 1890 (fig. 3) der Nansen sitter foran en lys ensfarget studiobakgrunn. Portrettet er i halvfigur, og han sitter på skrå med høyre skulder fremst i

billedrommet, mens hodet og blikket er rettet mot betrakteren. Han er iført en pelsjakke som ikke er kneppet igjen, og som han holder lukket med sin høyre hånd. Påkledningen kan oppleves noe spontant eller uplanlagt. Jakken kan ha vært et forslag fra fotografen som kjente til konvensjonen rundt fremstillingen av polfarere. Nansens jakke har ikke hette, men en høy krage som rammer inn polfarerens ansikt, på samme måte som en hette ville gjort.

Bildet er tatt av Henry van der Weyde i London. Nansen har signert kartongen under bildet, og det er datert 11. februar 1897. Dette portrettet er ett av en rekke tatt av van der Weyde datert til 1897, så de er trolig tatt under samme fotografering. De andre bildene er en variasjon av hel- og halvfigursportretter. I de fleste har han på seg kappe, noen med og noen uten hatt. I et par av helfigursportrettene holder han en dokumentrull, kanskje for å representere han som forsker (fig 4). En rekke av portrettene tatt av van der Weyde, er av høytstående personer, iscenesatt som karakterer<sup>41</sup>. Det kommer tydelig frem at fotografen er opptatt av, og bevisst på, sin rolle som den som iscenesetter motivet. I lys av dette er det trolig at pelsjakken er brukt for å iscenesette Nansen som polfarer.

---

<sup>41</sup> I listen fra National Portrait Gallery, på [npg.org.uk](http://npg.org.uk), ser vi portrettene assosiert med Henry van der Weyde. Flere av titlene henviser til karakterer og iscenesettelse, for eksempel tittelen *Mary Anderson (Mrs de Navarro) as Galatea in 'Pygmalion and Galatea'*. Flere eksempler finnes her: <https://www.npg.org.uk/collections/search/person/mp08166/henry-van-der-weyde?role=art>, hentet

15.11.21





Fig. 4

I tekstene som dette kapitlet bygger på har jeg kommet over en rekke ord som beskriver polfarerne og deres bragder. Blant annet *nøkternhet*, *enkelhet*, *individualisme* og *vilje til å nå sine mål*<sup>42</sup>, og *handlekraft*, *vågemot* og *dødsforakt*<sup>43</sup>. Det som er felles for disse oppfatningene av polarhelten er at alle disse egenskapene er fremstilt som aspekter ved individualisme og maskulinitet. I tillegg til det nasjonalistiske preget er det altså disse verdiene vi i Norge assosierer med polfarerne, og kommuniserer gjennom dem som symboler. Når «det norske» er presentert som en samling verdier som kun er knyttet til maskulinitet, blir det lite rom for kvinner eller feminitet i samfunnets offentlige sfære.

## 2.4 Polfareren i norsk selvforståelse

«Kongen på vei mot Nordmarka og Nansen og Johansen på vei mot Nordpolen illustrerer egenskaper som alle nordmenn deler: nøkternhet, enkelhet, individualisme og vilje til å nå

---

<sup>42</sup> Eriksen 2004, s. 347

<sup>43</sup> Hauan 2012, s. 115

sine mål – på ski.»<sup>44</sup>. I *Norsk Polarhistorie I – Ekspedisjonene* introduserer forfatterne Norge som polarnasjon. I kapitlet *Polarheltene – minner og monumenter* av Anne Eriksen omtaler hun «Det polare minnestedet» i norsk bevissthet som bestående av «tanker, følelser og innforstått mening som de fleste nordmenn kjenner til og tar for gitt.»<sup>45</sup>. Ved å delta på minnemarkeringen, observere monumenter og gjenfortelle historier kan man delta i det polare minnestedet, og gjøre det større. Det er altså i fortellingene og monumentene det polare minnestedet eksisterer i norsk bevissthet<sup>46</sup>. Det Eriksen forteller understreker et poeng om at den norske selvforståelsen er sterkt knyttet til symbolene av polferdene, deriblant portrettene av polfarene.

Når personer, og bilder av personer, får så sterke verdier knyttet til seg, blir de symboler mer enn individer. Både Nansen og Amundsen ble symboler på norske verdier og den norske folkesjela. De ble dyrket som helter når de levde, men er likefullt levende i norsk identitet også i dag. Det kan vi se gjennom måten de, og bilder av dem, omtales i dag. Her vil jeg trekke inn et eksempel fra intervensjonen «Han Roald som Betzy» i forbindelse med utstillingen «Like Betzy» som ble vist ved Nordnorsk Kunstmuseum fra juni 2019 til februar 2020<sup>47</sup>. For å kommentere mangelen av statuer av navngitte kvinner i det offentlige, brukte museet en statue av Roald Amundsen som et eksempel, ved å kle statuens nederste del i en trekasse. Denne kassen nådde polfareren ca. til knærne. I tillegg dekket de til statuens navn, slik at den leste «Han Roald som Betzy» for å indikere en plass der Betzy (statuen av henne) kunne ha stått. Selv om dette var et midlertidig inngrep som ikke gjorde skade på statuen, var reaksjonene kraftige. Den lokale Høyre-politiker Gunnar Pedersen tok til orde gjennom flere leserinnlegg i avisen og kalte prosjektet for vandalisme og en krenkelse av Roald Amundsen, til tross for at intervensjonen hverken skadet statuen eller kommenterte Amundsens person eller historie i negativt lys<sup>48</sup>. Denne sterke reaksjonen er et eksempel på

---

<sup>44</sup> Eriksen 2004, s. 347

<sup>45</sup> Eriksen 2004, s. 348

<sup>46</sup> Eriksen 2004, s. 348

<sup>47</sup> Nordnorsk Kunstmuseum, «Like Betzy» <https://www.nnkm.no/nb/exhibitions/betzy>, Hentet 12.11.21

<sup>48</sup> iTromsø, *Raser mot endringer på polarheltstatuen: En krenkelse av Roald Amundsen*, hentet fra <https://www.itromso.no/pluss/eksklusiv/2019/06/17/Raser-mot-endringer-p%C3%A5-polarheltstatuen-%E2%80%93-En-krenkelse-av-Roald-Amundsen-19276880.ece> Hentet 10.11.21

hvor nært noen nordmenn legger sin identitet og nasjonalfølelse til bilder av polarheltene også i dag.

### 3 Marie Høeg



Fig. 5

Dette kapitlet tar for seg reforhandlinger av kjønn, kjønnsroller og heltefremstillinger i Marie Høegs (1866-1949) polarportrett fra perioden 1895-1903 (fig. 5). Portrettet viser Marie Høeg i halvfigur, kledd i en skinnanorakk med hette. Blikket, påkledningen og formatet spiller på ikonografien til det tradisjonelle polare portrettet vi ser hos Amundsen og Nansen. Bildet er tatt av Høegs partner Bolette Berg (1872-1944), som hun drev fotostudio sammen med i Horten i perioden 1895-1903, før de flyttet bedrift og bosted til Kristiania hvor de ble boende sammen til Bergs død i 1944<sup>49</sup>. Hetteportrettet ble oppdaget på 1970-tallet, da Preus Museum mottok en kasse med hittil ukjente fotografier etter Bolette Berg og Marie Høeg<sup>50</sup>. I kassen ble det funnet noen fotografier merket «privat»<sup>51</sup>. Det var her man fant hetteportrettet, sammen med en serie private foto av paret og venner som «crossdresser» og spiller ut roller i humoristiske tablå.

Jeg vil begynne dette kapitlet med å introdusere fotografen Marie Høeg gjennom en kort biografi før jeg diskuterer relevant faglitteratur om fotografiet. Deretter følger en beskrivelse og analyse av hetteportrettet. I den forbindelse vil jeg ta for meg Høegs kjønnsuttrykk i lys av Judith Butlers «gender performance» teori. Jeg undersøker Høegs bruk av kjønnsroller i fotografiet, sammenlignet med måten dette fremstilles i Cindy Shermans *Film Stills* (1977-80) på den ene siden og i fotografiene av den ottomansk-egyptiske prinsessen Nazli Hanim (1853-1913) på den andre. Dette setter tidsrammen for diskusjonen rundt Høegs portrett. Til slutt vil jeg diskutere forholdet mellom Høegs portrett og et utvalg samtidige polare portretter av polare helter – Roald Amundsen, Fridtjof Nansen og Josephine Diebitsch-Pearry. Disse fotografiene kan ha vært referanser for Høeg og mulige inspirasjonskilder til etterligning og satire, noe jeg diskuterer senere i teksten.

### 3.1 Hvem var Marie Høeg?

Marie Karoline Ludvikke Høegh ble født i Langesund 15. april 1866<sup>52</sup>. Hun var en norsk fotograf og kvinnesaksaktivist. Selv om hun er best kjent som det sistnevnte, gjorde hun karriere som fotograf. Høeg fikk fotoutdannelsen i Breivik, og videre erfaring i Finland hvor

---

<sup>49</sup> Stuksrud 2009, s. 215

<sup>50</sup> Stuksrud 2009, s. 22

<sup>51</sup> Preus & Moksnes 1996, s. 41

<sup>52</sup> Stuksrud 2009, s.19

hun hadde sitt eget fotoatelier i både Hangø og Ekenäs. I tillegg nevnte avisannonsene for bedriften deres en videreutdanning fra et av utlandets større fotografiatelier, som kan ha vært St. Petersburg.<sup>53</sup>

I 1895 flyttet Høeg til Horten og startet fotoatelier sammen med Bolette Berg under navnet «Berg og Høeg». Berg ble født i Nannestad i 1872, og var utdannet fotograf. Hun var også livsledsageren til Marie Høeg<sup>54</sup>. Det er noe uvisst hvor de to møtte hverandre (det trolig var i Finland), men fra Horten-tiden av vet vi at de delte både bedrift og hjem, og at denne relasjonen varte livet ut<sup>55</sup>. Vi kan ikke være sikker på om det var et romantisk eller seksuelt forhold mellom Berg og Høeg. Det var ikke uvanlig for ugifte kvinner å inngå samboerskap på denne tiden, noe som kunne være motivert av en rekke faktorer som økonomi, arbeid, vennskap eller kjærlighet<sup>56</sup>. Til tross for at man ikke kan bekrefte eller avkrefte hva slags relasjon det var mellom dem, kan man anta at de levde i et kjærlighetsforhold.

Man kan spørre seg hvorfor Høeg valgte å bosette seg i en liten by som Horten, med tanke på hennes sterke politiske engasjement og ambisjoner, og ikke et større sted som Kristiania. Likevel er det andre faktorer som gjør Horten mer attraktiv for henne. Stuksrud peker på nærheten til kvinnenes hjemsteder, Langesund og Nannestad som innvirkende faktorer, i tillegg til markedet som oppstod da Horten ble marinestasjon<sup>57</sup>. På grunn av etableringen av marinestasjon i 1828, og sjøkrigsskole i 1864, var byen i vekst. Dette kan ha åpnet for et større potensielt marked for fotografene. Og siden byen var «ny» kan det ha vært lettere for Berg og Høeg å etablere seg i et miljø der det ikke var stor konkurranse om kundene. I tillegg var det mange borgerskapskvinner i Horten, og det var nettopp disse som ble Høegs publikum og politiske «kampkrets»<sup>58</sup>.

---

<sup>53</sup> Stuksrud 2009, s.19-20. Mye er dokumentert om Høegs politiske aktiviteter, men vi vet lite om hennes privatliv da det ikke er bevart noe av hennes private brev eller dagbøker (Preus & Moksnes, s. 8).

<sup>54</sup> Stuksrud 2009, s. 19

<sup>55</sup> Stuksrud 2009, S. 21

<sup>56</sup> Stuksrud 2009, S. 24

<sup>57</sup> Stuksrud 2009, s. 20

<sup>58</sup> Preus & Moksnes 1996, s. 12



Fig. 6

I 1903 flyttet de til Kristiania og opprettet «Berg og Høeghs Kunstforlag A.S.». De motivene som gjenstår etter praksisen deres er i hovedsak postkortmotiver, landskapsfoto og tradisjonelle studioportretter, som vi ser eksempel på i fig. 6. I forhold til disse fotografiene blir hetteportrettet en anomali i Høegs produksjon, og hører til en serie private og intime fotografier.

Marie Høeg og hennes portretter er skrevet om i ulike sammenhenger og sjangere; masteroppgaven til Sølvi Bennet Moen fra 2002; *Berg og Høeg: iscenesettelse og lek med kjønnsidentitet i norsk fotografi omkring 1900*, og biografien om Marie Høeg av Brit Connie Stuksrud fra 2009; *Marie Høeg: et politisk portrett*, i tillegg til Preus Museums utstillingskatalog fra 1996 med tittelen *Marie Høeg: kvinnesaksaktivist, organisator og fotograf* og innlegg på deres nettsider [preusmuseum.no](http://preusmuseum.no).

I sin masteroppgave undersøker Moen iscenesettelse og kjønnsidentiteter gjennom et utvalg av Berg og Høegs fotografier. I sin analyse av fotografiene deler Moen opp bildene av Høeg i egendefinerte kategorier på bakgrunn av motiv og teknikker. Hun har tatt for seg

hetteportrettet under en kategori hun kaller «rollespill»<sup>59</sup>. Moen tolker portrettet i hovedsak som et bilde med nasjonalistiske og nasjonalromantiske henvisninger, mer enn en direkte iscenesettelse av Høeg som polfarer<sup>60</sup>.

