

TA VARE PÅ MEG

*EN ANALYSE AV SOPHIE CALLES VERK TAKE CARE
OF YOURSELF*

Sophie Olsvold Greve



Masteroppgave i Kunsthistorie

Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk.

Veileder: Bente Larsen.

UNIVERSITETET I OSLO

Høst 2010

Forord

Det var på en forelesning i moderne estetisk teori jeg første gang hørte om Sophie Calle. Jeg ble umiddelbart fascinert og min nysgjerrighet ble vekket – hvem var denne kunstneren? Det tok ikke lang tid før jeg hadde bestilt alt jeg kom over av Sophie Calles egne bøker, og printet ut og kopiert alle tekster og artikler om Calle jeg kunne finne. Det var ikke et spørsmål om tvil, jeg ville skrive om *Take Care of Yourself*, Calles multimedialinstallasjon som ble laget til Veneziabiennalen i 2007.

Veien fra mine første snublende skritt inn i Sophie Calles verden, til det endelige resultatet – en ferdigskrevet masteroppgave – har vært like lang, som den har vært spennende, lærerik, forvirrende og til tider altoppslukende.

Jeg vil rette en stor takk til Sissel Redse Jørgensen som fikk meg i gang med oppgaven, og som hjalp meg da jeg trengte det mest. Tusen takk til min veileder Bente Larsen, dine oppmuntringer, gode råd og innspill har vært til stor hjelp. Spesielt takk til Arash, for din tålmodighet, positive innstilling og for at du aldri har sluttet å tro på meg. Til sist vil jeg takke mamma, for all hjelpen og støtten du har gitt meg, for ditt engasjement, og for at du alltid er der for meg.

Forord

Innhold

1. Innledning

- 1.1 Presentasjon av oppgaven og problemstilling.....s. 4
- 1.2 Annen litteratur og forskning.....s. 5
- 1.3 Bakgrunnen for mitt prosjekt.....s. 7
- 1.4 Oppgavens inndeling.....s. 8

2. Beskrivelse av *Take Care of Yourself*

- 2.1 Sophie Calle.....s. 10
- 2.2 Handlingen er som følger.....s. 12
- 2.3 Brevet.....s. 13
- 2.4 Sophie Calles menn.....s. 14
- 2.5 *Take Care of Yourself*.....s. 16
- 2.6 Et brev – 107 kvinner.....s. 18
 - 2.6.1 Videoinnspillingene.....s. 22
 - 2.6.2 Tekstene.....s. 24
 - 2.6.3 Fotografiene.....s. 25
- 2.7 De lesende kvinnene.....s. 28

3. Å skrive seg selv

- 3.1 Introduksjon.....s. 31
- 3.2 Omsorgen for seg selv: Foucaults selvforvaltningsbegrep.....s. 33
- 3.3 H  l  ne Cixous: "  criture féminine".....s. 39
- 3.4 Subjektet og kroppen.....s. 47
 - 3.4.1 "Intersubjektivitet" og "selviakttakelse".....s. 49
 - 3.4.2 Cindy Sherman.....s. 52

4. Når kvinner skriver

- 4.1 Introduksjon.....s. 55
- 4.2 En utforskning av moderne selvforvaltningsstrategier?.....s. 56
- 4.3 Den feminine skriften versus den maskuline skriften.....s. 61
- 4.4 Kunstneriske strategier: selvfremstilling og selviakttakelse.....s. 69
- 4.5 Sherman og Calle: selviakttakelse gjennom "kvinnefremstillinger"?.....s. 74

5. Oppsummering og avslutning

- 5.1 Oppsummering.....s. 77
- 5.2 Avslutning.....s. 79

Litteratur

Illustrasjoner

1. INNLEDNING

1.1 Presentasjon av oppgaven og problemstillinger

Sophie Calles verk *Take Care of Yourself* (2007) handler ved første øyekast om bruddet mellom Calle og hennes tidligere kjæreste – et brudd som blir en realitet når Calle mottar et brev på mailen sin, der han skriver at han ønsker å ende forholdet. Calle tar hans oppfordring og avsluttende ord; ”ta vare på deg selv” bokstavelig, og engasjerer 107 forskjellige kvinner, med forskjellige yrker og utdannelser, for å hjelpe og veilede henne gjennom kjærlighetssorgen, og svare på brevet for henne. Brevet blir gjenstand for Calles frustrasjon, og emne for kvinnenes varierte lesninger, tolkninger, omformuleringer, performancer og besvarelser. Resultatet er en omfattende multimedialinstallasjon, bestående av fotografier, tekster og videoinnspillinger. Er dette en vanvittig hevnaaksjon? Handler det om Sophie Calles kjærlighetssorg? Eller handler det egentlig om noe ganske annet? Hva skjer i møtet mellom Sophie Calle, kvinnene som deltar i verket og brevets anonyme avsender?

Michel Foucaults begrep om ”selvforvaltning” eller ”selvomsorg”, og Héléne Cixous’ idé om en feminin skrift, hennes ”écriture féminine”, utgjør det teoretiske grunnlaget i min oppgave. Intensjonen med oppgaven er å gjøre en analyse av *Take Care of Yourself* og Calles kunstneriske strategier i verket, i lys av deres tanker. Oppgaven er sentrert rundt to problemstillinger:

- På hvilken måte kan *Take Care of Yourself* sees som et eksperiment i utforskningen av moderne selvforvaltningsstrategier, og hvordan utforsker Sophie Calle ”omsorgen for seg selv”?
- Hvordan kan *Take Care of Yourself* sees som en performance av møtet mellom ”den feminine skriften” (kvinnene) versus ”den maskuline skriften” (brevet), og hva skjer i dette møtet?

Et hovedfokus i forhold til begge problemstillingene er å se på hvilken måte Foucaults selvforvaltningsbegrep, og Cixous’ tanker rundt écriture féminine, kan kaste lys over Calles kunstneriske strategier i *Take Care of Yourself*. Med dette som utgangspunkt

håper jeg å kunne oppdage nye og relevante sider ved verket, og Calles kunstneriske praksis.

1.2 Annen litteratur og forskning

Sophie Calle er en internasjonalt anerkjent kunstner, og har et stort publikum. Til tross for hennes posisjon innenfor dagens kunstscene, har jeg kun klart å spore opp én bok som kun behandler Sophie Calle og hennes verker.¹ Det skriftlige materialet omkring Calle og hennes kunstnerskap begrenser seg i hovedsak til enkeltkapitler i ulike tematiske utgivelser, anmeldelser og artikler i diverse kunstmagasiner og tidsskrifter, samt katalogtekster i forbindelse med forskjellige utstillinger.

Jeg vil kort skissere hovedtrekkene i fremskrivingen av Calle og hennes kunstnerskap.

I en tradisjonell kunsthistorisk innramming er Calle helt kort presentert i oversiktslitteratur, som konseptkunstner i Tony Godfreys *Conceptual Art* (1998) og som installasjonskunstner i Michael Archers *Art Since 1960* (1997).

I de ulike tematiske utgivelsene Calle er behandlet, omtales hun blant annet som videokunstner i *Reality Fictions – narrativitet hos Sophie Calle, Johan Grimonperez og Jason Rhoades* (1999) av Mette Gamst, postmoderne fotograf i *Sex, løgn og fotografi* (1995) av Mette Sandbye, og som konseptuel/eksperimentell forfatter i Johnnie Grattons ”Experiment and experience in the phototextual projects of Sophie Calle”, i antologien *Women’s writing in contemporary France. New writers, new literatures in the 1990s* (2002). Calles bruk av regler og ritualer er behandlet i et eget kapittel i boken: *Monomania. The Flight from Everyday Life in Literature and Art* (2005).

Det eksisterer en rekke artikler, anmeldelser, kritikker og intervjuer om og med Calle i forskjellige internasjonale kunstmagasiner, nettbaserte e-journaler og tidsskrifter, som *Art Forum*, *Parkett*, *Talking Art*, *Aperture*, *Image and Narrative* eller *Divan*, i tillegg til norske *Kunstkritikk*. Disse tekstene er varierende i lengde og innhold, noen holder seg på et mer overfladisk, beskrivende nivå, mens andre går mer teoretisk og analytisk til verks. Her vil jeg trekke frem Leif Dahlbergs artikkel ”Ta hand om er – ta hand om mig” i tidsskriftet *Divan*, hvor han behandler *Take Care of Yourself*, og som har vært en inspirasjon til mitt eget arbeid.² I forbindelse med

¹ Denne boken er: *Sophie Calle, l’art caméléon*, av Anne Sauvageot, og utkom i 2007. Jeg har ikke hatt tilgang til boken i mitt eget arbeide.

² I artikkelen ser Dahlberg *Take Care of Yourself* i lys av Foucaults selvforvaltningsbegrep, et begrep som utgjør en sentral del av min oppgave.

utstillingen *Sophie Calle: Talking to Strangers* i Whitechapel Gallery i London, ble tekstsamlingen *Sophie Calle: The Reader* utgitt. En stor del av tekstene som er samlet her, er de samme som tidligere har blitt publisert i de ovennevnte kunstmagasiner og tidsskrifter, som *Parkett*, *Talking Art* og *Art Forum*, fra 1983 frem til 2009. Til sammen tilbyr *Sophie Calle: The Reader* en kronologisk oversikt over et utvalg av Calles prosjekter, og i tillegg til intervjuer med Calle, gir flere av tekstene innsikt i Calles kunstneriske strategier, og temaene hun arbeider med i sin kunst. Sentrale stikkord er forfølgelse, forførelse og fravær, overvåking, usikkerhetselementer og grenseoverskridelser. Blant bidragsyterne er Rosalind Krauss, Hans-Ulrich Obrist og Jean Baudrillard.

Den nettbaserte e-journalen *Image and Narrative* har en utgivelse fra 2007, ”Autofiction and/in Image – Autofiction visuelle”, hvor Calles kunst omtales i tre forskjellige artikler. Her behandles hun opp mot selvfixsjonsbegrepet innenfor kunst og litteratur, og muligheten for en ”visuell selvfixsjon” diskuteres.³

I forbindelse med andre, tidligere utstillinger, har det blitt utgitt en rekke forskjellige kataloger. Her kan jeg blant annet nevne *Sophie Calle: A Survey*, Fred Hoffman Gallery Los Angeles (1989), *Sophie Calle: Proofs*, Hood Museum of Art (1993), *Sophie Calle. Fravær*, Portalen Køge Bugt Kulturhus (1995), og *M’as-tu vue* (Did you see me?) fra Calles retrospektive utstilling ved Centre Pompidou i Paris, (2003-04). De tre førstnevnte fungerer som ”klassiske” presentasjoner av kunstneren Sophie Calle, og inneholder kortere tekster om et utvalg verker. *M’as-tu vue* er en murstein av en katalog, og består av mer omfattende tekster, fra presentasjoner av ulike prosjekter, til mer kritisk analyserende artikler. I tillegg er en stor del av verkene hennes presentert, tematisk, fra starten av hennes kunstnerkarriere i 1979 til katalogens utgivelse i 2003. De er gjengitt gjennom visuelt og skriftlig materiale fra selve prosjektene. Med andre ord en oversiktlig innføring i Calles kunst og kunstproduksjon.