I den biografiske beretningen om Høeg *Marie Høeg: Et politisk portrett* (2009), av Brit Connie Stuksrud fremstår Høeg som bestemt, handlekraftig, engasjert og prinsippfast. Hun presenterer en kvinne med sterke meninger, og vilje til å jobbe for sine egne og andres muligheter. Det er derfor interessant å se portrettene hennes i lys av denne karakteristikken. Bildene har en leken og humoristisk tone. Dette i seg selv åpner blikket vårt for å se Høeg som mer enn den strenge kvinnesaksaktivisten hun tidligere har vært presentert som. Stuksruds biografi er en samlekilde som gir et helhetlig blikk på Marie Høegs liv sett hovedsakelig gjennom hennes politiske aktivitet. Dette reflekteres godt gjennom tittelen «Marie Høeg: Et politisk portrett».

Teksten fra Preus Museum er i hovedsak en utstillingsintroduksjon, men presenterer en del biografisk informasjon om Høeg i tillegg til informasjon rundt museets forhold til og behandling av denne samlingen. Da katalogen ble gitt ut i 1996 er den noe utdatert i forhold til samlingens bruk og utstillingshistorie, og det er derfor nødvendig å benytte seg av museets nettside for å finne nyere tekster om Høegs liv og bilder. Ved et kjapt søk på Høegs navn på nettsiden ser man at museet bruker Høegs bilder på nett i flere sammenhenger, blant annet som eksempel for å markere «transgender day of remembrance» og som interaktiv oppgave om portrettet og kjønnsroller.

Et fellestrekk for disse tolkningene er at fotografiet sees i lys av Høeg som kvinnesaksaktivist, og til dels «crossdresser», men det stilles lite spørsmål rundt hennes personlige motivasjon eller relasjon til polarhelten som motiv da dette bildet forsvinner i helheten av fotoserien. I det videre undersøker jeg de mulige innfallsvinklene, og skjæringspunktet mellom den offentlige og private Marie Høeg som kommer frem i portrettet.

### **3.2 Hetteportrettet**

Polarportrettet av Marie Høeg er et sort-hvitt portrett i stående format. I bildet ser vi en person i halvfigur, iført en skinnanorakk med hette. Høeg ser ut av bildet til venstre for betrakteren

---

<sup>59</sup> Moen 2002, s. 49

<sup>60</sup> Moen 2002, s. 50



med et bestemt blikk. Munnen er i en hvilende, nøytral posisjon som understreker det bestemte blikket. Under hetten stikker det frem en kort, rett pannelugg. Høeg sitter foran en nøytral, lys bakgrunn som er ute av fokus. Anorakken lager en naturlig avgrensning i motivet. Bildet har én lyskilde som kommer inn forfra i billedrommet og foldene i anorakken lager skygger som skaper definisjon og dybde i plagget.

Høeg er presentert *en face*, men møter oss ikke med blikket. Hun ser svakt til venstre for oss. Selv om hun ikke møter betrakterens blikk, er uttrykket hennes festet og direkte. Hun ser på eller mot noe, ikke ut i luften, slik konvensjonen tilsa, og vi så i kapittel 2. Dette blikket ser vi igjen i flere av de andre portrettene, spesielt i mannskarakterene til Høeg. Under hetten stikker det frem en kort, rett pannelugg, som tyder på at den avbildede har kort hår. Dette var uvanlig for kvinner på slutten av 1800-tallet. Anorakken er for stor for Høeg, noe som får henne til å se liten ut, og det er lett å assosiere henne med et barn som har vært i foreldrenes klesskap.

Høegs kjønnsuttrykk er tvetydig i dette portrettet, og stiller spørsmål ved balansen mellom femininitet og maskulinitet. Det feminine kommer frem i ansiktet hennes, med runde kinn og myke ansiktstrekk. Påkledningen og blikket henviser til maskuline kvaliteter. Den korte panneluggen gjør det igjen vanskelig å tolke et enhetlig kjønnsuttrykk i dette bildet. Hadde vi ikke visst navnet på den portretterte ville det være vanskelig å kjønnsbestemme, da hun fremstår som en androgyn karakter. Det kunne like gjerne vært en ung gutt som en ung kvinne. «Marie Høeg var det feminine i herreklær, og det maskuline i kvinneklær.»<sup>61</sup>.

Ved første øyekast ser portrettet av Marie Høeg ut som en etterligning av det konvensjonelle polare portrettet. Samtidig bryter det med denne sjangeren fordi polarhelten i dette tilfellet er kvinnen Høeg som har iscenesatt seg selv. Er portrettet ment som en kritisk kommentar til sjangeren – i form av en konkret synliggjøring av hvordan også kvinner kan gå inn i denne rollen? Er det ment som en ironisering av maskulinitetsmytene knyttet til polarheltskikkelsen? Eller kanskje som en mer intuitiv og lekende utforsking av kjønnsroller og identiteter – på en måte som også kan speile gleden over å kle seg ut, rett og slett?

Som fotograf og kvinnesaksaktivist i Horten rundt forrige århundreskiftet kan vi sette henne inn i flere sosiale og historiske kontekster. For å forstå dette portrettet vil jeg undersøke hennes rolle i forhold til kvinnesaksbevegelsen, kvinnerollen i samtiden og fotografi som

---

<sup>61</sup> Stuksrud 2009, s. 23

uttrykksform. Slik aktualiserer kapitlet også problemstillinger knyttet til performance av kjønnsidentitet, femininitet versus maskulinitet, samt polfarerskikkelsens posisjon sett i forhold til nasjonsbyggingsprosesser.

### 3.3 Høegs kvinnesaksaktivisme og kvinnesyn

I anledning 25-årsjubileet til Diskusjonsforeningen, som Høeg stiftet, ble hun omtalt som å komme «fra Finland med hjertet og tanken fylt av frihet og nye ideer om kvinnens rett i samfunnet»<sup>62</sup>. Høeg søkte ut kvinner som hadde kunnskap og kontakter i de rette miljøene for å bygge engasjement rundt kvinnesaken. Hun engasjerte blant annet kvinner som var gift med venstrepolitikere og utdannede ugifte kvinner, som lærerinner.<sup>63</sup>

I 1896 etablerte Berg og Høeg «Den selskabelige diskussionsforening» (senere forkortet til Diskusjonsforeningen) fra sitt fotostudio i Horten. Foreningens formål «er at samle kvinder til diskussion om tidens spøragsmaal, særlig de, som angaar kvindens stilling»<sup>64</sup>. Møtene måtte holdes hemmelig, og medlemmene hadde taushetsplikt om hvilke tema som ble diskutert og hvem som talte. I begynnelsen ble innkallinger og informasjon sendt med bud til medlemmene, da det ikke var trygt for saken deres å annonsere i den lokale avisen<sup>65</sup>.

Det er ingen tvil om at hennes engasjement satte fart i samfunnsinteressen til kvinnene i Horten ved sin ankomst i 1895. Marie Høeg var med på å sette søkelyset på samtidens kjønnsrollemønster, og urettferdighetene som holdt kvinner tilbake i samfunnet. Selv om hun ikke kunne delta direkte i politikken fordi hun ikke hadde stemmerett, skapte hun sin egen arena for innflytelse gjennom opprettelse av og deltakelse i foreninger og organisasjoner<sup>66</sup>.

Høegs kommentar på kjønn kommer frem gjennom hennes politiske og sosiale engasjement. Selv om vi ikke har noen brev fra hennes private korrespondanse, er noen av hennes politiske foredrag og møteprotokoller fra flere av hennes organisasjoner bevart. I følge Stuksrud<sup>67</sup>, kommer det frem at hennes argumenter for kvinners stemmerett i stor grad var fundert på et prinsipp om likestilling, men ikke likhet mellom kjønnene. Høeg argumenterte for kvinnenes

---

<sup>62</sup> Lagertha Brochs i Stuksrud 2009, s. 20

<sup>63</sup> Venstre var partiet som først var positive til kvinners stemmerett i Norge. Stuksrud 2009, s. 25-26

<sup>64</sup> Preus og Moksnes 1996, s. 10

<sup>65</sup> Preus og Moksnes 1996, s. 10

<sup>66</sup> Stuksrud 2009, s.105

<sup>67</sup> 2009, s.47

særinteresser, og hvordan dette mangfoldet i politikken ville gagne samfunnet dersom kvinnene var representert i den stemmeberettigede befolkning. Dette argumentet brukte hun også for å overtale kvinner til å finne inspirasjon og engasjement i politikk, ved å informere og argumentere for de sakene hun mente falt innenfor kvinners spesielle interessefelt. Stuksrud<sup>68</sup> forklarer dette som en form for særartsideologi, eller en komplementaritetstanke. Altså, at kvinner og menn har naturlige evner og interesser, som gjennom samarbeid vil utfylle hverandre. Et eksempel på dette er at Høeg og hennes likesinnede mente at oppdragelsesevnen var unikt kvinnelig, og at denne oppgaven ikke måtte overlates til menn. Men stemmer denne politiske oppfatningen om kjønn overens med den vi ser i Marie Høegs fotoserie? For å finne ut av dette, ser jeg først på Høegs plass som kvinne i samtiden, og diskuterer deretter fotografiene hennes i lys av hennes eget kvinnesyn og Judith Butlers gender performance teori.

### **3.4 Høegs fotografiske praksis: Frihet gjennom avvik**

Høegs rolle i samfunnet som ugift, økonomisk selvstendig og utenfor den tradisjonelle kvinnerollen kan forstås nærmere gjennom Tone Hellesund (2001), som forklarer peppermøen som en karakter og samfunnsrolle i tidsrommet 1870-1930. Høegs fotografiske praksis viser imidlertid en måte å frigjøre seg fra denne begrensende posisjonen.

«Peppermøen» var en måte å omtale ugifte kvinner. Det var naturligvis store variasjoner innenfor denne gruppen, spesielt på bakgrunn av økonomiske og sosiale forutsetninger. Hellesund avgrensar derfor sin definisjon av peppermøen til å omfatte ugifte kvinner i borgerskapet (og middelklassen) som var bosatt i byene<sup>69</sup>. Peppermøen ble fremstilt som «hyperfeminin» i den forstand at negative egenskaper knyttet til «kvinnekarakteren» som sladring, nysgjerrighet og moralisme var ekstra fremtredende hos henne<sup>70</sup>. Samtidig sier Hellesund at «Utdannelse og intelligens, yrkesliv og samfunnsengasjement var koblet til mannlighet. Peppermøen var slik en liminal skikkelse»<sup>71</sup>. Fordi de ble oppfattet som

---

<sup>68</sup> 2009, s.47

<sup>69</sup> Hellesund 2001, s. 24

<sup>70</sup> Hellesund 2001, s. 223

<sup>71</sup> Hellesund, T. 2002, Peppermøsamfunnets vekst og fall, s. 2,  
<http://www.viten.com/nyviten/hellesund.pdf> Hentet 12.11.21

hyperfeminine men ikke kvinnelige<sup>72</sup> og samtidig mannhaftige, var det vanskelig å plassere dem i en binær, heteronormativ kjønnsrolle. Når peppermøene eksisterte utenfor disse rammene, ble det oppfattet som en trussel mot samfunnets heteronormative rammer, der kvinnens hovedoppgave var å være kone og mor. På grunn av dette bruddet med samtidens kjønnsnormer ble peppermøen ofte omtalt som «det tredje kjønn». På denne måten kunne man forklare bruddet deres med normer, uten å la dette påvirke bildet av «den egentlige kvinnen»<sup>73</sup>.

Denne måten å forklare peppermøen og andre «fravikende» kvinner som et eget kjønn gjorde flere ting for oppfatningen av dem. På den ene siden ga det kvinnene rom for å uttrykke seg i offentligheten, og leve et fritt liv fordi de allerede ble ansett som utenfor<sup>74</sup>. På den andre siden gjorde denne kategoriseringen det mulig for samfunnet å avskrive peppermøens meninger og handlinger som avvik, og derfor ikke truende for de heteronormative, binære kjønnsrollene «mann» og «kvinne».

Posisjonen som «peppermø» gav mulighet for en selvrefleksjon om identitet og livsførsel som ikke var (like) mulig for gifte kvinner. Når det å bli værende hjemme hos foreldrene ikke lengre var den eneste muligheten for de ugifte kvinnene, kunne de i en viss grad ta stilling til hvilket liv de ville leve med større frihet enn de tidligere hadde mulighet til<sup>75</sup>. Man kan si at merkelappene peppermø og «det tredje kjønn» skapte frihet i form av avvik.

Uavhengighet fra familien og valgfrihet var naturligvis avhengig av økonomisk selvstendighet<sup>76</sup>. Derfor er det viktig å se på hvilke økonomiske muligheter som var tilgjengelig for denne gruppen. De yrkene som åpnet opp for kvinner på denne tiden, var billetten ut av foreldrenes hjem for mange. For Høeg og hennes kollega Berg var fotografiet den økonomiske støtten.

Fotografiet ble funnet opp i 1839, og ble raskt populært. Fordi denne teknologien var relativt ny, var fotografi enda ikke ansett som et tradisjonelt og mannsdominert yrke. I tillegg ble det

---

<sup>72</sup> kvinnelighet var direkte koblet til ekteskap og moderskap.

<sup>73</sup> Hellesund 2001, s. 225

<sup>74</sup> Hellesund 2001, s. 313-315

<sup>75</sup> Hellesund 2001, s. 14

<sup>76</sup> Hellesund 2001, s. 111

sett på som en nødvendig å ha en naturlig estetisk sans for å ta gode fotografier, og dette var en kvalitet man tenkte at kvinner hadde<sup>77</sup>. Dette forklarer hvorfor en rekke kvinner ble profesjonelle fotografer i denne perioden<sup>78</sup>.

Høegs økonomiske selvstendighet og tilgang til fotostudioet, ga henne mulighet til å utforske et liminalt rom. I fotoserien kan vi se hvordan hun utforsker kjønn, roller og fremstilling på forskjellige måter. Høeg inntar bevisst konvensjonen til det polare portrettet gjennom positur, påkledning og blikk. Slik viser Høeg at hun har en tanke om hvilke verdier om kjønnsroller, maskulinitet og nasjonalisme som kommuniseres gjennom denne portrettkonvensjonen. Hetteportrettet kan derfor bekrefte en bevissthet rundt samfunnets kjønnsroller og statussymboler. Denne bevisstheten blir også tydelig gjennom en rekke av de andre fotografiene i serien med private portrettet som hetteportrettet inngår i.

Frihet i form av avvik i posisjonen som «peppermø» eller «det tredje kjønn», kommer til uttrykk gjennom de private fotografiene av Berg, Høeg og vennene deres. Gjennom et uvalgt av fotografiene fra serien vil jeg å vise hvordan studioet kunne være et rom for lek, utforskning og refleksjon utenfor samfunnets kjønnsroller og rammer.

---

<sup>77</sup> Stuksrud 2009, s. 20

<sup>78</sup> Larsen & Lien 2007, s. 49



Fig. 7

I det ene fotoet ser vi Høeg og en venninne som sitter i en båt og røyker (fig. 7). Mellom dem er også Berg og Høegs hund, Tuss. Robåten er plassert på gulvet i fotostudioet. I forgrunnen ser vi at tekstil er lagt ut over gulvet og samlet i hauger på flere steder, i et forsøk på å skape bevegelse som kan minne om vann. Bakgrunnen i fotografiet er et malt lerret. Den viser et skogsmotiv, med en sti (eller elv?) som snor seg ned langs midten av motivet. Båten er plassert på skrå med baugen nærmest betrakteren, som om den er på vei på skrå gjennom billedrommet. Høeg sitter bakerst i båten, og bøyer seg fremover mens hun tenner på en sigarett. I andre hånden holder hun et tau som er festet i båtens ror. Hun er kledd i en mørk kjole eller kåpe med skinkeermer, og på hodet har hun lys skyggelue. Ved årene sitter en dame med ryggen til oss, kledd i en sort kjole med korsett og en solhatt. Overkroppen er vridd mot venstre og hun ser ut i billedrommet. Hennes høyre hånd holder en åre på tvers av kroppen og med venstre hånd holder hun en sigarett opp til munnen, klar for å ta et trekk. På en uanstrengt måte avviser Høeg og venninnen bildet av kvinnen som dannet og rak i ryggen.



Fig. 8

Denne nonchalante måten å bryte med bildet av «kvinnen» gjentas også i bildet av Høeg i ullundertøy. I fig. 8 er Høeg avbildet i alt for stort ullundertøy, med hendene i siden og en leken grimase mot betrakteren. Ullbuksen er vid, og bukseskrittet går helt ned til knærne til Høeg. I halsen av genseren, i tillegg til avslutningen av plaggene har stoffet en skulptert kant.

Ut ifra størrelsen og proporsjonene på Høegs kropp ville jeg i utgangspunktet tolket dette som herreklær, men den dekorerte kanten på både halsåpning, ermer og ben gir inntrykk av at dette er et sett ment for kvinner. Håret er rufsete, og Høeg står barbent på et mønstret flisegulv. Bakgrunnen er en malt hage, med eksotiske planter og detaljrik arkitektur i form av en dekorert søyle og en steintrapp med smijerns-rekkverk. I overgangen mellom gulv og bakteppe ligger det en form for list i deler. Den ser ut som del av en pilar eller ramme i stein med dekorasjoner i samme stil som detaljene i bakteppet. Kontrasten mellom den dekorerte, klassiske bakgrunnen og den rufsete, lekne Høeg blir stor. Den lekne grimasen gjør bildet personlig, og det virker uanstrengt og lite planlagt. Det minner om et øyeblikksbilde, noe som skjer mellom to oppstilte foto. Bildet oppleves personlig, uanstrengt og spontant.



Fig. 9

Foran samme bakgrunn finner vi Høeg og en mann i reverserte roller (fig 9). Høeg er iført en sort dress med vest, og hvit skjorte. Hun har på seg den samme lyse skyggeluen som i



båtbildet, og i vesten er det festet et kjede som trolig tilhører et lommeur. Mannen ved siden av Høeg er iført et langt, mørkt skjørt og en lys jakke med puffermer. På hodet har han en hatt med fjær, og i sin venstre hånd holder han en pelsmuffe. Som et hint til at dette ikke er hans vanlige klær, har han ikke kneppet igjen den midterste knappen på jakken. De to er oppstilt ved siden av hverandre, med blikket ut av billedrommet. Høeg har en avslappet mine, men vi ser at mannen ved hennes side har et lurt smil om munnen. Motsetningen av den maskuline/feminine dynamikken mellom dem understrekes ved at mannen holder seg i Høegs bøyde arm.

I hverdagen ble Høegs maskulinitet, i henhold til hennes samtids normer synlig gjennom hennes korte hår, tydelige stemme i organisasjonslivet, yrket, og det at hun aldri giftet seg. På bildene ser vi en annen side av hennes maskulinitet, gjennom karakterer i kostymer og positurer som fraviker samfunnets kvinneideal.

De fleste portrettene i serien har et bredt perspektiv og viser mye kontekst utenom den portretterte alene. Kostymer, malte bakgrunner og gulv er ofte synlige. Hetteportrettet, og flere av de andre portrettene der Høeg har en mer maskulin presentasjon (tolket på bakgrunn av positur og påkledning) er av et smalere utsnitt, og der er i denne kategorien vi finner de fleste halvfigursportrettene i serien.

Hadde portrettet av Høeg i skinnanorakken vært det eneste portrettet, kunne man lese det som en kommentar på den maskuline polarhelten alene. Men sett i sammenheng med hennes serie med iscenesatte portretter og lek med crossdressing, oppstår det flere nyanser i tolkningen av dette portrettet.

### **3.5 Performance, selvrepresentasjon og iscenesettelse**

Judith Butlers tekst *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory* (1988) teoretiserer hvordan kjønnsroller i samfunnet er kulturelt skapt og betinget, og ikke biologisk forutbestemt. Hun åpner med Simone de Beauvoirs kjente sitat “one is not born, but rather, becomes a woman” som grunnlag for sine argumenter (Butler 1988, s. 356). Videre argumenterer hun for at det er individets enkelthandlinger som skaper og bekrefter kjønnsroller, både internt og for samfunnet rundt. Likevel sier Butler at det ikke er enkeltpersonens skyld eller ansvar alene at de opprettholder de binære kjønnsrollene gjennom sine handlinger fordi «performing ones gender wrong initiates a set of punishments

both obvious and indirect, and performing it well provides reassurance that there is an essentialism of gender identity after all.”<sup>79</sup>. Høegs presentasjon av sitt kjønn i hverdagen var allerede utfordrende i forhold til samfunnsnormen. Med kort hår og uten lue var hun allerede oppsiktsvekkende i en konservativ by som Horten. Men i sitt eget fotostudio hadde hun friheten til å spille ut (perform) en annen rolle. Butler argumenterer for forskjellen mellom å oppleve en kontroversiell rolle i et teater versus ved siden av deg på bussen. Butlers eksempel omhandler en transvestitts<sup>80</sup> mottagelse, og argumenterer for at man i teaterverdenen kan distansere seg fra karakterene på scenen ved å forsikre seg om at dette ikke representerer en realitet eller en identitet man må forholde seg til utenfor teaterets rammer. Derimot blir man møtt med sin egen virkelighet og ubehag når man ser den samme identiteten presentert i det daglige livet.

På samme måte kan vi sette et skille mellom Høegs presentasjon av identitet ute i samfunnet mot den hun presenterer i fotostudio. Utforskning av roller foran kamera med kostymer og malte baktepper gir bildene et teatralisk preg, og skiller dem tydelig fra deres roller i hverdagslivet. Selv om Marie Høeg skilte seg ut fra den konvensjonelle kvinnelige måten å fremtre på ved å ha kort hår og ikke bruke korsetter, var dette en mye mer feminin karakter enn den vi ser i dress eller ullundertøy i fotostudioet. Kanskje dette var hennes rom frakoblet omverdenen rundt, et rom der hun kunne prøve ut en annen identitet uten samfunnets sanksjoner.

På den andre siden påstår Stuksrud<sup>81</sup> at Høegs argument for stemmerett var fundert på en komplementaritetstanke, der kjønnene skulle utfylle hverandre på bakgrunn av deres naturlige og forskjellige egenskaper. Følger vi Stuksrud, kan derfor ikke Høegs forståelse av kjønn være den samme som Butlers forståelse av kjønn som en kulturelt betinget konstruksjon. Det argumentet Stuksrud presenterer som Høegs stemmer likevel ikke over ens med den kjønnsutforskningen vi ser i Høegs portretter. I disse fremstillingene setter hun kjønnsroller på spissen, og tester ut flere uttrykk. Noen passer direkte inn som et uttrykk for det motsatte

---

<sup>79</sup> Butler 1988, s. 364

<sup>80</sup> Butler bruker ordet «transvestite» i sin originale tekst, og jeg har valgt å bruke en direkte oversettelse av ordet. Det er usikkert om hun referer til en transperson eller en person som driver med crossdressing. Selv om ordet er utydelig, referer det i denne sammenhengen til en person som fremfører sitt kjønn utenfor det som er samfunnsnormen og dermed skaper reaksjoner.

<sup>81</sup> 2009, s 47

kjønn, mens andre igjen eksisterer mer i en gråson, eller et mellomrom mellom de binære kjønnsoppfatningene.

Her blir Høegs dualitet i forbindelse med kjønn tydelig. Særartsideologien krever en posisjon og forståelse av kjønn som noe forutbestemt og essensielt, der kvinnen har medfødte iboende kvaliteter. Mens hennes fotografier tydelig utforsker kjønn som noe performativt. Kanskje var særartsideologien et nødvendig politisk argument for å fremme kvinners stemmerett, mens Høegs personlige posisjon var nærmere den lekne crossdresseren vi ser i fotografiene.

Moen velger å kategorisere de private fotografiene til Høeg som *selvrepresentasjoner* snarere enn selvportretter av Høeg<sup>82</sup>. Dette er fordi Berg høyst sannsynlig har vært medvirkende som fotograf i denne billedserien, og Høeg dermed ikke var skaperen av sitt eget bilde, men deltaker i et samarbeid mellom fotograf og modell.

På grunn av den nære relasjonen mellom Berg og Høeg mener jeg at deres samarbeid i fotostudioet ikke kan tolkes som et vanlig fotograf/modellforhold. Dersom vi antar at denne fotoserien er noe de har skapt sammen, har de trolig også en enighet om hva visjonen for bildene skulle være. Derfor mener jeg at disse bildene kan mer riktig beskrives som Høegs iscenesettelse av seg selv. Men hvordan kan vi skille iscenesettelse og selvrepresentasjon i denne sammenhengen? En iscenesettelse er ofte presentasjon av en karakter, et scenario eller et konsept mens selvrepresentasjonen har som formål å presentere hele eller deler av subjektets identitet. Her mener jeg at man må ta for seg bildene hver for seg og gjøre en vurdering, da jeg tror det er en blanding av begge former for fremstilling i fotoserien. For selv om vi behandler bildene som en fotoserie må man være bevisst på at dette er en samling av private fotografier som ikke var ment for offentligheten og kanskje ikke laget med et annet formål enn et ønske om lek, utprøving eller satire. Men siden vi fokuserer på hetteportrettet mener jeg at vi kan kalle dette for en iscenesettelse, siden Høeg så tydelig følger en etablert konvensjon, og refererer til kjente motiver i bildet.

En annen kvinnelig fotograf som bruker portrettet for å sette søkelys på kjønnsroller er Cindy Sherman (f. 1954), en amerikansk kunstner med hovedvekt på fotografiske portretter. Blant hennes mest kjente verk er fotoserien *Untitled Film Stills* fra tidsrommet 1977-80<sup>83</sup>. Serien

---

<sup>82</sup> Moen, 2002, s. 42

<sup>83</sup> Meyer 2013, s. 243

består av en rekke sort-hvite fotografier. Det er selvportretter av Sherman, der hun poserer som karakterer i scenarier inspirert av kvinner på film og tv fra 1940, 50- og 60-tallet. Sherman bruker performance og fotografi for å belyse samfunnsroller og deres presentasjon i populær media. *Untitled Film Stills* benytter seg spesifikt av «The Male Gaze», et begrep som ble introdusert av Laura Mulvey i *Visual pleasure and narrative cinema* (1975). Begrepet «the male gaze» (mannlig blick) beskriver hvordan film som medium ble skapt med den heterofile, mannlige betrakterens begjærende blick som utgangspunkt. Kvinnelige rollefigurer presenteres ofte som om de er uvitende om at de blir betraktet. Likevel inntar kvinnen en positur som skal tilfredsstille det mannlige publikums begjær<sup>84</sup>. I fotografiene *Untitled #2* og *Untitled # 6*<sup>85</sup>, ser vi tydelig at Sherman fremstiller rollen som uvitende betraktet. Vi ser henne fra en lavere vinkel, mens Shermans blick er rettet oppover og ut av billedrommet. Hennes fravær av oppmerksomhet gir oss som betrakter tillatelse til å se på henne uforstyrret.

Det er likheter mellom Høegs private fotoserie og Shermans *Untitled Film Stills*. Gjennom sitt arbeide eksponerte Sherman det blikket samfunnet rettet mot kvinner, som underdanige, seksualiserte og objektifiserte. På samme måte bruker Høeg crossdressing som verktøy for å utforske og poengtere kjønnsroller i samfunnet.