Kort oppsummert konsentrerer det skriftlige materialet rundt Calle seg om presentasjoner av Sophie Calle og hennes kunstnerrolle, hvor hun i hovedsak

³ Joost de Bloois. ”Introduction. The artists formerly known as... or, the loose end of conceptual art and the possibilities of ’visual autofiction’”, i *Image and Narrative*, Issue 19. Autofiction and/in Image – Autofiction visuelle, 2007. Anna Khimasia. ”Authorial Turns: Sophie Calle, Paul Auster and the Quest for Identity”, i *Image and Narrative*, Issue 19. Autofiction and/in Image – Autofiction visuelle, 2007. Anneleen Masschelein. ”Can Pain Be Exquisite? Auotfictional Stagings of *Douleur exquisite* by Sophie Calle, *Forced Entertainment* and Frank Gehry and Edwin Chan”, i *Image and Narrative*, Issue 19, Autofiction and/in Image – Autofiction visuelle, 2007.

innskrives som en konseptuelt fundert kunstner, samt beskrivelser og mer kontekstualiserende eller teoretiserende innføringer i verkene hennes, der fokuset går i ulike retninger.

I forskningslitteraturen omkring Calles kunst kom jeg tidlig i arbeidet med oppgaven over to hovedfagsoppgaver fra Universitetet i Oslo. *Doble Game: En undersøkelse av utvekslingene mellom Paul Auster og Sophie Calle* (2005) av Nina Haugen, og *Det här är inte en bok: A Heartbreaking work of a staggering genius av Dave Eggers, Double Game av Sophie Calle og Mølleland av John Erik Riley som konseptuell litteratur* (2004) av Karin Haugen. Fra Kunsthistorisk Institut Københavns Universitet, fant jeg doktoravhandlingen *Sophie Calle: Identitetsbilleder og social arkæologi* (2001) av Malene Vest Hansen, som også er den første større monografi om Sophie Calle. Samtlige er skrevet før 2007, da *Take Care of Yourself* første gang ble utstilt, og omtaler naturlig nok ikke verket.⁴

Mitt inntrykk er at det skriftlige materialet omkring Calle og hennes kunst vokser fortløpende og stadig øker. Da jeg bestemte meg for å skrive om *Take Care of Yourself* våren 2009, søkte jeg på "Sophie Calle" på wikipedias engelskspråklige side. Her stod det ikke mer enn et par setninger. Et halvt års tid senere søkte jeg igjen, og da var disse setningene forvandlet til en lang artikkel. Etter at Calle stilte ut *Take Care of Yourself* i den franske paviljongen på Veneziabiennalen i 2007, kan det se ut til at hun har markert seg enda sterkere på kunstscenen. Siden Veneziabiennalen i 2007 har *Take Care of Yourself* blitt stilt ut i Paris, New York, São Paulo, London og Danmark, noe som bekrefter både verkets popularitet og Calles status.⁵

1.3 Bakgrunnen for mitt prosjekt

Sophie Calles verk *Take Care of Yourself* er ikke tidligere behandlet i forskning. Den eksisterende litteraturen om Sophie Calle går hovedsakelig ut på å beskrive hennes kunstneriske strategier, redegjøre for hennes ulike verker, eller plassere henne innenfor kunstinstitusjonen. Forskningslitteraturen jeg har hatt tilgang til, er særlig konsentrert rundt Calles kunstneriske strategier, og hvilke metoder hun arbeider ut fra.

⁴ Det skal finnes en masteroppgave skrevet ved Fotohögskolan Göteborg Universitet, om Calles verk *Suite Vénétienne* (1980), av Vibeke Tandberg i 1997. Denne har jeg ikke hatt tilgang til i mitt arbeide.

⁵ Bibiothèque National de France, 29 mars – 8 juni, 2008. Paula Cooper Gallery, New York, 9 april – 6 juni, 2009. Museum of Modern Art of Bahia, 10 juli – 7 september, 2009. Whitechapel Gallery, London, 16 september 2009 – 3 januar 2010. Louisiana Museum of Modern Art, 23 juni – 24 oktober, 2010.

Begge hovedfagsoppgavene fra UiO behandler Calles prosjekt *Double Game* (1999), og utgangspunktet er henholdsvis en sammenligning av Calles og Paul Austers kunstneriske strategier, og hvordan *Double Game* kan sees som et eksempel på konseptuell litteratur, med fokus på Calles paratekstuelle strategier.⁶ Med andre ord ligger hovedvekten på Calles kunstneriske strategier.

Intensjonen med denne oppgaven er å gjøre en inngående analyse av *Take Care of Yourself*. I analysen vil jeg også gå inn i Calles kunstneriske strategier, fordi de utgjør essensen av måten hun arbeider på, og kunstverkene i seg selv. *Take Care of Yourself* et verk som har fått mye oppmerksomhet i media (intervjuer, anmeldelser o.l.), men som det mangler forskningsbasert litteratur om. Samtidig er ikke oppgaven ment for å gi en absolutt eller ”vitenskapelig sannhet” om verket. Det teoretiske rammeverket jeg har valgt, åpner opp for bestemte måter å lese *Take Care of Yourself* på. På samme tid vil det kunne lukke for andre lesninger. Det vil alltid være andre teoretiske innfallsvinkler, som vil komme frem til andre fortolkninger. Mine tolkninger må derfor forstås som én alternativ åpning og måte å se *Take Care of Yourself* på.

1.4 Oppgavens inndeling

Oppgaven er inndelt i tre hovedkapitler; beskrivelse av verket, teori og analyse, foruten innledning og avslutning. Kapittel 1 fungerer som en innledning der jeg kort presenterer *Take Care of Yourself*, problemstilling, annen litteratur og forskning, og bakgrunnen for mitt prosjekt. I kapittel 2 presenteres Sophie Calle, og ”historien” bak verket. Videre gjør jeg en inngående beskrivelse av *Take Care of Yourself*, hvor jeg tar for meg videoinnspillingene, tekstene og fotografiene verket består av. I kapittel 3 presenteres teorien som utgjør grunnlaget for analysen. I tilknytning til oppgavens første problemstilling, ønsker jeg å se *Take Care of Yourself* i lys av Michel Foucaults begrep om ”selvforvaltning”, eller ”selvomsorg”, et begrep han arbeidet med mot slutten av sin karriere. Videre ønsker jeg, i forbindelse med oppgavens andre problemstilling, å se verket i forhold til H  l  ne Cixous’ feminine skriveprosjekt, ”écriture féminine”. Deretter vil jeg kort se på hvordan spørsmål omkring subjekt,

⁶ Nina Haugen. *Double Game: En undersøkelse av utvekslingene mellom Paul Auster og Sophie Calle*, Hovedfagsoppgave - Universitetet i Oslo, 2005. Karin Haugen. *Det h  r    rinte en bok: A heartbreaking work of staggering genius av Dave Eggers, Double game av Sophie Calle og Mølleland av John Erik Riley som konseptuell litteratur*, Hovedfagsoppgave - Universitetet i Oslo, 2004.

kropp og identitet har blitt en sentral problematikk i kunsten, som har stått som et hovedspor i kunsten de siste tiårene. Her vil jeg redegjøre for begrepene ”intersubjektivitet” og ”selviakttakelse”. Til sist i kapitlet presenteres den amerikanske kunstneren Cindy Sherman, hvis fotografiske selviscenesetninger kan sees som en spennende parallell til *Take Care of Yourself*. I kapittel 4 skal beskrivelsen av *Take Care of Yourself* fra kapittel 2, sammen med teorien som presenteres i kapittel 3, flettes sammen til en analyse av verket. Her vil jeg samle trådene, og se hvilke svar oppgavens problemstillinger har ført fram til. Kapittel 5 fungerer en oppsummering og avslutning på oppgaven.

2. BESKRIVELSE AV TAKE CARE OF YOURSELF

2.1 Sophie Calle

Sophie Calle is a first-person artist. In her works she directs herself, shamelessly, unreservedly, and even uproariously. In them, using direct language, she recounts stories she has lived, with a concern for detail that is impressive, to say the least. She turns onlookers into accomplices to her privacy, and leaves them no way out. At times she gets others to narrate things – descriptions of absent paintings, for example. In passing, she broadens the artist's traditional position within the social arena, for, not content with being one of France's most internationally recognized artists, a ranking based on her narrative and photographic body of work, she is also a writer, a film-maker and even a character in a novel.⁷

Det er ikke helt enkelt å plassere Sophie Calle (f.1953) og hennes arbeider innenfor en bestemt sjanger eller kategori. Likevel er det en rekke elementer i hennes kunstnerskap som vi kan kjenne henne igjen på. For det første arbeider Calle alltid ut fra en idé, som raskt utvikler seg til et prosjekt. Prosjektene (som gir konkrete resultater) blir til sist vist som ferdige kunstverk.⁸ Et annet kjennetegn er at Calle, i begynnelsen av et prosjekt, formulerer et sett med regler og instruksjoner, som hun selv, og andre uvitende eller vitende deltakere i prosjektet, må forholde seg til. Regler er skapt for å følges, og Calle kaller disse instruksjonene for "the rules of the game".⁹ Calle har ofte en leken tilnærming til prosjektene sine, og omtaler dem gjerne som om de skulle være en lek eller et spill. Tilfeldigheter er en annen ingrediens hun liker å blande inn. Hun involverer alltid andre i prosjektene, enten de er uvitende deltakere, som i Calles tidlige forfølgelsesprosjekter, *To follow...* (1979), *Suite Vénétienne* (1980), *The Shadow* (1981), og hennes "portrett in absentia" *The Address Book* (1983), eller vitende deltakere, som i *The Bronx* (1980), *The Blind* (1986), *Eruv* (1996) eller *The Detachment* (1996), Calles prosjekter som behandler mennesker i

⁷ Alfred Pacquement, "Preface", i *Sophie Calle, M'as-tu vue*, Prestel, 2003, s. 15.

⁸ Ordet "prosjekt" er dekkende for Calles kunstneriske arbeider. Det ligger alltid en prosess bak verkene hennes, og de blir til litt etter litt etter hvert som prosjektet utvikler seg.

⁹ Calle bruker "the rules of the game" som en paratekst og som en bevisst valgt strategi. Hos Calle er paratekstens funksjonen å introdusere leserne/tilskuerne for verket, og å sette verket i en kontekst. En annen viktig funksjon med parateksten er at den plasserer Calle i en autorativ forfatterposisjon, noe som forsterkes når hun omtaler innledningsteksten for "the rules of the game". For mer om det paratekstuelle hos Calle, se Karin Haugen. *Det här är inte en bok: A heartbreaking work of staggering genius av Dave Eggers, Double game av Sophie Calle og Mølleland av John Erik Riley som konseptuell litteratur*, Hovedfagsoppgave - Universitetet i Oslo, 2004.

forhold til by, minnesmerker, sted, tid og rom. Flere av Calles prosjekter omhandler henne selv. Det kan være en hendelse hun selv har opplevd, historier fra hennes eget liv, eller en idé med utgangspunkt i henne selv, som hun forfølger og spiller ut. *True Stories* (1988-89), *The Birthday Ceremony* (1980-1993), *No Sex Last Night* (1992), *Double Game* (1999), *Exquisite Pain* (2003), *Take Care of Yourself* (2007) og hennes siste prosjekt, *Where and When? Berck* (2008), er alle prosjekter som på en eller annen måte tar utgangspunkt i Calles person og liv.

Dokumentasjonen av Calles prosjekter eksisterer i mange ulike former og uttrykk. Mest kjent er hun for å bruke fotografi og tekst sidestilt med hverandre. Men Calle har også skrevet føljetong i en av Frankrikes største aviser, *Libération* (*The Address Book*), hun har laget spillefilmen *No Sex Last Night*, sammen med daværende kjæreste/ektemann Greg Shepard, hun har stilt ut bursdagsgaver hun har fått gjennom en årrekke i store glassmontre (*The Birthday Ceremony*), og hun har innredet en telefonkiosk på Manhattan (*Double Game*), for å nevne noe. Calles verker stilles ut som installasjoner, og flere av prosjektene hennes har blitt publisert i bokform.

Calle arbeider ut fra bestemte kunstneriske strategier og metoder i kunsten sin. Enten hun opererer som en slags detektiv, foretar intervjuer, fører dagbok over reiser, eller arbeider med spørsmål omkring sin egen kunstnerrolle og identitet, er Sophie Calle en kunstner som forteller historier, og hun benyttet seg av en narrativ struktur i kunstverkene sine. Selv foretrekker hun å bli omtalt som narrativ (fortellende) kunstner,¹⁰ eller en *faiseuse d'histoire*, et fransk uttrykk som på norsk ikke bare betyr en som lager historier, men en som lager bråk.¹¹ Prosjektene hennes er overveiende konseptuelle, og preget av en idé om at liv og kunst henger tett sammen. Calles prosjekter forholder seg til en konseptkunsttradisjon som utforsker hverdags- og historierepresentasjoner. Verkene hennes viser en egen form for konseptuel fundering, som ikke forholder seg til krav om mediespesifisitet, men som tar i bruk forskjellige genrer og disipliner. Det er tydelige paralleller til klassiske konseptuelle verker, med et konseptuelt fundert plott, utpregede tekstelementer, reproduerbare bøker, seriell systematikk og fotografier med hverdagsreferanser. Hun problematiserer sin egen

¹⁰ Johnnie Gratton. "Experiment and experience in the phototextual projects of Sophie Calle", i *Women's writing in contemporary France. New Writers, new literatures in the 1990s*, ed. Gill Rye and Michael Worton, Manchester University Press, 2002, s. 159.

¹¹ Hervé Guibert. "Panégeryque d'une faiseuse d'histoires", i *Sophie Calle, À Suivre*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1991, s. 12.

kunstnerrolle og betrakterrollen, og skaper en intimitet mellom verket og tilskueren.¹² I verkene sine behandler Calle temaer omkring liv og kunst, virkelighet og fiksjon, grensene mellom det private og offentlige, forførelse, overvåkning, avstand, intimitet, sorg og smerte, forholdet til steder og monumenter, tilfeldigheter, ritualer, regler og spill.

2.2 Handlingen er som følger

24. april 2004, kl. 19: 13: 35, under et opphold i Berlin, mottar Sophie Calle en melding på sin mobiltelefon. Hun har fått en mail på innboksen, fra kjæresten sin. Men dette er ikke et kjærlighetsbrev, det er et ”slå opp brev”. Mailen er skrevet i brevets form, og budskapet er klart: forholdet er over – ta vare på deg selv.

Men er det helt klart? Vil han virkelig slå opp med henne? Er det et definitivt farvel? Eller kan hun lese et lite håp, en sjanse i ordene hans? Hun får en idé. Hun vil spørre andre kvinner om råd, hva er deres mening, hvordan tolker de brevet?

Herfra begynner Calles prosjekt som til sist resulterer i kunstverket *Take Care of Yourself*. Calles innledende bemerkninger om bakgrunnen for prosjektet er som følger:

I received an email telling me it was over. I didn't know how to respond. It was almost as if it hadn't been meant for me. It ended with the words, "Take care of yourself." And so I did. I asked 107 women (including two made from wood and one with feathers), chosen for their profession or skills, to interpret this letter. To analyze it, comment on it, dance it, sing it. Dissect it. Exhaust it. Understand it for me. Answer for me. It was a way of taking care of myself.¹³

Før Calle videresender brevet på mail, skifter hun ut avsenderens initial, han blir hetende ”X”, og blir dermed en anonym karakter. Kvinnene Calle har invitert til å delta i prosjektet er valgt på bakgrunn av utdannelse og yrke, og de er bedt om å tolke brevet ut fra sin yrkesfaglige og profesjonelle bakgrunn. Fotografier, videoklipp og tekster av og med de 107 kvinnene utgjør til sammen verket *Take Care of Yourself*. Verket er med andre ord omfattende og stort i skala, og ble opprinnelig laget som en multimediainstallasjon til den franske paviljongen i Veneziabiennalen i 2007. Som en forlengelse av utstillingen ble det publisert en bok, med samme navn som verket, der

¹² Malene Vest Hansen. Sophie Calle: *Identitetsbilleder og social arkæologi*, ph.d avhandling, Kunsthistorisk Institut Københavns Universitet, 2001, s. 46-52.

¹³ Sophie Calle. *Take Care of Yourself*, Actes Sud, 2007.

fotografiene og tekstene i sin fulle lengde er gjengitt. Videoinnspillingene fra utstillingen er vedlagt i boken på dvd. Det er boken, *Take Care of Yourself*, som er utgangspunktet og analyseobjektet i min masteroppgave.

2.3 Brevet

For at leseren selv skal kunne lese brevet som det hele dreier seg om, vil jeg her gjengi brevet i sin fulle lengde:

Sophie,

I have been meaning to write and reply to your last email for a while. At the same time, I thought it would be better to talk to you and tell you what I have to say out loud. Still, at least it will be written.

As you have noticed, I have not been quite right recently. As if I no longer recognized myself in my own existence. A terrible feeling of anxiety, which I cannot really fight, other than keeping on going to try and overtake it, as I have always done. When we met, you laid down one condition: not to become the "fourth." I stood by that promise: it has been months now since I saw the "others," because I obviously could find no way of seeing them without making you one of them.

I thought that would be enough, I thought that loving you and your love would be enough so that this anxiety – which constantly drives me to look further afield and which means that I will never feel quiet and at rest or probably even just happy or "generous" – would be calmed when I was with you, with the certainty that the love you have for me was the best for me, the best I ever had, you know that. I thought that my writing would be a remedy, that my "disquiet" would dissolve into it so that I could find you. But no. In fact it even became worse. I cannot even tell you the sort of state I feel I am in. So I started calling the "others" again this week.

And I know what that means to me and the cycle it will drag me into.

I have never lied to you and I do not intend to start lying now.

There was another rule that you laid down at the beginning of our affair: the day we stopped being lovers you would no longer be able to envisage seeing me. You know this constraint can only ever strike me as disastrous, and unjust (when you still see B. And R. ...) and understandable (obviously...); so I can never become your friend.

But now you can gauge how significant my decision is from the fact that I am prepared to bend to your will, even though there are so many things – not seeing you or talking to you or catching the way you look at people and things, and your gentleness towards me – that I will miss terribly. Whatever happens, remember that I will always love you in the same way, my own way, that I have ever since I first met you; that will carry on within me and, I am sure, will never die.

But it would be the worst kind of masquerade to prolong a situation now when, you know as well as I do, it has become irreparable by the standards of the very love I have for you and you have for me, a love which is now forcing me to be so frank with you, as final proof of what happened between us and will always be unique.

I would have liked things to have turned out differently.
Take care of yourself.

G.¹⁴

2.4 Sophie Calles menn

I *Take Care of Yourself* tar Calle altså utgangspunkt i sin relasjon til en bestemt mann, rettere sagt en tidligere kjæreste. Men det er ikke bare i *Take Care of Yourself* hun gjør det. I sine kunstneriske prosjekter har Calle en påfallende tendens til å tematisere relasjoner til menn. Denne tematikken trer tydelig frem når vi ser *Take Care of Yourself* i forhold til en stor del av Calles tidligere verker, og jeg skal vise til noen eksempler. I *The Shadow* (1981) får hun moren til å hyre en mannlig detektiv til å forfølge henne rundt i Paris – han overvåker henne og hun overvåker ham. I notatene hun gjør i forhold til prosjektet kan vi lese hvordan hun legger opp dagen for å imponere ham, og når dagen er omme, noterer hun for seg selv: ”I wonder if he liked me, if he will think of me tomorrow”¹⁵ Et annet eksempel er *Le Garde-robe* (1986-1992). Calle ser en mann på et foredrag som hun føler seg tiltrukket av. Men hun liker ikke måten han kler seg på. Hver jul, fra 1986 til 1992, sender hun ham en anonym gave, det ene året genser, det neste sokker osv. Til sist har han et fullt antrekk, et antrekk som hun drømte om å møte ham i.¹⁶ *Suite Vénétienne* (1980) er et annet prosjekt sentrert rundt en mann. Her følger Calle etter en fremmed mann til Venezia. Iført blond parykk og kamera forfølger hun ham rundt i byens gater og dokumenterer hans bevegelser. I notatene hun gjør i forbindelse med prosjektet får vi inntrykk av at hun ikke bare er i ferd med å forelske seg i mannen hun følger etter, men også at hun er på nippet til å bli avhengig av selve forfølgelsen.¹⁷ Et neste prosjekt er *The Address Book* (1983) hvor Calle finner en adressebok på gata som tilhører en mann, Pierre D. Hun kopierer adresseboka og sender den tilbake til ham, for så å oppsøke alle personene som står oppført i den.¹⁸ Hun ber dem fortelle henne om Pierre D. og etter hvert får hun ”varme følelser” for personen som trer frem. Hvert av disse ”portrettene” ble trykket i den franske avisa *Libération*, noe som skulle vise seg å by

¹⁴ Brevet, slik det er står skrevet innledningsvis i *Take Care of Yourself*. I boken har Calle latt avsenderens initial ”G”, blitt stående, men da hun sendte brevet rundt til de forskjellige kvinnene byttet hun ut ”G” med ”X”. Derfor forholder de seg til avsenderen som ”X”.

¹⁵ Utdrag fra *The Shadow* i: Sophie Calle. *M’as-tu vue*, Prestel, 2003, s. 105.

¹⁶ Malene Vest Hansen. *Sophie Calle: Identitetsbilleder og social arkeologi*, s. 17.

¹⁷ Sophie Calle. *Suite Vénétienne*, i *Double Game*, Violette Editions/D.A.P., 1999, s. 76-122.