Shermans arbeider var bevisst feministiske, og laget for et publikum. Her er det forskjellig fra Høegs fotografier. Hennes foto var ikke ment for offentligheten, og hvorvidt det var en intensjon bak den feministiske kritikken til kjønnsroller i samfunnet kan vi ikke vite. Likevel belyser de en bevissthet rundt samfunnsstrukturer og maktrelasjoner, da Høeg og de andre portretterte leker med den dannede kvinne- og mansrollen i sine karakterer.

Shermans fotografier faller i under kategorien iscenesettelse, der hun bevisst skaper karakterer med hensikt om å fremme et aspekt av populærkultur som samfunnskritikk. Høegs fremstillinger er private, men det er likefullt tydelig at hun tar på seg karakterer i sine portretter. Hvorvidt de er fasetter av hennes egen identitet som hun ønsker å utforske er ikke noe vi kan si sikkert. Men vi vet at hun hadde et samfunnsengasjement som omhandlet kvinners plass i samfunnet. I tillegg vet vi at hun trosset samtidens kjønnsnormer i egen fremstilling, og livsførsel. Derfor kan denne leken med androgyne, maskuline og skjeve

---

<sup>84</sup> Meyer 2013, s. 244

<sup>85</sup> Meyer 2013, s. 245-246

feminine fremstillinger leses som en utforskning av egen identitet, men også som iscenesettelser av karakterer. I fotostudioet prøver hun på de rollene hun ikke har rom til å spille ut i offentligheten. Derfor vil jeg si at fotografiene ligger et sted mellom ren iscenesettelse og selvrepresentasjon, da de kan være begge deler samtidig.

### 3.6 Crossdressing som utfordring av stereotyper i kjønn og kultur

Sherman er et mer moderne eksempel på iscenesettelser i fotografiet, og selv om det deler noen likheter med Høeg, er det som nevnt også store forskjeller. Men Marie Høeg er ikke den eneste kvinnen som utforsker crossdressing og performance i fotografiet i sin samtid. Et eksempel som ligger nærmere Høegs hetteportrett både i tid og omstendighet er bildene av den ottomansk-egyptiske prinsessen Nazlı Hanim. Nazlıs far hadde sterke koblinger til vestlig europeisk kultur, og datteren fikk en utdanning som var påvirket av dette. Hun snakket engelsk, fransk, ottomansk og arabisk. Hun hadde progressive meninger, og engasjerte seg i samtidens politiske saker<sup>86</sup>.



Fig. 10

---

<sup>86</sup> Roberts 2014, s. 465

Bildene som finnes av Nazlı viser at hun overskrider sin egen kultur på flere områder, både gjennom sitt carte-de-visit der hun er kledd i en vestlig kjole og gjennom harem-fotografiene (fig. 10). På den ene siden trer hun inn i den vestlige visuelle kulturen ved å kle seg etter denne kulturens kontekster. Dette kan være motivert både av en interesse for den vestlige moten, og som en måte å kommunisere sin egen status og økonomiske situasjon til et vestlig publikum ved å kommunisere med symboler de hadde kjennskap til. I tillegg kommuniserte hun sin velstand til medlemmer av sin egen kultur. På den andre siden viser hun en bevissthet rundt vestens fremstilling av haremets og «orientalsk» kultur ved å gå inn i disse karakterene i sitt fotografi. Hun fremstår som en kontrast til Jerichau-Baumanns maleri av henne i tradisjonell orientalistisk fremstilling (fig. 11)<sup>87</sup>.



Fig. 11

Gjennom brevtveksling med sine venner i vesten (Storbritannia) foregikk en spennende kulturell utveksling. I fotografiene av Nazlı ser vi at hun tester grenser innenfor sin egen kultur, og låner av den vestlige.

---

<sup>87</sup> Roberts 2014, s. 471

Den egyptiske prinsessen bruker crossdressing i fotografiet som verktøy for å «latterliggjøre» (lage satire av) stereotypiske vestlige fremstillinger og oppfatninger av kvinner i harem. Hun utfordrer også idéen om kvinners passive rolle i samfunnet. Det at disse bildene ble sendt til en venninne er tegn på en intern vits om kulturelle forståelser<sup>88</sup>.

Nazlı fremstår som en politisk engasjert og moderne kvinne. Mary Roberts indikerer at alle disse portrettene faller under Saids begrep «transgressive inventiveness» fordi hun stadig krysser grenser, og balanserer et sted mellom den vestlige og egyptiske kulturen ved å blande de delene hun ønsket fra hver av dem.

“Said defined transgression as the movement ‘from one domain to another, the testing and challenging of limits, the mixing and intermingling of heterogeneities, cutting across expectations, providing unforeseen pleasures, discoveries, [and] experiences’.”<sup>89</sup>

Denne tilnærmingen til crossdressing i fotografiet er lik fotoserien til Berg og Høeg, og foregår ikke mange tiår før. Det viser oss både at det var flere som fant fotografiet som et utforskende medium, og at kvinner stilte spørsmål ved sine roller og fremstillinger på tvers av kulturer. I tillegg til å bruke fotografiet som et politisk og identitetsutforskende medium, er det også en leken side hos både Høeg og Nazlı. Det er interessant å merke seg at fotografiet ikke bare ble brukt som et dokumentarisk og politisk verktøy, men også som lek og humor.

Nazlıs måte å relatere til (og harselere med) vestens eksotiske fremstilling av Østen (orientalisme), er sammenlignbar med Høegs fremstilling av kjønnsroller og polarhelten. Nazlıs dokumenterte politiske aktivitet er nok et sammenligningspunkt med Høeg. Den humoristiske siden ved bildene gjør dem mer personlige, og føles nærmere den måten man bruker fotografi i dag. På en måte moderniserer dette vårt inntrykk av denne tidsperioden på slutten av 1800-tallet og bringer kvinnene nærmere oss i dag.

---

<sup>88</sup> Roberts 2014, s. 475

<sup>89</sup> Roberts 2014, s. 463

### 3.7 Portretter til inspirasjon og etterligning

I motsetning til de andre bildene i serien er hetteportrettet spesielt en referanse som er tidsmessig forankret, og kan kobles til spesifikke personer, i større grad enn de andre karakterene Høeg «prøver på». Derfor må vi se på noen av de portrettene som kan ha inspirert Høeg til etterligning. Selv om de formale aspektene i Høegs hetteportrett stemmer overens med de samtidige polfarernes portretter, oppleves dette fotografiet automatisk som noe uvanlig. Hvorfor opplever vi det som annerledes? For det første er Høeg en kvinne, og polarportrettet er tradisjonelt en mannlig og maskulin konvensjon. Likevel er det portrettede kvinner som kan ha inspirert Høegs portrett.

### 3.8 Josephine Diebitsch-Peary

Josephine Diebitsch giftet seg med polfareren Robert Peary i 1888, og var med han på flere ekspedisjoner til Grønland. Hun er anerkjent som den første kvinnelige polfareren, men dette er naturligvis sett i en vestlig, hvit kontekst som ikke tar høyde for hverken inuitter på Grønland eller eventuelle utskrevne personer fra tidligere ekspedisjoner. Sett bort i fra dette er likevel Diebitsch-Peary i en særegen posisjon da hun fikk lov av sin ektemann å ikke bare bli med på ekspedisjonen som husholderske, men også drive med jakt.

På bakgrunn av sine opplevelser ga hun ut flere bøker, deriblant *My Arctic Journal* i 1893, basert på sine egne dagboknotater fra Grønlandsekspedisjonen. Diebitsch-Peary skriver detaljert og beskrivende om sine omgivelser, opplevelser, oppgaver og møter. Hun inkluderer koordinater, tidspunkter, vær og sjøforhold – og viser generelt en god forståelse for de tekniske og vitenskapelige aspektene ved ekspedisjonen.





Fig. 12

I forkant av ekspedisjonen til Grønland i 1891 ble det tatt et studioportrett av Diebitsch-Pearly. (fig. 12). Bildet er et sort-hvitt portrett i halvfigur, og hun står foran en malt studiobakgrunn som skal ligne et snø- og islandskap. Diebitsch-Pearly er kledd i en skinnanorakk som kan

minne om reinsdyrskinn på bakgrunn av lengden og fargetonen på hårene. På skrå over kroppen ser vi en skinnreim med en spenne på. Denne holder på plass geværet som stikker opp over hennes høyre skulder. Hun har på seg hetten på anorakken, og en krøllet lugg stikker frem. Dette kan tyde på at håret under hetten er frisert, og henter om en velstående dame. Kroppen er rettet *en face* mot betrakteren, men blikket leder ut på venstre side for oss.

Det er mange likheter mellom dette portrettet og hetteportrettet av Marie Høeg. Oppstillingen, utsnittet, blikket, anorakken og luggen er nærmest identiske i de to portrettene. Tidsmessig er portrettet av Diebitsch-Peary tatt rundt 1891, mens Høegs portrett er datert til tidsrommet 1895-1903. Kan det da være mulig at dette portrettet av Diebitsch-Peary har nådd Høeg og vært til inspirasjon til hennes hetteportrett? Høeg var opptatt både av foto og av kvinnesak, så det virker ikke usannsynlig at hun har fått med seg nyheten om en kvinnelig polfarer. Både Peary-ekspedisjonene og bokutgivelsen til Diebitsch-Peary skrives om i norske aviser<sup>90</sup>.

### 3.9 Fridtjof Nansen

Hvis vi skal se på norske eksempler til etterligning kommer vi ikke utenom Fridtjof Nansen. Han returnerte fra den første Fram-ferden mot Nordpolen i 1896, og ble hyllet som en nasjonalhelt. Et av de mest kjente portrettene av den unge Nansen i pels er dette portrettet som ble tatt i 1897 (fig. 3).

Moen spekulerer i Høegs motivasjon bak polfarermotivet i sin tekst. Hun refererer til Preus' innledning i «Marie Høeg: Kvinnesaksaktivist, organisator og fotograf» der han sammenlikner kvinnekampen med polferden<sup>91</sup>. Høeg kan godt ha sett paralleller mellom ekspedisjonene i polare områder og den lange veien kvinner måtte gå for å få en plass i samfunnet, men denne tolkningen blir for enkel, og gir ikke nok rom for å anerkjenne Høegs forståelse av kjønn og maktstrukturer i samfunnet. Moen avviser også denne tolkningen av Preus, og lander på en beskrivelse av bildet som et innlegg i den nasjonalromantiske strømmingen i tiden<sup>92</sup>. Likevel kan man ikke utelukke at Høeg også kan ha hatt et kritisk forhold til polarheltenes rolle i samfunnet, og hatt dette som intensjon bak bildet. Uavhengig

---

<sup>90</sup> «En dame blandt eskimoer», Morgenbladet, 23.02.1894, s.1

<https://www.nb.no/items/1a7006d926b4b6e69cd3bfba6d324eb4?searchText=peary>

<sup>91</sup> Preus og Moksnes, s. 6

<sup>92</sup> Moen 2002, s.50

av hvilken intensjon som ligger bak bildet, fungerer den som en kommentar på den hypermaskuline fremstillingen av polfareren.

Høeg leker med rollene hun portretterer, noe vi ser gjennomgående i fotoserien. Hun smiler, ler og gjør grimaser i noen av bildene, og det er tydelig at dette er uformell og privat utforskning. Dette gir oss også et annet blikk på de portrettene som virker mer formelle. Jeg tenker her spesielt på bildet der hun er iført dress og bart, og polarportrettet. Når vi kjenner til hennes lekne, useriøse side blir disse bildene mer en satirisk tilnærming til kjønnsroller, maktposisjoner og heltefremstillinger. På bakgrunn av de mer lekne bildene er det åpenbart at oppstillingen og blikket er aktive valg, og ikke en tilfeldig måte å fotografere disse karakterene. Det gjør det nærliggende å tro at denne oppstillingen er en måte å etterligne, og muligens drive ap med, tradisjonelle mannportretter generelt og polarportrettet spesielt.

Selv om det tydelig er en kommentar på den maskuline og heltmodige polarhelten er Høegs personlige identitet det som er mest til stede. Hennes måte å leke med kjønnsidentitet og uttrykk, stiller spørsmål ved roller som innehar makt og autoritet ved å fremstille dem i en mer feminin versjon. Det forteller noe om hennes egen kjønnsidentitet, men også hennes syn på menns autoritet og status i samfunnet. Hun er tydelig bevisst på symbolene som kommuniserer verdi og status utad, både gjennom positur, bakgrunn og bekledding. I lys av hennes aktivisme og kamp for kvinners stemmerett, ser vi et motiv for fotografiene. De fungerer samtidig som samfunnskritikk, rollespill og personlig utforskning.

De offentlige og private aspektene ved Marie Høegs aktivisme møtes i hetteportrettet. Den klare koblingen til samtiden populærkultur og historiske situasjon forankrer henne i en fortelling om heltefremstillinger og nasjonal verdiskapning. Høeg i den offentlige sfære kjemper for kvinners rettigheter til deltakelse i den selvstendige Norge. I den private sfæren får hun frihet til å stille spørsmål ved disse maktstrukturene gjennom performance, crossdressing og lek.

## 4 Monica Kristensen



Fig. 13

Kapitlet undersøker reforhandling av kvinnelighet og feminitet i polare strøk, i tillegg til polfarerens kontekstualisering av seg selv gjennom polarportrettet av Monica Kristensen. På 1980-tallet ble Kristensen avbildet i motemagasinet *Vogue*, fotografert av den britiske kjendisfotografen Lord Snowdon (1930-2017) (fig. 13). Fotografiet er et portrett av Kristensen i halvfigur, smilende mot betrakteren, iført pelsanorakk. Portrettet er omtalt i artikkelen i *Scandinavian Traveler* fra 2016<sup>93</sup>, og artikkelen i utstillingskatalogen fra Louisiana Museum of Modern art fra 2013<sup>94</sup>. I tillegg er portrettet gjengitt i *Norske polarheltebilder*<sup>95</sup>.