¹⁸ Sophie Calle. *The Address Book*, i *Double Game*, s. 186-187.

på problemer da hovedpersonen oppdaget hva som hadde skjedd. Calle har også laget filmen *No Sex Last Night* (1992), med Greg Shephard, en slags "reality film" som omhandler deres "roadtrip" gjennom USA. Calle er forelsket i Shephard, og reisen ender i et "drive-thru" bryllup i Las Vegas.¹⁹ Calles verk *Exquisite Pain* (2003) ble i likhet med *Take Care of Yourself* laget på bakgrunn av et kjærlighetsbrudd. Verket består av to deler, før og etter "smerten". Første del inneholder dokumentasjonen av en 92 dager lang reise, som skulle vise seg å bli nedtellingen til slutten på hennes kjærlighetsforhold. Den siste dagen blir et vendepunkt, der bruddet blir en realitet. Andre del av verket består av Calles utvekslinger med venner og fremmede, hvor hun spør dem: "When did you suffer the most?" Med Calles ord: "This exchange would stop when I had told my story to death, or when I had relativized my pain in relation to other people's."²⁰

Som denne korte opprøpsingen bekrefter, har Calle i en rekke verker arbeidet med forskjellige tematiseringer omkring relasjoner til menn. Ifølge Malene Vest Hansen tematiserer Calle gjennom disse presentasjonene av "mannen som påskudd", at hun som kvinne defineres gjennom menn, spesielt i en emosjonell relasjon.²¹ I relasjonene til disse mennene tar Calle en aktiv rolle. Det er hun som bestemmer reglene ("the rules of the game"), det er hun som setter rammen for hva som skal skje, det er hennes "spill". En annen tydelig tendens er hvordan Calle iscenesetter en jakt etter disse mennene, en forfølgelse, styrt av sitt eget begjær, sine egne fantasier, ønsker og drømmer.

Med denne selvfremstillingen problematiserer hun ikke bare sin egen identitet i forhold til en mann, hun stiller også spørsmålstegn de vante forestillingene vi har rundt kjønn og identitet, og snur opp ned på de tradisjonelle kjønnsrollene. Er denne tematiseringen av "mannen som påskudd" en del av Calles kunstneriske strategier? I oppgavens fjerde kapittel vil plukke opp tråden herfra, og diskutere nærmere hvilken betydning vi kan tillegge dette aspektet i Calles verker.

¹⁹ Mette Gamst. *Reality Fictions – narrativitet hos Sophie Calle, Johan Grimmonprez og Jason Rhoades*, Det kgl. danske Kunstakademi, 1999 s. 7-8.

²⁰ Utdrag fra *Exquisite Pain*, i: Sophie Calle, *Ma's-tu vue*, s. 353.

²¹ Malene Vest Hansen. *Sophie Calle: Identitetsbilleder og social arkæologi*, s. 19.

2.5 *Take Care of Yourself*

Boksidene i *Take Care of Yourself* er samlet mellom to stive lyserosa, skinnende glossy permer. På forsiden, som er transparent, er det et fotografi av Calle, kuttet ved munnen og ned til brystene. Over bildet står ordene ”Prenez soin de vous. G...” trykket. Oversatt til norsk betyr det ”ta vare på dem selv”, og oversatt til engelsk ”take care of yourself”. Jeg forholder meg til den engelske tittelen i min oppgave fordi jeg bruker den engelske utgaven av boken.²²

Når vi åpner boken følger tre dobbeltsider, der brevet, på lyst rosa papir, er oversatt til morse kode, heksadesimalsystemet og blindeskrift. Etter fire sider med tittelblad, forlag, årstall og dedikasjoner, presenterer Calle bakgrunnen for prosjektet, eller ”the rules of the game”. Deretter følger en tre sider lang liste over alle kvinnene som har deltatt i prosjektet, med yrkestittel og fullt navn, i rekkefølgen de opptrer. Når vi så blar om, følger til sist email brevet, trykket svart på hvitt. Disse sidene utgjør verkets paratekster og gjør leseren umiddelbart oppmerksom på viktig informasjon omkring kunstverket og dets tilblivelse.

Etter prosjektets innledende informasjon og bemerkninger, presenteres vi for selve verket og resultatet; kvinnenes tolkninger og analyser av brevet, gjennom fotografier, tekster og videoinnspillinger, en etter en, etter hvert som vi blar om. Hver kvinne er fotografert av Calle, som en illustrasjon eller supplement til deres individuelle tolkning av brevet. Fotografiene og tekstene er sidestilt med hverandre. Det er som sagt 107 kvinner i alt, dvs. to er dukker av tre, og én er en fugl, papegøyen Brenda. Blant kvinnene møter vi en klovn, en klarsynt, en dommer, en filosof, en sjakkspiller, en skarpskytter, en manusforfatter, en komponist, en kurator, en regnskapsfører, en tegneseriemaker, Calles egen mamma, en barneskolelærer og en journalist, forfattere, dansere, sangere og skuespillere, og mange flere.

En stor del av kvinnene har tolket brevet gjennom tekst; brevet har blitt oversatt til ulike språk, det er skrevet om til barnebok, dikt, sang, novelle,

²² Boken *Take Care of Yourself* kan sees både som en dokumentasjon av utstillingen, og som et kunstverk i seg selv. Slik jeg ser det, balanserer boken mellom å være både en forlengelse av installasjonen, dokumentasjon av den, og et verk i seg selv. I boken er alt materialet fra utstillingen samlet, og kvinnenes besvarelser til Calle er gjengitt i sin fulle lengde, uredigerte, i motsetning til hva de er i installasjonen. Slik sett fungerer boken som en forlengelse av installasjonen og en dokumentasjon av den. Samtidig er boken løsrevet fra installasjonen. Den selges som en kunstbok i bokhandlere, til og med her i Oslo. I min oppgave behandles boken som et verk i seg selv, og mine beskrivelser av *Take Care of Yourself* er hentet fra boken. I noen av mine beskrivelser vil jeg se installasjonen og boken i forhold til hverandre.

avisartikkel, og det er gjort utallige tekstlige undersøkelser av det. Blant disse kvinnene finner vi redaktøren, forskeren i leksikografi, historikeren, latinisten, filosofen, advokaten og dommeren, journalisten, forfatterne m.fl. Andre, som for eksempel klesdesigneren, har overført brevet til et antrekk, tegneseriemakeren har tolket brevet i en treffende og humoristisk tegning og sjakkspilleren har tolket brevet gjennom brikkenes posisjon på spillbrettet, for å se om det var en mulighet for at ”spillet” kunne fortsette. Kvinnenes tolkninger er like varierte og forskjellige som utdannelsene og yrkene deres er, og kreativiteten har ingen ende. Resultatet er i alle tilfellene en tekst, eller en illustrasjon, og de fleste har en personlig bemerkning eller konklusjon til Calle.

42 av kvinnene har tolket brevet gjennom performance, sang, dans, ”stand-up” komedie og diverse opplesninger av brevet. Disse har blitt filmet mens de på en eller annen måte fremfører sin tolkning. I denne gruppen finner vi naturlig nok danserne, skuespillerne, komikerne, sangerne og kunstnerne, men også skarpskytteren, tryllekunstneren, dukkene og papegøyen Brenda. I boken er filmene samlet på dvd. Dvd’ene, fire i alt, ligger i grønne små konvoluttlommer, som er plassert innimellom bokens sider. Boken er forholdsvis stor i format, den måler ca. 22 x 30 cm, og er på ca. 400 sider. Kvaliteten på boksidene varierer; noen er i glatt, skinnende kvalitet, mens andre ark er tykke og matte, andre igjen er tynne og blafrende. Dette skaper variasjon, samtidig som det er med på å løfte bokens estetiske uttrykk.

I sin helhet kan boken sies å ha en ”feminin innpakning”. Fargen på omslaget er som sagt glossy rosa, og rosafargen går igjen gjennom hele boken. Sammen med tittelen på verket, fotografiet av Calle på forsiden, og de mange fotografiene av kvinner, gir boken oss på mange måter inntrykk av å entre en kvinnelig sfære.

Det er ingen naturlig avslutning eller konklusjon i *Take Care of Yourself*, og Calle kommer ikke fram til noe endelig svar. Når siste kvinne har avgitt sin tolkning og besvarelse, er også prosjektet slutt. På spørsmål om hvor mange kvinner Calle hadde tenkt å involvere i prosjektet, og hvordan hun visste at hun hadde ”kommet til veis ende” svarer hun:

(...) as soon as I began to count it was over a hundred and actually the last one appeared just before we had to close the project. The singer Peaches phoned

me and said she'd do it, but only if I came to Berlin, so just as it started in Berlin it finished in Berlin. Generally the end comes by itself.²³

Av kvinnene er Peaches også presentert til sist i boka, men den som avslutter det hele er papegøyen Brenda, som ikke bare har fått ett, men tre fotografier av seg selv helt til slutt.

2.6 Et brev – 107 kvinner

Brevet. Utgangspunktet, analyseobjektet, og det evige omdreiningspunktet i *Take Care of Yourself*. Gjennom et omfattende visuelt materiale, bestående av videoinnspillinger, tekst og fotografi, presenteres kvinnenes ulike tolkninger av brevet. Her vil jeg først gi noen eksempler på de ulike tolkningene, og se på hvordan de lyder. Videre vil jeg gjøre en beskrivelse av det visuelle materialet i verket. Jeg gjør en inndeling fordelt på tre kategorier; videoinnstillingene, tekstene og fotografiene.

Det er kanskje overflødig å nevne at det i hver tolkning, i hvert fotografi, og i hver eneste videoinnspilling, er brevet som står i sentrum. Brevets budskap er gransket, omarbeidet, fremført og parodiert, og tolkningene gjenspeiler et bredt register av ulike følelsesinntrykk, yrkesekspertise, stiler, språk og talenter. De ulike tolkningene går over i hverandre og blandes inn i hverandre, og til sammen nærmer de seg et spill, en harselering med tekstens budskap. Gjennom tolkningen av brevet gjør alle kvinnene seg opp en mening om avsenderen; han elsker henne, han elsker henne ikke, det var ekte kjærlighet, det var ikke kjærlighet, det er synd på ham, han er en taper og ikke verdt denne lidelsen, han er feig, han er nobel, han er falsk, han er en egoist, hun burde aldri se ham igjen... det er flust av forskjellige meninger. De fleste tolkningene forvandler avsenderen til en banal karakter, og vi blir nærmest pinlig berørt av hans uheldige valg av ord og formuleringer. Jeg skal belyse dette nærmere ved å trekke inn noen eksempler fra kvinnenes ulike tolkninger.

Etter å ha lest brevet konkluderer advokaten at "X" kan bli dømt for både svik og bedrageri, hvis Calle skulle bestemme seg for å saksøke ham.²⁴ Kriminologen på

²³ Intervju med Sophie Calle i Timeout London, 23.10.09, av Ossian Ward: <http://www.timeout.com/london/art/article/490/interview-with-sophie-calle> sist oppsøkt, 11.10.2010.