Kristensens presenterer sin egen opplevelse av fotograferingen i *Vogue* fra artikkelen *Noget om helte* i utstillingskatalogen «Arktis» fra Louisiana Museum of Modern art fra 2013. Deretter ser jeg på hvordan Kristensen, i forhold til Amundsen og Nansen, har brukt reklame

---

<sup>93</sup> Hauge, K. M. 13.05.16. *Scandinavian Traveler*. *Monica Kristensen, Svalbards krimdronning*, tilgjengelig fra <https://scandinaviantraveler.com/no/folk/monica-kristensen-svalbards-krimdronning> lest 10.11.21

<sup>94</sup> Kristensen 2013, s. 55-59

<sup>95</sup> Lund & Berg 2011, s. 20

og merkevarer til finansiering av sine polferder, og hvordan et kjønnert perspektiv påvirker fremstillingene av dem. Videre tar kapitlet for seg det kjønnete aspektet ved polarlitteratur og kvinners posisjon i polarforskning gjennom Anka Ryalls *Hva er en helt? Kjønn i antarktislitteraturen* (2011). Til slutt drøftes hennes posisjonering av seg selv i forhold til myten rundt polarhelte, og portrettkonvensjonen.

Monica Kristensen Solås (f. 1950) er norsk glasiolog, polfarer og forfatter. Hun dro på flere ekspedisjoner på 1980- og 90-tallet, men er kanskje mest kjent for ekspedisjonene til sydpolen der hun hadde som mål å finne igjen Amundsens telt fra sydpolekspedisjonen i 1911. Under hennes siste forsøk på dette i 1993-94, døde et av ekspedisjonsmedlemmene i en ulykke. Ekspedisjonen ble avsluttet, men som leder måtte Kristensen tåle mye kritikk for turen i etterkant. Hun avsluttet da sin karriere som polfarer, og hadde flere lederstillinger i tidsrommet 1994-2005 før hun gjorde debut som skjønnlitterær forfatter<sup>96</sup>.

## 4.1 Polfareren og PR

Bildet av Kristensen i bladet Vogue viser henne i halvfigur mot en ensfarget lys bakgrunn. Hun er ikledd en pelsanorakk, og har en taukveil over skulderen. Rundt bildet er det en sort ramme med skrift som «Kodak» og «EPR 19», som minner om rammen på en rull med analog film. Bildet er i farger, og vi ser tydelig at lyset kommer inn på skrå til høyre for bildet. Kristensen sitter *en face* i forhold til betrakteren, med blikket frem. Hun smiler svakt, og lysrefleksjonen gir henne et glimt i øyet. Pelsanorakken er laget av reinskinn, og ble utlånt fra British Museum i forbindelse med fotograferingen<sup>97</sup>. Kristensen har hetta trukket opp på hodet, og den lyse reinsdyrpelsen lager tilnærmet en glorie rundt hodet hennes. En stor kontrast mellom portrettet av Kristensen og de vi kjenner av Amundsen og Nansen, er blikket og ansiktsuttrykket. Kristensen har et mykt blikk, og smilet gir ansiktet et vennlig inntrykk, i motsetning til det direkte og autoritære blikket hos Amundsen og Nansen. Lyssettingen og

---

<sup>96</sup> Monica Kristensen Solås, Norsk polarhistorie, tilgjengelig fra <https://polarhistorie.no/personer/Kristensen%20Solås.html> Lest 10.11.21

<sup>97</sup> Hauge, K. M. 13.05.16. Scandinavian Traveler. *Monica Kristensen, Svalbards krimdronning*, tilgjengelig fra <https://scandinaviantraveler.com/no/folk/monica-kristensen-svalbards-krimdronning> lest 10.11.21

studiosituasjonen skaper et bilde av en glamorøs kvinne. Til og med under en altfor stor anorakk, har fotografen fremmet feminine kvaliteter hos Kristensen i portrettet.

I en utstillingskatalog for Louisiana Museum of Modern Art beskriver Kristensen sin opplevelse av å bli fotografert for Vogue<sup>98</sup>. Hun sier at hun ikke kjente til magasinet fra før, og beskriver at hun hadde en passiv rolle i sin påkledning og iscenesettelse, som hun synes å ta avstand fra. Blant annet beskriver hun pelsanorakken som at den lukter uutholdelig av harskt fett og gammelt støv, og at hun blir påkledd en hette «som det sømmer sig for en polarhelt»<sup>99</sup>. Måten Kristensen forklarer opplevelsen gjør det tydelig at hun er fullt klar over de symbolene som assosieres med en polarhelt, samtidig som at hun fraskriver seg all påvirkning hun selv kan ha hatt i sin egen fremstilling og iscenesettelse.

I én setning beskriver hun bildet som ikonisk, mens hun i den neste bortforklarer det som irrelevant for den kommende ekspedisjonen. Kristensen forklarer det å bli fotografert som nærmest et nødvendig onde for en polfarer. Hun presenterer en redsel for å bli latterliggjort i sin iscenesettelse som polarhelt, men dikteres av behovet for finansiering til sin neste ekspedisjon. Kristensen trekker paralleller mellom sin egen opplevelse og den hun ser for seg at Amundsen må ha hatt i lignende situasjoner<sup>100</sup>. Det at Kristensen trekker linjer mellom seg selv og Amundsen på denne måten, kan si noe om hvordan hun posisjonerer seg selv i forhold til polarheltskyten.

---

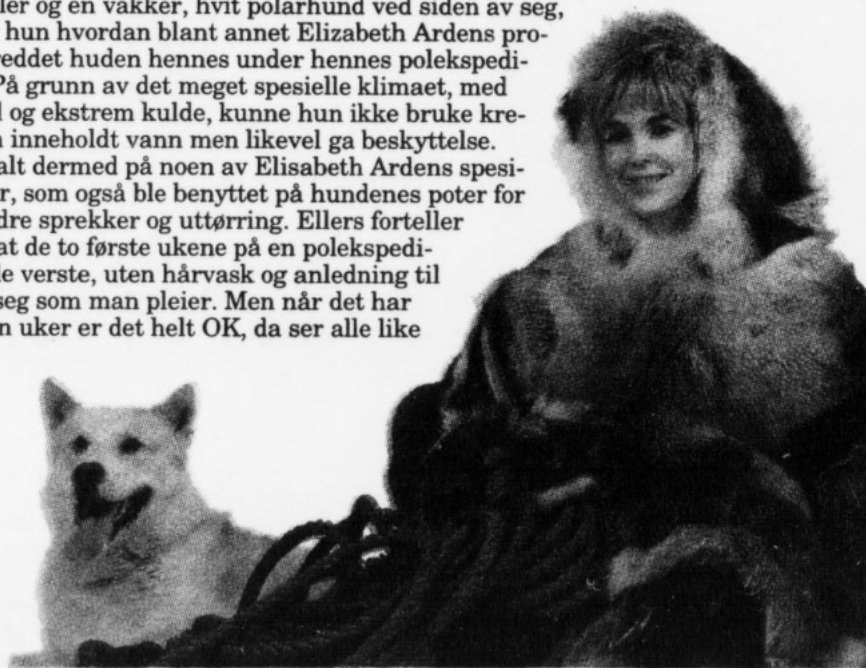
<sup>98</sup> Kristensen 2013, s. 58

<sup>99</sup> Kristensen 2013, s. 58

<sup>100</sup> Kristensen 2013, s. 58

## MONICA OG ELIZABETH

– I siste utgave av Vogue kan man se Monica Kristensen som modell for Elizabeth Ardens hudpleieprodukter. Lett henslengt med draperte skinnfeller og en vakker, hvit polarhund ved siden av seg, forteller hun hvordan blant annet Elizabeth Ardens produkter reddet huden hennes under hennes polekspedisjoner. På grunn av det meget spesielle klimaet, med sterk sol og ekstrem kulde, kunne hun ikke bruke kremer som inneholdt vann men likevel ga beskyttelse. Valget falt dermed på noen av Elisabeth Ardens spesialkremer, som også ble benyttet på hundenes poter for å forhindre sprekker og uttørring. Ellers forteller Monica at de to første ukene på en polekspedisjon er de verste, uten hårvask og anledning til å stelle seg som man pleier. Men når det har gått noen uker er det helt OK, da ser alle like ille ut...



*Monica Kristensen – typisk nordisk kvinneideal?*

Fig. 14

I en utgave av Arbeiderbladet fra 5. februar 1994, omtales Kristensens opptreden i Vogue i forbindelse med Elizabeth Ardens skjønnhetsprodukter. Kristensen reklamerte for å ha brukt Ardens produkter på polekspedisjon. På bekledningen kan man se at dette bildet hører til den samme fotograferingen som portrettet i Vogue. Bildet viser Kristensen i pelsanorakk, med en taukveil i fanget og en polarhund liggende ved sin side (fig. 14). Kristensen smiler, med blikket vent mot noe utenfor billedrommet. Hun er avbildet sittende, noe som gir bildet et uformelt preg. Teksten fremmer Kristensens feminitet i beskrivelsen av bekledningen når journalisten først omtaler henne som «Lett henslengt med draperte skinnfeller» før de fortsetter med at Monica sier «de to første ukene på en polekspedisjon er de verste, uten hårvask og anledning til å stelle seg som man pleier. Men når det har gått noen uker er det helt OK, da ser alle like ille ut...».<sup>101</sup> Med skjønnhet og utseende i fokus, er denne teksten tydelig

---

<sup>101</sup> «Monica og Elizabeth», Arbeiderbladet, 05.02.1994, s.14.

<https://www.nb.no/items/a60a1833cb7d275f9cc470888540370d?page=45&searchText=monica%20kristensen> Hentet 10.11.21

kjønnnet i sin fremstilling. Hadde dette vært en mannlig polfarer ville man trolig ikke beskrevet klærne hennes som draperte skinnfeller, men heller en pelsanorakk.

Både Amundsen og Nansen ble sponset av varemerker i forbindelse med sine polekspedisjoner. Et eksempel på dette er reklameplakaten for Tiedemanns Tobak der både Amundsen og Nansen er avbildet sammen med Otto Sverdrup. Plakaten inneholder uttalelser fra alle tre, hvor de lovpriser tobakkens høye kvalitet og holdbarhet, til og med på polekspedisjon<sup>102</sup>.

I grunnen er det at Amundsen og Nansen reklamerer for tobakk det samme som at Kristensen reklamerer for Elizabeth Ardens ansiktskrem, likevel oppleves det annerledes. Selv om man har bruk for en ansiktskrem i et arktisk klima, for å beskytte huden mot kulde, er det ikke et produkt man assosierer automatisk med polare ekspedisjoner. Dette er på grunn av de feminine assosiasjonene rundt hudkrem som et kvinnelig produkt, som ikke sammenfaller med det maskuline bildet av polferder.

## 4.2 Kvinnen som polfarer

Det at Kristensen promoterer et skjønnhetsprodukt for polare strøk, viderefører hvordan hun har blitt presentert i media. I Sigri Sandberg Meløys *Polarheltinner* (2012) samler forfatteren er rekke av omtalene av Kristensen gjennom årene. Hun presenteres blant annet som at «hun svinger seg inn i det internasjonale mediebildet med glans og glamour, sjarm og intellekt, høye hæler og fjellanorakk» og «Den viltre jenta fra Kongsvinger. Blond og fager»<sup>103</sup>. Disse beskrivelsene av Kristensen står i kontrast til de vi så av de mannlige polfarerne i kapittel 2. Hennes feminine kvaliteter blir fremhevet, og man kan spørre om dette går på bekostning av å bli tatt seriøst som polfarer og forsker. Gjennomgående fokuserer mange av beskrivelsene av henne på utseendet, samtidig fremhever de henne som Amundsens arvtager til «sydpoltronen»<sup>104</sup>.

Kristensen lener seg inn i den feminiteten som blir påført henne utenfra, som et middel mot et mål. Hennes opptreden i Vogue, et kvinnerettete magasin, kan ha ført til at hun ble sett på

---

<sup>102</sup> Plakat for Tiedemanns Tobak, Tilgjengelig fra <https://digitaltmuseum.no/011023247426/plakat>. Lest 08.11.21

<sup>103</sup> Sandberg 2012, s. 182

<sup>104</sup> Sandberg 2012, s. 182



som jålete. I forhold til Butler kan man si at Kristensen spiller ut sin rolle som kvinne med en bevisst holdning til det maskuline polare miljøet hun er en del av. Gjennom omtalene av Kristensen som Sandberg refererer til, kan vi se at omverdenen hadde behov for å presisere de kvinnelige aspektene ved henne. Dette er i tråd med Butlers beskrivelse av samfunnets sanksjoner rundt kjønnede handlinger. Dersom man ser på Kristensens polferder som mannlige handlinger, vil beskrivelsene av hennes kvinnelighet i media fungere som en motvekt, eller «korrigerer», av hennes maskuline atferd. Portrettet i Vogue er en representasjon av nettopp dette. Den maskuline polarhelten blir glamorøs, og med det, kvinnelig. Det er noe veldig ironisk i det å fremstille en polfarer på en så glamorøs måte som det Kristensen blir fremstilt i Vogue. Ikke engang ved å begi seg ut på et av de mest maskuline yrkene man kan tenke seg, kan hun unnsnippe et stempel som skjør kvinne. Tvert imot blir hennes kvinnelighet og feminitet ytterligere understreket når hun begir seg ut på det polare maskuline.

I et intervju i Aftenposten fra 2014 om Kristensens karriereskifte til forfatter, omtaler Professor emerita ved UiT – Norges Arktiske Univesitet Anka Ryall Kristensen på denne måten: «Da jeg først traff henne for et års tid siden, ble jeg slått av hvor nærværende og ujålete hun er. Jeg tror neppe hennes mannlige forgjengere hadde et like ambivalent og humoristisk blikk på rollen som polarhelt.»<sup>105</sup>

I artikkelen *Hva er en helt? Kjønn i antarktislitteraturen* (2011) beskriver Ryall hvordan Antarktis ble omtalt som «mannens siste fristed», et sted hvor kvinner enda ikke hadde innflytelse. Amundsen beskriver mannsfelleskapet på polferden som en frihet fra samfunnets restriksjoner, som kun var mulig på grunn av fraværet av kvinner<sup>106</sup>.

Polarlitteraturen blir kjønnnet når man skriver naturen som en kvinne, og vitenskapen levendegjøres som en mannlig betrakter<sup>107</sup>. På samme måte som «the male gaze» brukes for å ramme inn kvinnen for mannens begjærlige blikk, gjør også polarlitteraturen det samme med

---

<sup>105</sup> Skjervoll, Helle. 09.10.14. Aftenposten. *Monica Kristensen Solås måtte nesten helt til Sydpolen for å bli forfatter*. Tilgjengelig fra <https://www.aftenposten.no/amagasinet/i/Kv19o/monica-kristensen-solaas-maatte-nesten-helt-til-sydpolen-for-aa-bli-forfa>

<sup>106</sup> Ryall 2011, s. 77

<sup>107</sup> Ryall 2011, s. 78

naturen. Da kvinner fikk mulighet til å dra til sydpolen, endret dette opplevelsen av polen som en utfordring for menn<sup>108</sup>.

På grunn av denne fremstillingen av polområdene, måtte Kristensen nødvendigvis være seg bevisst sin rolle som kvinnelig polfarer. Ryall påpeker at Kristensen i sin første bok *Mot 90° Syd* påpeker sin rolle som inntrenger i dette maskuline miljøet med kommentaren «Hva hadde kvinnfolk her å gjøre, forresten?»<sup>109</sup>.

### 4.3 Moderne heltedyrking og kritisk distanse

Om heltedyrking skriver Kristensen at vi mennesker har et behov for å beundre enkeltpersoner som vi ser på som dyktigere, og mer moralske enn resten av menneskeheten. Hun presiseres at en helt defineres av sine handlinger, ikke sitt utseende. Kristensen sier at heltens evner er medfødte, men at de må utsettes for «umenneskelige utfordringer for at *aktivere* sin heltenatur.»<sup>110</sup>. Her forklarer hun polarhelten som den rådende heltefiguren i samfunnet frem til astronautene tok over på slutten av 1960-tallet.

Om *Norske Polarheltebilder* skriver Kristensen at til tross for at boken er full av ikoniske ekspedisjonsbilder, som Amundsens bilde av teltet på sydpolen, er det studioportrettene hun synes er mest interessante. Hun stiller spørsmål ved hva disse bildene sier om heltenes eget bidrag til dyrkelsen av dem. Det at hun stiller dette spørsmålet, viser en bevissthet til motivet som presenteres, og de verdiene det kommuniserer utad.

---

<sup>108</sup> Ryall 2011, s. 79

<sup>109</sup> Ryall 2011, s. 79

<sup>110</sup> Kristensen 2013, s. 55



Fig. 15

Ikke alle er like reflekterte i sin bruk av dette motivet. Det danske magasinet Billedbladet.dk har i 2020 intervjuet sosialantropologen Rane Willerslev (f. 1971)<sup>111</sup>, kjent som tidligere direktør ved Kulturhistorisk museum i Oslo. I løpet av karrieren tilbrakte Willerslev 14 måneder i Sibir som professor. I kraft av dette omtaler magasinet Willerslev som det danske svaret på Indiana Jones. Et av bildene i reportasjen viser et maleri av Willerslev, iscenesatt som polfarer (fig 15). Vi ser et 2/3 utsnitt av Willerslev som står foran et snødekt landskap uten noen definerbare kjennetegn. Kroppen er vridd på skrå, med høyre arm fremst i motivet, mens han med venstre arm løfter et gevær. Blikket er rettet ut av billedrommet, på skrå over høyre skulder. Sammen med pelsanorakken henviser Willerslevs bestemte blick til polarportrettet som konvensjon. Slik fremmer Willerslev seg selv som polarhelt. Ved å plassere bildet over sengen til sønnen, projiserer han ukritisk de maskuline verdiene assosiert med det polare portrettet.

Gjennom portrettet av Kristensen i Vogue, sett i kontekst av den historiske posisjonen til kvinner i polare strøk, ser vi hvordan hennes feminitet blir brukt som virkemiddel. Kristensens tar stilling til sin egen rolle i relasjon til polfarerkonvensjonen i måten hun både

---

<sup>111</sup> Ramlyng, S. og Bekker, L M. (2021) Billedbladet, *Hjemme hos Rane Willerslev: Sådan bor Nationalmuseets direktør*, tilgjengelig fra <https://www.billedbladet.dk/kendte/danmark/tv/hjemme-hos-rane-willerslev-saadan-bor-nationalmuseets-direktoer#125626-4>, hentet 14.11.21

tar avstand fra iscenesettelsen som polarhelt og samtidig skriver seg inn i arven etter Amundsen.

## 5 Hasansen



Fig. 16

Sayed Sattar Hasan (f. 1979) er en britiskfødt kunstner bosatt i Norge. Gjennom sine verk utforsker han kulturell tilhørighet gjennom symbolikk og teknikk. På nettsiden sin beskriver han kunsten sin som prosess-basert, og han benytter seg av forskjellige medier avhengig av hva som best passer til idéen. Hasan er altså en konseptkunstner, der idéen er det sentrale i kunstverket, mens teknikk og materiale fungerer som verktøy for å bære frem idéen. Hasan jobber med individuell og felles identitet, tilhørighet og arv som tema, der han utforsker

stedet mellom tradisjon og forandring. *Half Pakistani, a quarter English, Irish by proxy og helt Norsk*. Slik definerer Hasan sin egen identitet.<sup>112</sup>

I dette kapitlet vil jeg undersøke prosjektet *Hasansens Kjelke* (2020), med fokus på polarportrettet av kunstnerens alter ego Hasansen (fig. 16). Gjennom karakteren Hasansen, og spesifikt portrettet, vil jeg undersøke hvordan kunstneren reforhandler det nasjonalistiske og maskuline i polarportrettet. Først vil jeg introdusere prosjektet og utstillingen *Hasansens Kjelke* før jeg analyserer portrettet i lys av problemstillingen: Hvordan reforhandler Sayed Sattar Hasan det nasjonalistiske og maskuline i polarportrettet?

## 5.1 Hasansens kjelke

*Hasansens Kjelke* er både en prosess, performance og utstilling. Utstillingen ble vist på Interkulturelt museum (IKM) i Oslo i 2020. Bilde, video og tekst både på kunstnerens nettside og i utstillingen dokumenterer prosessen rundt charpai-kjelken, og de utfluktene Hasansen og kjelken har vært på før det endte opp i utstillingslokalet. Kunstneren har selv lagt ut en pdf-fil som oppsummerer nøkkelinformasjonen om prosjektet, og forklarer hans inngang til tematikken<sup>113</sup>. Han begynner med en ordforklaringsside der han avklarer hva *kjelke*, *charpai*, *ski* og *Hasansen* betyr. Denne måten å forklare nøkkelbegrepene på gjør verket tilgjengelig for en rekke betraktere med forskjellige bakgrunner. Ved å avklare både *ski* og *charpai* viser kunstneren at verket er ment både for personer innenfor og utenfor norsk og pakistansk språk og kultur. Hadde han derimot kun forklart *charpai* ville Hasan fortalt at dette verket er laget for de som allerede er innforstått med norsk språk og kultur.

I prosjektet *Hasansens Kjelke* undersøker Hasan hva det vil si å være norsk gjennom sitt alter ego *Hasansen*<sup>114</sup>. I prosjektet kombinerer han teknikker og kulturelle referanser fra Pakistan

---

<sup>112</sup> «Artist», <https://www.sayedsattarhasan.com/artist>, Hentet 12.11.21.

<sup>113</sup> Teksten har ikke dato, men man kan anta årstall 2020 siden det stemmer overens med utstillingstidspunkt. Hasan, S. S., pdf om «Hasansens kjelke», hentet fra [https://dvqlxo2m2q99g.cloudfront.net/000\\_clients/593559/file/hasansens-kjelke-pdf.pdf](https://dvqlxo2m2q99g.cloudfront.net/000_clients/593559/file/hasansens-kjelke-pdf.pdf) Hentet 20.09.21

<sup>114</sup> En kombinasjon av kunstnerens etternavn «Hasan», et typisk muslimsk etternavn, og den skandinaviske endelsen «-sen», som i Nansen.

og Norge. Som tittelen henviser til er det kjelken som er objektet i fokus. Hasan har skapt en hybrid mellom en pakistansk charpai (en form for divan) og den norske skikjelken. Charpai-kjelken består av en rektangulær ramme, med en madrass av vevde stoffremser. Madrassen ble ved av Ruhkaia og Iqbal, et ektepar som emigrerte fra Pakistan til Norge. Fargerike ben laget av Tayyeb Hassan i Pakistan, og ski laget av Thomas Aslaksby i Norge<sup>115</sup>.

Utstillingslokalet på IKM ligner et kjellerrom med sine hvite murvegger, og hyppige inndelinger av rom med søyler og døråpninger. Hasansens to kjelker står utstilt på hver sin sokkel. I enden av rommet skimter vi en høvelbenk omgitt av trespon. Fra bilder av utstillingen ser vi flere videoskjermer i lokalet. Den ene videoen viser Hasansen på en ekspedisjon med kjelken<sup>116</sup>. To skjermer side om side viser hvordan Tayyeb Hassan og Thomas Aslaksby arbeider med tillagingen av kjelkedelene<sup>117</sup>.

I utstillingen vises også et portrett av Hasansen i halvfigur, mot en nøytral, lys bakgrunn (fig. 16). Han har på seg en langhåret pelsjakke med hette. På bakgrunn av video og andre bilder fra utstillingen vet vi at jakken har hette, men i dette portrettet fremstår det som en høy krage. Hasansen sitter på skrå med høyre skulder mot betrakteren. Hodet er vendt mot betrakteren, og han ser rett frem med et direkte blick. På bakgrunn av posituren, blikket, barten og pelsjakken ser dette ut som en direkte etterligning av portrettet av Nansen fra 1897 (fig 3).

I presentasjoner av utstillingen på ulike nettsider, ser vi portrettet i det samme formatet som i fig. 16. Men i utstillingen er det lagt enda et element til i fremstillingen av Hasansen. Her er det lagt til en billedramme i tre, med utskjæringer fra norrøne dragemotiver (fig. 17). Denne innrammingen understreker «det norske» rundt Hasansen enda tydeligere. Et gammelt symbol, i nytt format, med gammel innramming.

---

<sup>115</sup> Hasan, s. 5

<sup>116</sup> Hasan, s. 22

<sup>117</sup> Hasan, s. 20



Fig. 17

I en samtale med kunstneren spurte jeg Hasan hva som lå bak valget av rammen, for jeg antok at det måtte være et svært bevisst valg å bruke en gammel treramme med enda flere norske symboler rundt dette portrettet som allerede oser av norsk kulturarv. Jeg ble overrasket da han sa at dette var et tilfeldig valg, som faktisk kom som forslag fra en av museets ansatte, da de diskuterte utformingen av utstillingen.



*Hasansens kjelke* er omtalt i magasinet *Periskop* i artikkelen *Hasansens kjelke. Ein aketur i kunst og kulde*, og i *Kunstkritikk* under tittelen *Til sengs over Grønland*<sup>118</sup>. Artikkelforfatteren i *Periskop* Kjartan Helleve forteller om sin opplevelse av å være med Hasansen til Kolsås for å teste kjelken med skiene for første gang<sup>119</sup>. Helleve får frem kunstnerens lekenhet gjennom sine observasjoner og beskrivelser av dagen i bakken i alt for kaldt vær. Hasan sier om prosjektet: «Fridtjof Nansen var oppdagar, vitenskapsmann og ein nordmenn er veldig stolte av. Men der han dreiv med geografiske oppdagingar, driv eg med kulturelle oppdagingar. Nansen laga sin slede, eg har laga min kjelke.»<sup>120</sup>. Her viser Hasan sitt svært bevisste forhold til identitet og kultur.

Intervjuet i *Periskop* ble gjort samtidig som at Hasan fikk laget en film av kjelkens prøvetur, som til slutt ble en del av utstillingen. I tillegg til å bruke kjelken til en aketur, ble den også brukt som sitteplass, da teamet tok en pause med kvikk-lunsj og appelsin i løpet av dagen. Hybriden mellom det pakistanske og norske fortsetter gjennom at kjelken ikke bare er laget av elementer fra både kjelken og charpaien, den har også bruksområdet fra begge.