²⁴ Sophie Calle, *Take Care of Yourself*. Advokat, Caroline Mérary. Boken *Take Care of Yourself* har ingen sidetall, derfor kan jeg ikke henvide leseren til en bestemt side. De følgende sitatene er alle sammen hentet fra ulike steder i boken hvis ikke noe annet er oppgitt.

sin side, fastholder blant andre karakteristika, at han er: "proud, narcissistic, and egotistical (he says "I" more than thirty times in a letter with 23 sentences)"²⁵, mens dommen fra tenåringen lyder: "He thinks he's cool!"²⁶ "Belive me, this letter is a wonderful token of trust, respect and love", er en fengselsinnsatt kvinne sin mening om brevet,²⁷ mens redaktøren, på sin side, skriver: "Here is a breakup letter that immediately puts it straying lady reader-sheep to sleep with its workaday self-justifying prose (...)"²⁸ Den klarsynte mener nok at Calle kan trekke et lettelsens sukk, for etter å ha lest i sine kort oppsummerer hun:

The cards clearly express what this letter hides: a lack of love. Language used so as to confuse the other person. A (poorly controlled) irritation caused by your incorrigible desire to save him. THINK OF THIS WEAKNESS SHARED BY SO MANY WOMEN: whenever they see a toad with a leg missing they imagine that if they look it straight in the eye it will become a beautiful bird of paradise. This man has no use for this learned assembly of saviors.²⁹

Rapperen Diam's synes i likhet med kriminologen at det er påfallende mange setninger som begynner med "I", og mener brevet ikke skulle vært signert med "X", men med "I"³⁰, mens klovnen på sin side er så begeistret (og takknemlig) over forfatterens bruk av parenteser at hun ikke merker seg hva som står inni dem.³¹ På kjøkkenet sitt kutter komikeren løk mens hun leser brevet. I begynnelsen latterliggjør hun innholdet, men snart kommer tårene. Er det løken, eller brevet?³² Inne på et annet kjøkken synger musikeren Feist flerstemt to setninger fra brevet igjen og igjen: "start lying now – when we met".³³ Den iranske skuespilleren Fatemeh Motamed Aryas lesning av brevet, inne i sitt eget klesskap, ender med hulk og tårer.³⁴ Tryllekunstneren river brevet i biter, krøller bitene sammen i hånden, for så å brette ut brevet som på mystisk vis har blitt helt igjen³⁵, og skolejenta Ambre, på 9 ½ år,

²⁵ Ibid, kriminolog, Michéle Agrapart-Delmas.

²⁶ Ibid, tenåring, Anna Bouguereau.

²⁷ Ibid, sosialarbeider i fengsel, M. L. I samtale med fengselsinnsatt kvinne.

²⁸ Ibid, redaktør, A.F.

²⁹ Ibid, klarsynt, Maud Kristen.

³⁰ Ibid, Rapper, Diam's (videoinnspilling).

³¹ Ibid, klovn, Meriem Menant (videoinnspilling).

³² Ibid, komiker, Luciana Littizzetto (videoinnspilling).

³³ Ibid, musiker, Feist (videoinnspilling).

³⁴ Ibid, skuespiller, Fatemeh Motamed Arya (videoinnspilling).

³⁵ Ibid, tryllekunstner, Elisabeth Amato (videoinnspilling).

skriver i vakker løkkeskrift: "It's nice but it's complicated".³⁶ Forskeren i leksikografi peker til sist, i sin grundige og omfangsrike analyse av brevet, på at en tekst som er så litterær som denne, ofte inneholder uttrykk fra andre litterære tekster, og er intertekstuell. Hun har en lengre liste med eksempler, den siste er hentet fra Jane Austens roman *Emma* og lyder: "You really are a very sad girl, and do not know how to **take care of yourself**."³⁷ Et par av kvinnene går mer dyptdykkende og analytisk til verks, og sier noe konkret om prosjektet i et større perspektiv. Først vil jeg peke på det sosiologen Nilufer Göle skriver i sin tolkning av brevet under overskriften "The Exacerbation of Heterosexual Love in the West":

This morning I found a letter breaking off a relationship in the mailbox on my computer. It had been sent to Sophie Calle, the original recipient. I read it with a mixture of curiosity and embarrassment, feelings which were prompted by the obvious transgression of privacy and limits. At the end of the day, reading this personal letter written by a man to a woman, neither of them I knew, I wonder what can justify such an intrusion into their privacy. However, I couldn't keep myself from getting more involved in the reading of it, from interpreting it, and from finding in these few sentences elements that, in my view, clearly reflect "the spirit of the age" in our societies.

Til sist skriver hun:

Her intention was in a way not only to share with us the hurt of a breakup, which sharing offers therapeutic relief within a community of women, as in the Orient, but above all to create a mediation through which the (*post-mortem*) relation would be inscribed somewhere, would be grounded, would gain visibility through art, in the eyes of a witnessing public, to the detriment of any more immodest unveiling of all the signs of intimacy.³⁸

Her trekker Nilufer Göle frem to aspekter som er sentrale i *Take Care of Yourself*. Hun kommenterer først Calles handling som en åpenbar overskridelse av private grenser. Ikke bare videresender Calle et personlig brev med et intimt innhold til flere fremmede kvinner, hun ber dem også lese brevet og uttale seg om det ut fra deres profesjonelle ståsted. Göle peker også på hvordan hun selv etter hvert ble mer nysgjerrig på brevet, hvordan hun ikke kunne la være å lese det, og slik ble trukket

³⁶ Ibid, skolejente, Ambre.

³⁷ Ibid, forsker i leksikografi, Micheline Renard.

³⁸ Ibid, sosiolog, Nilufer Göle.

inn i prosjektet. Til sist konkluderer hun med at Calles intensjon ikke bare var å dele smerten ved kjærlighetssorg med en offentlighet. Gjennom kvinnene og selve prosessen har hun forvandlet brevet og kjærlighetssorgen om til et kunstverk, og slik blir følelsen av en blottleggelse av intime detaljer visket ut.

Videre vil jeg også belyse det forfatteren Christine Angot sier i sin tolkning. Angot bruker lang tid på å gjøre seg opp en mening om brevet. Først hater hun brevet, hun hater dets veltalenhet og dets overbruk av grammatiske vendinger. Men det er noe som ikke føles riktig for henne. Til slutt skriver hun:

I should have said to Sophie, I am saying to her now: beware all these women gathered together. Avoid them. Most of them want to transform men into women, they dedicate their lives to it, it drives them crazy being women, they can't consent to it. They won't help you become a real woman, that is, someone who has nothing, no more words, no more anything, no more power, no more power over anything, a real woman, good and helpless.³⁹

Angot stiller med dette spørsmålsteget ved kvinnes rolle i prosjektet, og lurer på om de i bunn og grunn er for personlig involvert til at de kan svare Calle.

Ikke alle kvinnene virker, som Angot frykter, for subjektive i forhold til saken, og en del av kvinnene gjør et grundig arbeide med tolkningen av brevet, kanskje spesielt de forskjellige profesjonelle tekstanalytikerne. Om dette sier Calle:

These women each took their job very seriously, but they were also playing with me. I wanted to avoid any pathos or pathology. I really enjoyed it, for example, when the whole discussion would turn around a single comma, like the philologist, who discusses the word existing between two sets of quotation marks. The more detailed and specific the analysis, the more I liked it.⁴⁰

Videre er likevel mange av responsene på brevet av en mer nedlatende art. Gjennom dem fremstår brevet som håpløst og dårlig, og vi kan, som Angot, lure på om de reagerer som de gjør fordi de som kvinner ønsker å "være på lag" med Calle, eller fordi de identifiserer seg med Calle i hennes kjærlighetssorg. Her har jeg bare presentert et lite utvalg, men dommen fra nesten samtlige av kvinnene er på en eller annen måte negativ, og de har i stor grad fokusert på svakhetene i teksten, avsenderens defekter, eller begge deler.

³⁹ Ibid, forfatter, Christine Angot.

⁴⁰ Louise Neri. "Sophie's Choice", i *Sophie Calle: The Reader*, Whitechapel Gallery, 2009, s. 150.

2.6.1 Videoinnspillingene

Opplevelsen av å sitte med boken *Take Care of Yourself* i fanget, og bla seg gjennom sidene mens vi studerer fotografiene og leser tekstene, er en helt annen enn den vi får i utstillingsrommet, der fotografiene, tekstene og ikke minst videoinnspillingene henger rundt oss på alle kanter. I installasjonen av verket opptar filmene mye av publikums konsentrasjon. Lyd og bevegelige bilder, kvinner som ler og gråter, skriker og skravler, hvisker, synger, danser, kort sagt, kvinner som på en eller annen måte leser opp eller framfører brevet, fanger fort oppmerksomheten. I boken blir dette annerledes. Her følger som sagt videoinnspillingene med på dvd i små konvoluttlommer, og dermed tar de ikke opp den samme plassen som i installasjonen. I installasjonen spilles alle videoinnspillingene samtidig på små og store tv skjermer som henger side om side. I dvd'ene som følger boken spilles de av en etter en, og hvis vi skal se dem alle sammen må vi sette av ca. to og en halv time til gjennomtitting. Å se filmene på denne måten gir oss muligheten til virkelig å konsentrere oss om hver enkelt innspilling, og dermed ser vi dem kanskje med litt andre øyne. Kort oppsummert, kvinnene som er filmet mens de fremfører sine bidrag er blant annet skuespillere, dansere og musikere, en magiker, en klovn, en performancekunstner, osv. Gjennom deres bidrag hører vi opera, popmusikk, fado, vokal, elektronika og soul. Vi ser dukketeater og et intervju med innslag av erotisk "leketøy". Vi ser klassisk ballet og indisk bharata natyam dans. I tillegg blir brevet lest opp på persisk, engelsk, tysk, spansk, portugisisk og italiensk.

Det ser ut til at et flertall er filmet i sine hjemlige omgivelser, arbeidsværelser eller atelierer.

Et inntrykk vi kan sitte igjen med etter å ha sett alle filmene etter hverandre, er at det er noe intimt og personlig over dem. Hva dette intime og personlige ligger i skal jeg prøve å formulere. Et stort antall av kvinnene, dette gjelder spesielt skuespillerne, leser opp brevet foran kamera. Det vil si, alle leser det ikke nødvendigvis opp *til* kameraet, men høyt, eller lavt, for eller til seg selv. En del av disse er plassert i en stol eller sofa, noen står ved et vindu, og et par ligger til sengs. De leser brevet som om det skulle være sendt til dem selv, som om de er brevets mottaker. Noen gråter, noen blir provosert og andre kaster brevet fra seg i raseri. Andre igjen leser det med likegyldighet, mens noen ler. En av dem er skuespilleren Amira Casar (fig. 1).⁴¹

⁴¹ Sophie Calle. *Take Care of Yourself*, skuespiller, Amira Casar (videoinnspillingene).

Liggende i en seng med hvitt sengetøy, mens hun lavt leser brevet opp for seg selv, klarer hun ikke å la være å le, hun kan nærmest ikke tro det hun leser. Til sist bretter hun brevet til en liten firkant, fører hånden inn under dyna, og legger brevet inn i trusa. En intim og privat handling, som reflekterer det intime og personlige ved brevets innhold og situasjonen i seg selv.