## 5.2 Who is Hasansen?

I tillegg til *Hasansens kjelke* har karakteren Hasansen dukket opp i to andre verk, *Hasansens benk* (2020/2021)<sup>121</sup> og *Who is Hasansen?* (2021)<sup>122</sup>, som er nært beslektet i tematikk. Fordi disse verkene er tematiske i dialog med hverandre vil jeg trekke de inn i diskusjonen. Videoen *Who is Hasansen?* er en 19 minutter lang video, filmet på Oslo Rådhus. I videoen snakker kunstneren (eller er det Hasansen?) med 5 personer om Hasansen som karakter, prosjektet *Hasansens Kjelke* og utstillingen på IKM. På den måten er dette verket som en oppfølger, ettertanke eller refleksjonsnotat til *Hasansens kjelke*. De intervjuede er Liisa-Rávná Finbog (samisk arkeolog og museolog), Fakhra Salimi (Grunnlegger av MiRA), Peder Valle

---

<sup>118</sup> Enge, M., *Kunstkritikk*, 18.03.20. «Til sengs over Grønland», Hentet fra <https://kunstkritikk.no/til-sengs-over-gronland/> Hentet 23.10.21

<sup>119</sup> Helleve, K., *Periskop*, 16.02.2020. «Hasansens kjelke. Ein aketur i kunst og kulde». Hentet fra <http://www.periskop.no/hasansens-kjelke-ein-aketur-i-kunst-og-kulde/> Hentet 22.10.21

<sup>120</sup> Helleve, *Periskop*.

<sup>121</sup> «Hasansens benk», Rom for kunst, <https://www.romforkunst.no/en/sayed-sattar-hasan-hasansens-benk> Hentet 12.11.21

<sup>122</sup> «Who is Hasansen», <https://www.sayedsattarhasan.com/whoishasansen> Hentet 12.11.21

(Designhistoriker), Marit Silsand (Kunstner) and Ketil D. Kristensen (Daglig leder for Detroit Kunsthalle).

Videoen starter med et overblikksbilde av inngangshallen i Oslo rådhus. Vi ser Hasan som går opp den lange trappen sammen med et av intervjuobjektene sine, til musikk fra Griegs *Peer Gynt*. Kamera viser oss inn på et rom der det er satt opp stativ og lys til filming, med to stoler til høyre (til Hasan og kameramann) og charpaien fra *Hasansens benk* til venstre. Den som skal intervjues går inn i rommet og setter seg på benken, som har et lite skilt på seg som viser et symbol for «ikke sitt her»<sup>123</sup>. Hasan starter intervjuet med spørsmålet «Who is Hasansen, or how would you interpret Hasansen as a figure?». De resterende spørsmålene omhandler alle tilhørighet, norsk identitet og materiell kulturarv.

Ved å bruke portrettet av Nansen som utgangspunkt viser kunstneren en forståelse og respekt for norske myter, sier Valle. Hasansen trer ut av portrettet og tar med seg symbolet ut i verden gjennom karakteren. Utstillingen på IKM er resultatet av flere ekspedisjoner som Hasansen har begitt seg ut på. Den ene ekspedisjonen er gjengitt i artikkelen i *Periskop*, der journalisten fikk være med på kjelkens jomfrutur på Kolsås. Resultatet av denne ekspedisjonen var en video som ble spilt av i utstillingslokalet. I tillegg til dette var Hasansen, som sin navnebror Nansen, på ekspedisjon til Grønland. Hasansen dro riktignok ikke til det samme Grønland som Nansen, men heller bydelen i Oslo med samme navn. Det var her han utfordret publikum med ulik kulturell bakgrunn i møte med charpai-kjelken<sup>124</sup>.

Både *Hasansens Kjelke* og *Who is Hasansen?* stiller spørsmål ved norsk kultur. I videoen nevner Salimi hvor konservativ hun opplevde norsk kultur da hun kom hit for 40 år siden. Samtidig kommenterer Valle hvor konstruert bildet av Nansen som «supernordmannen» er, og hvordan vi ved flere anledninger har adoptert tradisjoner og elementer fra andre kulturer som vi i dag anser som norske. Hans eksempel er en porselenskopp med stråmønster. Koppen er laget i Norge, men hverken materialet eller designet er opprinnelig norsk. Mønsteret er tysk, og porselenet er opprinnelig kinesisk.

---

<sup>123</sup> Skiltet viser en person som sitter på en stol, med et forbudssymbol over.

<sup>124</sup> Hasan, s. 12

Likevel har vi kommet til å anse det som en del av norsk materiell kulturarv. Salimi mener at Hasansens kjelke kan bli et moderne symbol på norsk kultur en gang i fremtiden.

Det jeg tar fra dialogen mellom Hasan og de intervjuede er at de alle ser Hasansen som en dialog, eller en utfordrer til det etablerte bildet av norsk kultur. Som Salimi sier er norsk kultur veldig konservativ, men at symboler som Hasansens kjelke, og portrettet av han kan være eksempler på et mer multikulturelt samfunn.

Videoen avslutter med et overblikk av inngangshallen i Oslo rådhus, og i den samme trappen vi så Hasan og gjestene gå opp i begynnelsen, går nå Hasansen ned trappen, med benken over hodet fortsatt akkompagnert av Grieg. Det får oss til å spørre hvor grensen mellom Hasan og Hasansen går. Er de samme person? Var det egentlig Hasansen som stilte spørsmålene om seg selv, eller var det Hasan? Og er det egentlig en forskjell? Uavhengig av hvor grensen mellom person og karakter går, gjør dette siste bildet hele intervjuet om til en performance. Fra en samtale mellom individer, til et performativt rom, der Hasansens identitet blir spilt ut.

På samme måte som Butler argumenterer for at kjønn er en sosialt konstruert og konstituert identitet, kan man argumentere det samme for nasjonal identitet eller kulturell tilhørighet. Hasansen belyser måten den norske polarhelten har farget bildet av norsk identitet de siste 150 årene. Fordi Hasan bruker et symbol som er oppfattet som typisk norsk i en performance der han blander det med pakistanske elementer, stiller han spørsmål ved hva det vil si å være norsk i dag. Ved å tre inn i rollen som *Hasansen*, blir han en ny versjon av «nordmannen».

### **5.3 Hasansens benk**

I intervjuet *Who is Hasansen?* kritiserer Kristenen Hasansen for å være for lite kritisk, og for lite synlig i utstillingen. Men et av de andre prosjektene til Hasansen er ikke fullt så gjemt som utstillingen. Prosjektet *Hasansens benk* (22.10.2020-21.01.2021) ble vist på Oslo S, ved nedgangen til T-banen. Verket består av en benk, eller en charpai, og en video. Benken har den samme typen formfulle ben som vi så på kjelken, men de er ikke malt denne gangen. Den vevde madrassen er laget av tynnere tau i rød og hvit og ordet «Hasansen» er gjentatt i madrassens mønster. På videoskjermen som er plassert over benken ble videoen *Hasansen*

*reclining on Bench*<sup>125</sup> avspilt. I videoen ser vi en naken Hasansen gå inn i bildet med ryggen til oss. Han går frem til benken, og legger seg ned. Vi ser nærbilder av føtter, brystkasse, h anda som holder en mobil, l armuskler som strammer seg, en halv open munn f or vi ser hele Hasansen tilbakelent i en halvt sittende, halvt liggende posisjon p a sin venstre side. Hasansen holder blikket direkte p a betrakteren i flere sekunder, frem til telefonen ringer og han reiser seg og g ar ut av bildet.

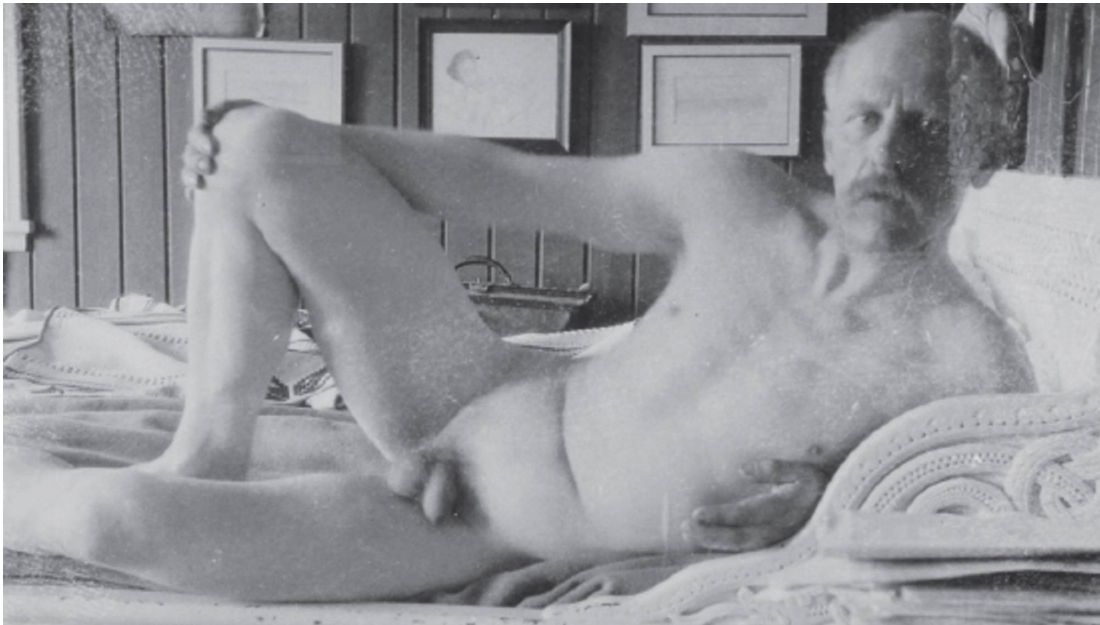


Fig. 18

Bildet av den tilbakelente Hasansen etterligner nakenbildet av Nansen som skapte reaksjoner da det ble publisert i aftenposten i 2011 (fig. 18)<sup>126</sup>. I videoen inntar Hasansen den samme posituren som Nansen har i sitt bilde. Selv om Hasansen ikke viser frem like mye kropp som Nansen g or i sitt bilde, ble denne videoen f or sterk kost for betrakterne. If olge *Rom for kunst* skapte videoen reaksjoner, og de valgte derfor  a bytte den ut med «Field test Hasansens Kjelke» (2019) fra utstillingen p a Interkulturelt Museum for den gjenv erende tiden av p a rundt to m aneder<sup>127</sup>. *Rom for kunst* beskriver verket som en utforsking av Hasansen som merkevare, og fremstillinger av mannekroppen i offentlighet.

---

<sup>125</sup> Hasan, S.S., 2020, "Hasansen Reclining on Bench". Redigert av Carsten Aniksdal. Hentet fra <https://vimeo.com/493728294> Hentet 10.11.21

<sup>126</sup> Trulsen, O. N. & Gr onbech, T., NRK, 2011. «Nansen ville likt oppstyret». Hentet fra [https://www.nrk.no/kultur/\\_nansen-ville-lik-oppstyret-1.7837391](https://www.nrk.no/kultur/_nansen-ville-lik-oppstyret-1.7837391), Hentet 09.11.21

<sup>127</sup> «Hasansens benk», Rom for kunst, <https://www.romforkunst.no/en/sayed-sattar-hasan-hasansens-benk> Hentet 12.11.21

## 5.4 Samtale med kunstneren

I en samtale med kunstneren i mai 2021 spurte jeg om han hadde fått kritikk for sin tolkning av polfareren. I lys av reaksjonene «Han Roald som Betzy» fikk, var det interessant å høre at han ikke hadde møtt kritikk i sin tolkning av polfareren. Videre spurte jeg hvorfor han trodde dette var tilfellet, og vi diskuterte effekten av at museet hvor *Hasansens Kjelke* ble stilt ut. Ved å stille ut på Interkulturelt Museum kan det være at de personene som ville vært kritisk til hans nytolkning av Nansen og «det norske» ikke finnes i publikumet til institusjonen. Ved å stille ut på en interkulturell institusjon med fokus på mangfold, vil dette museet trekke publikummere som er interessert i dette temaet fra før av, og dermed ikke oppleve like mye kritikk som hvis de samme utstillingene ville vært på en mer tradisjonell og konservativ institusjon.

I tillegg til dette tror jeg det kan være et par andre faktorer som spiller inn i Hasansens aksept. Det ene er humor. Hele prosjektet er gjennomsyret av en humoristisk tone, som virker avvæpnende i møte med et så stort tema som nasjonal identitet. I stillbilder fra videoen av Hasansens tur til Kolsås, ser vi at han aker på charpai-kjelken<sup>128</sup>. Hans lekne side kommer også frem i portrettet av Fridtjof Nansens oldebarn, Kari Greve, som poserer ved siden av Nansenportrettet iført Hasansens pelsjakke og en løsbart<sup>129</sup>.

Et annet aspekt ved Hasansen, er maskuliniteten. Selv om han som karakter utfordrer det polare portretter gjennom spørsmål om kulturell identitet og tilhørighet, spiller han fortsatt på lag med et av de sentrale aspektene i portrettet, nemlig maskuliniteten. Som mann passer han bedre inn i portrettkonvensjonen enn det Høeg og Kristensen gjør, og fremstår som en mer troverdig polfarer-karakter på dette grunnlaget. Blikket hans har en autoritet og troverdighet som betrakteren kan føle seg trygg i. Likevel gir hans humoristiske tilnærming karakteren et mykere preg. Kanskje Hasansen kan åpne opp den snevre definisjonen av den polare maskuliniteten som Hauan beskriver, til å romme et større følelsesspekter igjen.

---

<sup>128</sup> Hasan, s. 11

<sup>129</sup> Hasan, s. 23

## 5.5 Avsluttende refleksjoner

Hasan tar på seg rollen Hasansen i sitt portrett. Den definerte barten, pelsjakken og det direkte blikket mot betrakteren kopierer portrettet av Nansen fra 1897. Det er som om han stiller spørsmålet «er det dette som skal til for å bli ansett som norsk?». Selv om det oppfattes både som personlig, politisk og kritiserende, ser jeg et portrett med et glimt i øyet. Dette kommer nok ikke fra portrettet alene, men helhetsinntrykket av prosjektet. Humoren blir til i møtet mellom tradisjoner, og den lekne utprøvingen av charpaikjelken i en akebakke. Det ene øyeblikket er det en kjelke, det neste er det en samlingsplass for kvikk-lunsj og appelsin.