Andre leser brevet opp og inn i kamera, som om kameraet er Sophie Calle, og de snakker direkte til henne. Disse kommenterer brevet underveis i høytlesningen; noen er vantro, andre ler, mens noen blir irriterte og oppgitte over brevets mistrøstige innhold. Et eksempel er skuespilleren Miranda Richardson (for øvrig den eneste som leser brevet opp på engelsk) (fig. 2).⁴² Sittende i sofaen sammen med sin beige katt, leser hun brevet med den største vantro og overbærenhet. Etter å ha lest det ferdig konkluderer hun med at hun nok kan ”gjøre noe ut av det”, og begynner å brette brevet med stor innlevelse. Vi forventer først en komplisert origamifigur eller lignende, men hun ender selvfølgelig opp med å rive brevet i stykker, kaste det rundt seg, for så å bukke dypt – mer er det ikke å gjøre. Gjennom videoinnspillingene kommer kvinnene tettere på oss. Vi ser dem bevege seg foran oss, vi hører at de ler eller gråter, og vi lytter til deres tolkninger av brevet. De konfronterer oss på hver sin måte, idet vi kikker inn i deres personlige og intime rom.

Formalt er det flere likhetstrekk som forener de mange videoinnslagene. Hvert innslag består av kun én scene. Omgivelsene varierer med hver innspilling, men kameraet ser ut til å ha filmet fra samme vinkel hver gang. For hver gang vi ser inn i rommet der en av kvinnene filmes, ser vi det rett forfra. Kameraet står stille og flytter seg ikke. Lengden på videoinnspillingene varierer fra ca. 2-12 minutter.

Da Calle arbeidet med *Take Care of Yourself* innså hun at verket skulle stilles ut for et stort internasjonalt publikum, der mange ikke snakket fransk. Selv sier hun at det var derfor hun bestemte seg for å filme mange av innslagene:

The work had to be in French, because it was the French Pavilion, but most people visiting Venice don't speak French. So I faced the problem of translation that I face all the time with my work, but in Venice this would have meant translating the texts into 20 or more languages. So I introduced nonverbal responses to make things easier.⁴³

⁴² Ibid, Miranda Richardson (videoinnspillingene).

⁴³ Sophie Calle i intervju med Louise Neri. ”Sophie’s Choice”, i *Sophie Calle: The Reader*, s. 151.

Gjennom filmene kan kvinnene spille på ulike følelser, de kan synge og danse, og slik kan innhold og mening formidles og forstås uten et verbalt språk. Videoinnspillingene har dermed en klar funksjon, samtidig som de utgjør et spennende visuelt motstykke til fotografiene og skaper en større dynamikk i verket. De gjør verket mer levende.

2.6.2 Tekstene

Et flertall av kvinnene har besvart brevet med et brev, det vil si, de har formulert en skriftlig tolkning av brevet som de har sendt tilbake til Calle. Disse tekstene utgjør en stor del av det visuelle materialet i *Take Care of Yourself*, og i boken er de, som nevnt, presenteret side om side med fotografiene. I utstillingen av verket er et stort antall av tekstene redigert og dramatisk forkortet. Noen av besvarelsene Calle fikk, strakk seg over åtte sider, og egnet seg ikke for utstillingsveggen. Følgelig måtte hun forandre på dem, og løsningen var i mange av tilfellene å trekke ut essensen fra en tolkning, formulere den i én setning, som så ble blåst opp i stort format.⁴⁴ Dette er ikke tilfellet med alle tekstene, og mange er presentert i sin helhet, blåst opp i store dimensjoner og hengt på plansjer rundt i utstillingsrommet. I boken er hver tekst presentert i sin fulle lengde, uredigert. Et gjennomgående trekk ved tekstene er at en stor del av dem gjengir det opprinnelige brevet. I noen tilfeller ordrett, med kommentarer i marginen, i andre er broker og setninger trukket frem og analysert. Slik blir vi som leser boken eller ser utstillingen, presentert for ”X” brev, med små eller store variasjoner, igjen og igjen. Men tekstene består ikke bare av gjengivelser av brevet med påfølgende kommentarer. Brevet er også presentert og oversatt til ulike språk. Her kan jeg nevne: latinsk, blindeskrift, heksadesimalsystemet, morsekode, sms-språk, musikkstykke og koding til Vignerechifferet systemet. Språk og språksystemer de færreste av oss verken forstår eller har noe kjennskap til. En del av kvinnene har som sagt avgitt lange besvarelser. I disse blir brevet blant annet diskutert i mer filosofiske vendinger, som hos moralfilosofen Sandra Laugier, i tekstlige analyser av ulike slag, som hos spesialisten på fransk samtids litteratur, eller omskrevet til dikt av poeten Anne Portugal. Brevet er også skrevet om til en barnebokfortelling, av Marie Desplechin (fig. 4), vist som en liten bok inne i boken, eller som en romantisk novelle, av Anne og Marine Rambach, med navnet ”The Letter”, også festet inn mellom sidene som en liten bok inne i boken.

⁴⁴ Ibid, s. 153.

Den visuelle fremstillingen av tekstene er variert. Noen av tekstene er lange, andre er korte, det er forskjellig valg av skriftstørrelse og font. Streker, piler og sirkler i forskjellige farger, som slynger seg rundt ord og setninger i mange av tekstene, er et annet visuelt element. Håndskrift er det også mange som har benyttet seg av, og bruken av sort, blått eller rødt blekk skaper nok en variasjon i det visuelle uttrykket. Der forfatteren av en tekst har skrevet for hånd, på for eksempel fransk, som det er i nesten alle tilfellene, er det en maskinskrevet oversettelse til engelsk ved siden av. Tekstene spiller en viktig rolle i verket. På et estetisk nivå fremstår de som en visuell motvekt til fotografiene og videoinnspillingene, og følgelig skaper de variasjon og mangfold i det visuelle uttrykket. På et innholds- og betydningsmessig plan i verket rommer de mye mer. Jeg skal ikke gå inn i en videre drøftning her, men la dette bli en diskusjon i oppgavens fjerde kapittel.

2.6.3 Fotografiene

Et brev, 107 kvinner og 107 fotografier som forestiller hver og en av kvinnene som har deltatt i *Take Care of Yourself*, avbildet mens de leser brevet de har tolket.

Fotografiene i *Take Care of Yourself* er i farger, og i Calles fargepalett finner vi et helt spekter av fargetoner og nyanser. Duse beige- og grånyanser, klare og kalde farger, mørke eller sterke farger. Hvitt, grått, beige og blått går igjen i mange av fotografiene, det samme gjør grønt, dyp grå og sort. I en del av fotografiene benytter Calle seg av *chiaroscuro*. Kvinnene trer ut av mørke skygger og kontrasten mellom lys og mørke skaper en dramatisk effekt i fotografiene. Ofte er det lyset fra et vindu, synlig eller ikke synlig i bildet, som skaper denne effekten. Fotografiet av skuespilleren Fatemeh Motamed Arya illustrerer dette (fig. 3). Fra øverste venstre hjørne i bildet strømmer et skarpt lys inn i komposisjonen. Det treffer Arya som står i profil, lent inntil en grov murvegg. I hendene holder hun brevet, og lyset som kommer inn i de ellers fullstendig mørkelagte omgivelsene, gjør at det nå blir leselig for henne.

Et karakteristisk trekk for fotografiene i *Take Care of Yourself* er lyset. Nesten samtlige av kvinnene er avbildet ved et vindu, i et rom med vindu, eller utendørs. Avhengig av omgivelser og værforhold forandrer lyset seg. I noen av fotografiene er lyset skarpt og klart, og et naturlig sollys dominerer bildet. I andre er lyset mattere og diffust som på en overskyet dag, og gir noen av fotografiene en kornete kvalitet. Andre igjen er som sagt preget av kontraster mellom lys og mørke, *chiaroscuro*. Dagslyset spiller dermed en viktig rolle i fotografiene. Calles eksperimenterer med

lyset gjenspeiles også i fargene. På grunn av dagslyset har fargene en naturlig palett, som igjen gjør at bildene får et realistisk uttrykk. Samtidig skaper lyset, og dets innvirkning på fargene, en egen atmosfære i bildene. Det hviler en harmonisk ro og stillhet over fotografiene, noe som gir et flertall av dem et nærmest opphøyd uttrykk. Vi får på mange måter en følelse av distanse mellom subjektene som er avbildet, og oss selv som tilskuere. Et karakteristisk trekk ved bildene er spenningen mellom denne følelsen av distanse og et opphevet uttrykk, og de mer hverdagslige motivene; kvinner som leser, bøyd over sine skrivebord, stående ved et vindu, eller sittende i en sofa.

Et påfallende trekk ved fotografiene er måten kvinnene forholder seg til kameraet på. Ingen av kvinnene ser inn i kameraet. En stor del av kvinnene er avbildet i hel- eller halvprofil. De holder brevet i hendene og blikket faller ned på det. Andre er fotografert forfra, men de ser ikke opp og inn i kameraet, i stedet ser de ned eller vekk. Deres blikk er også konsentrert om brevet, og noen holder brevet opp foran ansiktet, slik at vi kun ser konturene av kroppen deres bak brevet, som blir det dominerende elementet i bildet. En del er til og med avbildet bakfra, vi ser ikke ansiktene deres, men bakhodet. De holder brevet opp foran ansiktet, og i et av bildene, fotografiet av barnebokforfatteren Marie Desplechin, er fokuset så tett på at vi som tilskuere kan lese brevet "samtidig" som hun selv gjør det (fig. 4). Brevet fungerer som et midtpunkt i fotografiets komposisjon, og betrakernes blikk trekkes mot det. Dette fotografiet skaper en interessant kontrast til for eksempel fotografiet av regnskapsføreren Sylvie Roch (fig. 5). Hun er fotografert sittende bak et brunt bord, foran et hvitt gardinforheng. Hun holder brevet opp foran ansiktet, og det eneste vi ser av henne, er hennes lange mørke hår og hennes turkisblå genser. Foran seg på bordet har hun en liten maskin, som hun taster på, og vi kan gå ut fra at hun sitter og lager et regnskap. I fotografiet av Marie Desplechin skapes det en visuell inndragning av oss som tilskuere, vi blir trukket inn i fotografiet gjennom bildets komposisjon, gjennom brevet som er gjort visuelt leselig for oss. Vi kan se hva som står skrevet i brevet, og leser det "sammen med" barnebokforfatteren. Vi blir på en måte meddeltakere i verket. Dette er en motsetning til fotografiet av Sylvie Roch. Ansiktet er skjult, og vi ser brevets bakside, der det ikke står skrevet noe tekst. Dette fotografiet inviterer oss ikke inn, vi blir snarere holdt utenfor. De to ulike komposisjonene er gjennomgående i forhold til resten av fotografiene. Noen inviterer oss som betraktere inn i bildet, mens andre holder oss utenfor, og lar oss ikke delta på samme måte. Det som likevel

forener fotografiene er, som sagt, at ingen av kvinnene ser inn i kameraet og at de ikke møter våre blikk. Dette skaper en spenning i forhold til oss som tilskuere. Kvinnene virker på en måte utilgjengelige for oss. Billedlig talt er de det også, slik de vender blikket vekk, og snur ryggen mot oss. De henvender seg ikke ut mot sine tilskuere. Calles kvinner er lesende kvinner. De virker lukket om brevet, og all oppmerksomhet er sentrert rundt det. De er plassert i passive positurer, men de er langt fra uvirksomme, de er aktive, lesende og tenkende kvinner. Det er noe privat og intimt over disse motivene, og vi som tilskuere føler oss nærmest som kikkere inn i deres private sfære.