Hasan utforsker i dette prosjektet et møte mellom kulturer, og rollen Hasansen blir på samme måte som charpai-kjelken en hybrid mellom det pakistanske og det norske. Hasan omtaler seg selv som «Half Pakistani, a quarter English, Irish by proxy og helt Norsk». Han utforsker tradisjon, tilhørighet og arv gjennom konseptuelle og prosessfokuserete verk. Som et resultat jobber han med flere medier for å kommunisere sine idéer. Selvportrettet er et gjennomgående element i hans verk, og de utforsker ofte den selvmotsigende følelsen av å føle seg både hjemme og utenfor på samme tid.

## 6 Avslutning

Høeg, Kristensen og Hasan bruker hver på sin måte det polare portrettet som rom for dialog og reforhandling. Høeg reforhandler kjønn og kjønnsroller i et privat rom, mens Kristensens femininitet står som kontrast til polfareren i det offentlige. Til slutt bruker Hasansen polfareren som en påkledning hvor han kan stille spørsmål rundt nasjonal identitet. Samtidig reproducerer de også de innforståtte verdiene i konvensjonen, og tar de med seg videre.

De tre portrettede er «avsendere» av konvensjonen på forskjellige måter. Blant annet i forhold til iscenesettelsen av seg selv som polfarer. Der Høeg og Hasansen har vært aktive i sin egen fremstilling, tar Kristensen avstand fra sin egen påvirkning av motivet, og henviser heller til fotografen og produksjonsteamet i Vogue som styrende i prosessen.

I møte med portrettet av Marie Høeg er det viktig å være klar over at vår måte å se og analysere Marie Høeg i dag er gjennom en linse og et vokabular som ikke eksisterte i hennes samtid på samme måte. Ved å kalle henne androgyn, bruke begreper som crossdressing og lignende, påfører vi henne moderne holdninger.

I forhold til fotografiene kommer dette frem på to måter. På den ene siden er det å kalle de private bildene til Berg og Høeg en fotoserie problematisk. Ved å kalle det en fotoserie projiserer vi en kunstnerisk intensjon på fotografier vi ikke vet noe om bakgrunnen for. Selv om bildene lå sammen i en eske, kan vi ikke si at Berg og Høeg har kuratert dette som en sammenhengende serie. For det første var bildene private, og derfor noe som ikke var ment for offentligheten, og for det andre kan vi ikke forutsette at damene hadde en kunstnerisk tilnærming til sine egne fotografier.

Det andre aspektet ved bildene som moderniserer dem i vårt blikk er bruken av sort/hvitt. Dette kommenterer Preus Museum selv i katalogen som et grep de har gjort på bakgrunn av sin tolkning av Marie Høeg som en kvinne med «moderne» holdninger. Dette valget påvirker hvordan betrakteren møter og tolker både Høeg og bildene.

Som prosessfokusert kunstner har Sayed Sattar Hasan et svært reflektert forhold til det temaet han utforsker gjennom kunsten. Verkene hans presenteres som en sammenhengende narrativ som er tilgjengelig for publikum. Med det legger Hasan tydelige føringer for tolkningen av verkene hans, og gir mindre rom for betrakteren til å gjøre andre tolkninger.

Kristensen omtaler det polare portrettet som et PR-arbeid, men anerkjenner samtidig hvor ikonisk studioportrettene av polarheltene er. Hasansen som karakter får meg til å tenke på det polare aspektet ved norsk kultur og selvforståelse, som en performance. Gjennom polarportrettet som symbol sier man noe om tilhørighet og identitet. I Norge ser vi på Amundsen og Nansen som opphavet til vår polare identitet, når deres bruk av polarportrettet likefullt var en performance, en påkledning.



## 7 Figurliste

Fig 1 – Le Petit Journal, 19 September 1909, 983. La conquête du pôle nord – Le docteur Cook et le commandant Peary s'en disputent la gloire. Hentet fra

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7168706>, Hentet 12.11.21

Fig 2 – Lomen Bros, Roald Amundsen, 1920. Alaska, USA. Hentet fra

[https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digifoto\\_20180613\\_00003\\_bldsa\\_SURA0055](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digifoto_20180613_00003_bldsa_SURA0055) Hentet 15.11.21

Fig 3 – Henry van der Weyde, Fridtjof Nansen, 1897. London. Hentet fra

<https://www.nb.no/items/82b54a8f3c0428d08441a3da50c53adc?page=0&searchText=Fridtjof%20Nansen>, hentet 12.11.21

Fig 4 – Henry van der Weyde, Fridtjof Nansen, 1897. London. Hentet fra

<https://www.nb.no/items/b878532900304c94decf927233789ca7?page=0&searchText=fridtjof%20nansen,%20henry%20van%20der%20weyde>, hentet 15.11.21

Fig 5 - Berg & Høeg, Marie Høeg i selskinnspl. ca. 1895-1903. Sølvgelatin på barytt. NMFF.000418-13, Hentet fra

<https://www.flickr.com/photos/preuseum/32856644152/in/album-72157680340928856/>, hentet 23.09.20

Fig 6 – Berg og Høeg, Mannsportrett i uniform, 1895-1903. Hentet fra

<https://digitaltmuseum.no/021019611075/mannsportrett-i-uniform> Hentet 15.11.21

Fig 7 – Berg og Høeg, Marie Høeg og ukjent kvinne i båt. ca. 1895-1903. Sølvgelatin på barytt. NMFF\_000418\_1, Hentet fra

<https://www.flickr.com/photos/preuseum/32950362955/in/album-72157680340928856/> hentet 04.03.21

Fig 8 - Berg & Høeg, Marie Høeg sett forfra, i vidt strikket undertøy (Macco). ca. 1895-1903. Sølvgelatin på barytt. NMFF.000418-2, hentet fra

<https://www.flickr.com/photos/preuseum/32909516886/in/album-72157680340928856/> hentet 04.03.21

Fig 9 – Berg og Høeg, Marie Høeg og mann, ca. 1895-1903. Hentet fra

<https://www.flickr.com/photos/preuseum/32796500982/in/album-72157680340928856/>

Hentet 15.11.21

Fig 10 – Ukjent fotograf, Prinsesse Nazlı Hanım. Skjerm bilde hentet fra Roberts 2014, s. 473, 15.11.21

Fig 11 – Elisabeth Jerichau-Baumann, *The princess Nazlı Hanım*, 1875, olje på lerret, 132 x 158 cm. Skjerm bilde hentet fra Roberts 2014, s. 473, 15.11.21

Fig 12 – E. S. Dunshee, Josephine Diebitsch-Peary. Ca. 1891. Hentet fra

[http://2.bp.blogspot.com/\\_jcgUBwtbX7A/Se5muz0KNTI/AAAAAAAAADY/pPMDWpQuN1M/s1600/jdpiceportrait.jpg](http://2.bp.blogspot.com/_jcgUBwtbX7A/Se5muz0KNTI/AAAAAAAAADY/pPMDWpQuN1M/s1600/jdpiceportrait.jpg) Hentet 16.12.20

Fig. 13 – Lord Snowdon, Monica Kristensen, 1989. Copyright: Lord Snowdon for Vouge, Condé Nast. Hentet fra

[https://scandinaviantraveler.com/sites/default/files/styles/inline\\_large/public/monica-kristensen-gammal-bild.jpg?itok=GiPjLHkl](https://scandinaviantraveler.com/sites/default/files/styles/inline_large/public/monica-kristensen-gammal-bild.jpg?itok=GiPjLHkl), hentet 10.09.20

Fig 14 – «Monica og Elizabeth». Skjerm bilde hentet fra Arbeiderbladet fra 5.02.1994. Hentet fra

<https://www.nb.no/items/a60a1833cb7d275f9cc470888540370d?page=45&searchText=monica%20kristensen> Hentet 10.11.21

Fig 15 – Gregers Overvad for Billedbladet.dk, ca. 2020. Foto av Rane Willerslev foran maleri av seg selv. Skjerm bilde hentet fra billedbladet.dk. Hentet fra

<https://www.billedbladet.dk/kendte/danmark/tv/hjemme-hos-rane-willerslev-saadan-bor-nationalmuseets-direktoer#125626-4>, Hentet 27.11.2020

Fig 16 – Sayed Sattar Hasan, *Portrett av Hasansen*, 2020. Skjerm bilde hentet fra s. 4 av

[https://dvqlxo2m2q99q.cloudfront.net/000\\_clients/593559/file/hasansens-kjelke-pdf.pdf](https://dvqlxo2m2q99q.cloudfront.net/000_clients/593559/file/hasansens-kjelke-pdf.pdf), hentet 07.10.20

Fig 17 – Portrett av Hasansen med ramme, 2020. Skjerm bilde fra s. 18 av

[https://dvqlxo2m2q99q.cloudfront.net/000\\_clients/593559/file/hasansens-kjelke-pdf.pdf](https://dvqlxo2m2q99q.cloudfront.net/000_clients/593559/file/hasansens-kjelke-pdf.pdf).

Hentet 15.11.21

Fig 18 – Fridtjof Nansen naken i seng. Hentet fra [https://www.nrk.no/kultur/\\_nansen-ville-lik-oppstyret-1.7837391#album-1-7838754](https://www.nrk.no/kultur/_nansen-ville-lik-oppstyret-1.7837391#album-1-7838754) Hentet 09.11.21

## 8 Litteraturliste

Aarekol, L. (2014). Heroic Stories or Indigenous Perspectives? Polar Expedition Photographs in Norwegian Museum Exhibitions. I: Edwards, E. & Lien, S. red. *Uncertain Images: Museums and the Work of Photographs*, s. 149-162. Farnham: Ashgate.

Bloom, L. (1993). *Gender on ice: American ideologies of Polar expeditions*. American culture, b. vol. 10. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Butler, J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory I: Preziosi, D. red. *Art of Art History: A Critical Anthology* s. 356-366. Oxford: Oxford University Press.

Drivenes, E. A. & Jølle, H. D. red. (2004). *Norsk polarhistorie : 1 : Ekspedisjonene*, b. 1. Oslo: Gyldendal.

Eriksen, A. (2004). Polarheltene - minner og monumenter. I: Drivenes, E. A. & Jølle, H. D. red. *Norsk polarhistorie: 1 : Ekspedisjonene*, b. 1. Oslo: Gyldendal.

Hasan, S. S., pdf om «Hasansens kjelke», hentet fra

[https://dvqlxo2m2q99q.cloudfront.net/000\\_clients/593559/file/hasansens-kjelke-pdf.pdf](https://dvqlxo2m2q99q.cloudfront.net/000_clients/593559/file/hasansens-kjelke-pdf.pdf)

Hentet 20.09.21

Hauan, M. A. (2021). *Polare Maskuliniteter – fra oppdagelsen av Svalbard til heltetidas siste time*. Stamsund: Orkana Akademisk.

Hauan, M. A. (2012). Polare maskuliniteter. *Nordlit*, 29, 109-118.

Hellesund, T. (2001). *Den norske peppermø : om kulturell konstituering av kjønn og organisering av enslighet* Bergen: Det historisk-filosofiske fakultet, Universitetet i Bergen.

Karlsen, S. S. (2011). Litterære helteportretter. I: Berg, S. F. & Lund, H. Ø. red. *Norske Polarheltebilder: 1888-1928*, s. 46-47. Oslo: Nasjonalbiblioteket Press.

Kristensen, M. (2013). Noget om helte. I: *Arktis*. Louisiana Revy, 54 (1). Louisiana Museum of Modern Art. 55-59. Danmark.

- Larsen, P. & Lien, S. (2007). *Norsk fotohistorie : frå daguerreotypi til digitalisering*. Samlagets bøker for høgare utdanning. Oslo: Samlaget.
- Lund, H. Ø., Berg, S. F. red. (2011). *Norske polarheltebilder : 1888-1928*. Oslo: Nasjonalbiblioteket Press.
- Meyer, S. (2013). *Kunst og visuell kultur : en historisk innføring*. Oslo: Pax.
- Millar, P. (2015). Frederick A. Cook: the role of photography in the making of his polar explorer-hero image. *Polar Record*. Cambridge University press, 51 (4), 432-443.
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. I: Evans, J. & Hall, S. red. *Visual culture : the reader*, s. 381-389. London: Sage : in association with The Open University.
- Ryall, A. (2011). Hva er en helt? Kjønn i antarktislitteraturen. *Fortid* (3), 76-81.
- Roberts, M. (2014). Nazi's photographic games: Said and art history in a contrapuntal mode. *Patterns of Prejudice*, 48 (5), 460-478.
- Sandberg, S., 2012. *Polarhelteinner : Cecilie Skog, Liv Arnesen, Monica Kristensen, Christiane Ritter, Wanny Woldstad, Ellen Dorteia Nøis, Hanna Resvoll-Holmsen*, s. 177-209, Oslo: Gyldendal.
- Skarstein, V. M. (2011). Forord. I: Berg, S. F. & Lund, H. Ø. red. *Norske Polarheltebilder: 1888-1928*, s. 7. Oslo: Nasjonalbiblioteket Press.
- Stuksrud, B. C. (2009). *Marie Høeg : et politisk portrett*. Oslo: Unipub.
- Diebitsch-Pearry, Josephine (1894). *My arctic journal: a year among ice fields and eskimos*. Longmans, Green & co. London.
- Preus, L. & Moksnes, A. (1996). *Marie Høeg : kvinnesaksaktivist, organisator og fotograf*. Horten: Norsk museum for fotografi - Preus fotomuseum.