Karakteristisk for fotografiene i *Take Care of Yourself* er en klassisk komposisjon, og dermed skiller de seg fra Calles tidligere bruk av tilfeldige ”snapshot” fotografier.⁴⁵ Fotografiene kan sees som en fortsettelse på en tradisjon som gjerne kalles postmoderne fotografi (*staged photography*).⁴⁶ Den postmoderne fotografitradisjonen innebærer at fotografen kan konstruere og manipulere motivet. Man kan benytte seg av ulike effekter og kunstige omgivelser, man kan parodierte, sitere og etterligne gamle filmer, kommersiell reklame eller gamle malerier – alt er lov. Fotografen kan instruere modellene så mye hun/han vil, alle mulige teknologiske hjelpemidler er tillatt og fotografiene er gjerne i sterke og *flashy* farger.^{47 48}

Innenfor denne fotografiske kategorien har Calle funnet sin egen stemme med fotografiene i *Take Care of Yourself*. Hun har tilsynelatende ikke benyttet seg av billedbehandlingsteknologienes enorme manipulasjonsmuligheter, og bildene er ikke fulle av effekter eller preget av *flashy* farger. Men komposisjonene virker iscenesatte og grundig planlagte. Det samme gjør kvinnenens positurer, de kan nærmest sees som modeller på klassisk vis, der de sitter oppstilt i sine lesende stillinger. Omgivelsene de er plassert i, ser heller ikke ut til å være tilfeldige, men nøye utvalgte. Vi ser inn i stuer, kontorer, kjøkkener og soverom. Vi ser ut over bylandskaper, hager, parker og vann. Men viktigst av alt, fotografiene i *Take Care of Yourself* viser oss kvinner som

⁴⁵ I tidligere prosjekter er Calle kjent for å ta såkalte snapshotfotografier. Snapshotfotografiet kjennetegnes ved en amatørmessig kvalitet, og er øyeblikksbilder som fanger et flyktig øyeblikk. I prosjekter som for eksempel *Suite Vénétienne* eller *The Shadow*, fungerer fotografiene som dokumentasjon av begivenhetene og illustrasjon til teksten.

⁴⁶ Eivind Røssaak. *Selviaktakelse – en tendens i kunst og litteratur*, Norsk Kulturråd, 2005, s. 69.

⁴⁷ *Ibid.*, s. 69.

⁴⁸ Som Røssaak påpeker kan Cindy Sherman sees som erkeeksempelet på en postmoderne fotograf. Senere i oppgaven diskuterer jeg selviaktakelse som en parallell mellom Sherman og Calle, men det kan også være verdt å understreke at de (på ulike måte) plasserer seg innenfor den samme fotografiske tradisjonen.

leser. Gjennom nye medier og et blikk for kunsthistorien har Calle skapt en remediering av et klassisk kunsthistorisk motiv; ”den lesende kvinnen”.

2.7 De lesende kvinnene

Calles fotografier av de lesende kvinnene minner oss om andre bilder, av andre lesende kvinner, og er et velkjent motiv. Bildet av ”den lesende kvinnen” er et typisk motiv opp igjennom den tradisjonelle vestlige kunsthistorien, og er å finne så langt tilbake som til middelalderen.⁴⁹ Motivet var spesielt utbredt i den borgerlige kunsten i siste halvdel av 1800-tallet, både i Norden og på det europeiske kontinentet. Her ser vi motivet hos kunstnere som Vilhelm Hammershøi, Asta Nørregaard, Helene Gundersen, Kitty Kielland, Berthe Morisot, Mary Cassatt, Vincent Van Gogh, Lovis Corinth og Charles Burton Barber, med flere. Vermeers lesende kvinner må også nevnes, selv om han ikke inngår i dette tidsrommet.

Det er mange likhetstrekk mellom Calles lesende kvinner, og ”den lesende kvinnen” slik hun er fremstilt opp gjennom kunsthistorien. Det er vanskelig å tenke seg at Calle ”tilfeldigvis” har fremstilt kvinnene som har deltatt i *Take Care of Yourself* på denne måten, men at hun helt bevisst peker tilbake på en gammel tradisjon for representasjon av ”kvinnelig lesning”. Derfor vil jeg helt kort diskutere denne forbindelsen. For å se nærmere på dette har jeg plukket ut tre malerier som kan sees som et sammenligningsgrunnlag til Calles fotografier. Disse skal kun sees som eksempler, og er representanter for en hel motivkrets. Vilhelm Hammershøis maleri *Interiør med kvinde, der læser et brev* (1899) (fig. 6), Asta Nørregaards maleri *Læsende Kvinde* (ca. 1889) (fig. 7) og Lovis Corinths *Girl Reading* (1888) (fig. 8). De tre maleriene er malt i samme tidsperiode og alle forestiller en lesende kvinne. I Hammershøis maleri ser vi inn i et lyst, gråhvitt rom, dominert av to dører, den ene åpen, den andre lukket. I rommet står en kvinne og leser et brev. Vi ser henne i helfigur, i profil. Foruten en kaffekanne, en kopp og en tallerken på et bord, er det ingenting i rommet, og heller ingenting som kan fortelle oss noe om kvinnen, eller hvem hun er.⁵⁰ Nørregaards maleri forestiller en kvinne sittende ved et bord foran et vindu. Vi ser henne litt på skrå bakfra, og hun har ryggen delvis vendt bort fra

⁴⁹ Sigrun Åsebø. ”Lesende kvinner – ”kvinnelig lesning”?”, i *Når kvinder fortæller*, Utstillingskatalog utgitt i anledning utstillingen: ”Når kvinder fortæller, Kvindelige maler i Norden 1880-1900, 2002, s. 99.

⁵⁰ Stefan Bollmann. *Reading Women*, Merrell, 2006, s. 114. Ifølge Bollmann er maleriet kjent for å være et speilbilde på Vermeers maleri *Woman Reading a Letter* (ca.1663-64).

betrakteren. Hun sitter bøyd over en bok som ligger oppslått på bordet, og hun er tydelig konsentrert om det hun leser. Dagslyset fra vinduet lyser opp boken, men selv virker hun uanfektet av landskapet som strekker seg ut utenfor. I Lovis Corinths bilde ser vi en kvinne med ryggen vendt mot tilskuerne. Ansiktet er vendt til siden, slik at vi ser henne bakfra på skrått i profil. I hånden holder hun en oppslått bok, og blikket faller ned på boksidene. Kvinnens ansikt dominerer nesten hele billedflaten. Det er en grønnfarge i omgivelsene rundt som gjør at vi kan forestille oss at hun sitter i en stol ute i en hage.

En første parallell mellom fotografiene i *Take Care of Yourself* og disse maleriene, er stemningen, atmosfæren som hviler over bildene. Hva er det som skaper denne roen og stillheten i motivene? I Calles fotografier er det, som jeg pekte på, flere billedlige kvaliteter som bidrar til denne følelsen. Hennes bruk av lys og farger, de formale komposisjonene, og kvinnenes positurer, deres lesende, kontemplerende skikkelser, frembringer denne stemningen i fotografiene. Det samme gjelder for Hammershøi, Nørregaard og Corinths malerier. De har fanget et intimt øyeblikk, preget av stillhet og konsentrasjon.

Bildet av ”den lesende kvinnen” et komplisert motiv. Fotografiene i *Take Care of Yourself*, og bilder av den lesende kvinnen generelt, inviterer oss som tilskuere til å entre visuelt og mentalt, inn i et rom eller et sted vi ikke okkuperer; en hage, et arbeidsrom, en stue eller et soverom, for å se på en kvinne som visuelt og mentalt, igjen befinner seg et helt annet sted. Hun leser, og når vi leser isolerer vi oss fra utenverden. Vi har forflyttet oss inn i vår egen verden av fantasi og drømmer. Et fellestrekk ved bildene er at de nettopp forestiller dette intime og personlig øyeblikket, dette øyeblikket der den vi ser, egentlig ikke er riktig tilstede. Å se inn i hennes private sfære, gjør oss som betraktere til voyeurer, til kikkere. Bildene fremstiller kvinner som er aktivt involvert i å lese, og en del av kvinnene virker fullstendig hensunken i brevet eller boken de leser. De bøyer av tilskuernes blikk og flytter fokuset i bildet over til boken eller brevet. Vi kikker inn i en kvinnes private domene, hun sitter vendt bort fra oss, mens hun konsentrerer seg om boken hun leser, og hemmelighetene som skjuler seg i hennes verden forblir ukjente for oss.

Calles kvinner befinner seg gjerne i private, hjemlige omgivelser, men også på mer offentlige plasser, som kafeer eller på gaten. Det er påfallende hvordan vi finner igjen nøyaktig de samme omgivelsene når vi ser bakover i kunsthistorien. Kvinnene er avbildet i de samme omgivelsene. Hammershøis modell oppholder seg i et tomt og

lyst interiør. Nørregaards lesende kvinne sitter ved et skrivebord plassert under et vindu, og Corinths kvinne sitter i en stol ute i en hage. Samtidig er omgivelsene også det punktet der Calle skiller seg fra sin tidligere kolleger. Samtlige av Calles kvinner er yrkeskvinner, flere har lange utdannelser, og flere har kreative yrker. Følgelig er mange av dem avbildet i omgivelser som reflekterer det. Et anselig antall av kvinnene er avbildet på sine arbeidsplasser; kontorer, studioer eller atelierer. Med dette vil jeg foreslå et konkret skille mellom fotografiene i *Take Care of Yourself* og eksempelvis Hammershøis, Nørregaards og Corinths malerier. Kvinnefigurene i disse maleriene kan i større grad sees som modeller på klassisk vis. Enten det er én bestemt kvinne som er portrettert, eller en tilfeldig modell, kan bildene vise oss kvinnenens posisjon på denne tiden, deres begrensede bevegelsesfrihet, og deres isolasjon i sine kvinnelige rom. De kan også peke mot kvinnens nye muligheter til å erverve seg kunnskap gjennom lesning, og dermed en større frihet for kvinnen. Det kan se ut til at deres representasjoner rommer flere av disse aspektene, men det er ikke spørsmål jeg skal svare på her.

Med Calles kvinner er det annerledes. Fordi et flertall av dem er avbildet med et "attributt" som peker tilbake på deres utdanning eller yrke, for eksempel klovnens røde nese, skarpskytterens våpen eller sjakkspillerens spillbrett, (for øvrig alle yrker som tradisjonelt er forbundet med menn) og de mange kvinnene som er avbildet bøyd over sine skrivebord, med pc'er og bunker av bøker ved sin side, forestiller Calles fotografier kvinner som *er* noe, kvinner med en utdanning og et yrke. Samtidig som den tradisjonelle visuelle representasjonen av "den lesende kvinnen" er innskrevet i Calles fotografier, har hun plassert dem i en mer moderne kontekst. Hun gjenspeiler den "moderne" kvinnens muligheter ved å fremstille dem i omgivelser som også representerer deres status som høyt utdannede, kreative yrkeskvinner. Slik sett kan Calles fotografier sees som en substansiell analyse av kvinnen som både en del av en historisk forankring og som forankret i vår moderne verden.

3. Å SKRIVE SEG SELV

3.1 Introduksjon

Før jeg går i gang med analysen av *Take Care of Yourself*, vil jeg presentere teorien som utgjør grunnlaget for min tolkning av verket. Med utgangspunkt i kapittelets tittel, ”Å skrive seg selv”, har jeg valgt å gjøre en lesning av *Take Care of Yourself* i lys av Michel Foucault og Hélène Cixous’ tenkning omkring selvet/subjektet. ”Å skrive seg selv” er et tema som både Michel Foucault og Hélène Cixous arbeider med i sin tenkning omkring dannelsen av selvet/subjektet. Hos Foucault knyttes det ”å skrive seg selv” til et begrep han kaller ”selvforvaltning” eller ”omsorgen for seg selv”, et fenomen han tilskriver antikken og antikkens livskunst. I denne sammenhengen blir det ”å skrive seg selv” forstått som en nødvendig praksis innenfor selvforvaltningen, hvor målet er å finne sannheten: ”sannheten om det man er, om det man gjør, og om det man er i stand til å gjøre.”⁵¹ Subjektet, skriften og sannheten er uløselig knyttet til hverandre, og det ”å skrive seg selv” utgjør selve hjørnesteinen i antikkens selvforvaltningspraksis.

”Kvinne skriv deg selv!”⁵² skriver Hélène Cixous, og oppfordrer alle kvinner (og menn) til å komme til skriften. Hun lanserte begrepet ”écriture féminine”, en poetisk skrivemåte, der man skal ”skrive med kroppen”, slippe seg løs og hengi seg til skriften. Slik kan man oppdage seg selv, erkjenne seg selv og ”fødes” på nytt. Écriture féminine, eller ”den feminine skriften” skulle være en måte å skrive det feminine og den kvinnelige kroppen inn i språket og skriften, som ifølge Cixous er dominert av en maskulin patriarkalsk orden. Sammen med blant andre Luce Irigaray og Julia Kristeva, var Cixous med på å utvikle en feministisk orientert litteraturteori som oppstod i Frankrike på midten av 1970-tallet. Denne retningen kan bli kalt forskjellsfeminisme eller kjønnsforskjellsfeminisme.⁵³ Cixous, og andre kjønnsforskjellsfeminister, er opptatt av å finne en måte å tenke kjønnsforskjell som verken er dikotomisk eller hierarkisk. De hevder at det er strukturer i kulturen og språket vårt som gjør at det som er kvinnelig defineres som noe negativt og underordnet det mannlige. Til tross for at de mener at kvinner og menn er kroppslig

⁵¹ Michel Foucault. *Seksualitetens historie 3. Omsorgen for seg selv*, Exil Pax Forlag, 2002, s. 84.

⁵² Hélène Cixous. ”Å komme til skriften”, i Hélène Cixous. *Nattspråk*, Pax Forlag A/S, Oslo, 1996.

⁵³ Ingeborg Winderen Ovesen. ”Kjønnsforskjellsfeminisme – eksemplifisert ved Luce Irigarays tenkning”, i *Tidsskrift for kjønnsforskning*, nr. 4/2007, s. 37.

forskjellige, fremholder de at kvinner og menn har de samme kognitive og rasjonelle evnene, og at det kognitive og det kroppslige er nært forbundet. Derfor er et av siktemålene til kjønnsforskjellsfeministene å studere og analysere forbindelsen mellom språket og den kjønnede kroppen.⁵⁴ Kjønnsforskjellsfeminismen skiller seg fra det som gjerne kalles likhetsfeminismen, hvis mål er å minimere kjønnsforskjellens betydning. Der de hevder at menn og kvinner er biologisk like, mener kjønnsforskjellsfeminismen at det er grunnleggende kroppslige forskjeller. Ifølge kjønnsforskjellsfeminismen gir ikke likestillingstenkningen oss en bekreftende definisjon av hva en kvinne er, bortsett fra at hun ikke er en mann. Målet deres er det samme; å avskaffe kjønnshierarkiet, men metodene som foreslås skiller seg kvalitativt fra tradisjonell likestillingstenkning.⁵⁵ Litteraturteoretikeren Lilian Munk Rösing kan med boken *Kønnets katekismus*, sies å plassere seg innenfor kjønnsforskjellsfeminismen Cixous representerer.⁵⁶ Noen av hennes perspektiver er interessante supplementer i forhold til Cixous, slik Cixous brukes her, og jeg vil anvende enkelte av Rösings tanker i analysen.⁵⁷

Det er i Foucault og Cixous' landskap jeg ønsker å gjøre en videre analyse av *Take Care of Yourself*. Et sentralt spørsmål i forbindelsen mellom Foucaults selvforvaltningsbegrep og Calles verk, er på hvilken måte *Take Care of Yourself* kan sees som et eksperiment i utforskningen av moderne selvforvaltningsstrategier, og hvordan Calle bruker "omsorgen for seg selv" som en strategi i verket?

Med utgangspunkt i Cixous' skriveprosjekt *écriture féminine* vil jeg videre utforske muligheten for å se *Take Care of Yourself* som en performance av møtet mellom "den feminine skriften" (kvinnene) versus "den maskuline skriften" (brevet). Hva skjer i dette møtet? Disse spørsmålene blir diskutert i neste kapittel.

Etter en introduksjon av Foucault og Cixous' tanker omkring dannelsen av subjektet (i form av "å skrive seg selv"), vil jeg kort presentere to sentrale begreper omkring subjektet og kroppen, "intersubjektivitet" og "selviakttakelse", slik de presenteres av henholdsvis Amelia Jones og Eivind Røssaak, som har blitt viktige

⁵⁴ Ibid, s. 37.

⁵⁵ Ibid, s. 40-42.

⁵⁶ Lilian Munk Rösing. *Kønnets katekismus*, Roskilde Universitetsforlag, 2005.

⁵⁷ Rösing vil ikke bli omtalt i dette kapitlet, hun blir først introdusert i analysen i fjerde kapittel.

innenfor en moderne kunstteori, i tillegg til et større tverrfaglig teoretisk felt.⁵⁸ Dette er begreper som er aktuelle i forhold til *Take Care of Yourself*, og ikke minst i tilknytning til Calles kunstneriske strategier, som jeg vil drøfte i fjerde kapittel. Disse begrepene er også relevante i forhold til Foucault og Cixous, og kan dermed også knyttes an til deres tenkning. Til sist i kapittelet vil jeg kort ta for meg den amerikanske kunstneren Cindy Sherman, hvis utforskning av stereotype kvinneroller i ulike fotoserier, har vært et betydelig bidrag til kvinnelige kunstners undersøkelser av egen kvinnelighet og til hvordan kvinneligheten har blitt fremstilt i den visuelle kulturen. Mellom fotografiene i Shermans bildeserier og Calles *Take Care of Yourself*, finnes det spennende paralleller.⁵⁹ En relasjon er deres representasjoner av ”kvinnen” og ”kvinnelighet” slik kvinnen/kvinnelighet har blitt fremstilt i kunsthistorien, og i den visuelle populærkulturen, som film og reklame. Med andre ord arbeider de begge to med ”kvinnebilder”. I sine konstruerte, iscenesatte representasjoner undersøker de, gjennom visuelle koder, hvordan femininitet fremstilles, og hvordan det feminine subjektet produseres. Samtidig innebærer fotografiene deres en form for (selv)iakttakelse. Hva dette innebærer vil jeg diskutere i oppgavens fjerde kapittel.

3.2 Omsorgen for seg selv: Foucaults selvforvaltningsbegrep

Michel Foucault arbeidet i sine senere år med nye og interessante perspektiver på selvet i moderniteten. Foucaults studier på selvet, og det han kalte ”selvforvaltning” eller ”omsorgen for seg selv”, var fenomener han knyttet tilbake til antikkens livskunst (*techne tou biou*) og til et fenomen han kalte *le souci de soi*, som handler om kunsten å leve med seg selv. Selvforvaltningen dreier seg med andre ord om en form for selvomsorg eller det å styre eller skjøtte seg selv.⁶⁰ Foucaults teorier omkring selvforvaltning er blant annet å finne i hans trebindsverk *Seksualitetens historie*, hovedsakelig i bind 3 *Omsorgen for seg selv*, i teksten ”At skrive sig selv” og i

⁵⁸ Amelia Jones omtaler intersubjektivitetsbegrepet i: Amelia Jones. *Body Art: Performing the Subject*, University of Minnesota Press, 1998. Eivind Røssaak diskuterer begrepet selviakttakelse i: Eivind Røssaak. *Selviakttakelse – en tendens i kunst og litteratur*.

⁵⁹ Disse vil jeg se nærmere på i oppgavens siste kapittel.

⁶⁰ Eivind Røssaak. *Selviakttakelse – en tendens i kunst og litteratur*, s.15.

forelesningsserien han holdt ved *Collège de France* vinteren 1981-1982 kalt ”L’Herméneutique du sujet”.⁶¹

Det underliggende temaet hos Foucault (i disse tekstene) er hvordan noen av antikkens tenkere ønsket å finne fram til måter for menneskene å bli moralske subjekter på. For å nå dette målet formulerte de regler eller rettesnorer som de fulgte for å arbeide med seg selv, for slik å etablere en bestemt subjektivitet. Selvfølgelig ble altså utført som en form for livskunst. Sentralt innenfor denne livskunsten stod meditasjon, skrijving og gymnastikk – tre elementer som var uløselig knyttet til hverandre. Meditasjonen var en øvelse i konsentrasjon, skrijvingen fordret både lesing og nedtegnelse av egne tanker, og gymnastikken var en øvelse i den virkelige situasjon. Foucault oppsummerer: ”tankearbeid, skrivearbeid, virkelighetsarbeid.”⁶²

Foucault vektlegger hvordan man ikke kunne lære livskunsten uten øvelse: ”Man kan heller ikke lære livskunsten, *techne tou biou*, uden en *askesis*, der må forstås som et selvets trening af selvet.”⁶³ Skrivearbeidet var sentralt i forbindelse med selvomsorgen. Det å skrive for seg selv, og å skrive for andre, hadde en betydningsfull rolle innenfor denne praksisen. Foucault viser til Athanasius’ *Vita Antonii*, der det å skrive ned ens tanker og handlinger beskrives som unnværlig, og han siterer: ”Skriften utgør et bevis og en slags prøvesten: idet den kaster lys over tankens bevægelser (...).”⁶⁴ Skriften ble ansett som en personlig øvelse, og Foucault ser også til Epiktet, en annen av antikkens tenkere, som til tross for at han kun ga muntlig undervisning, nettopp fremholdt skrijvingen som en sentral personlig øvelse:

Hav disse tanker til rådighed (*procheiron*) dag og nat; sæt dem i skrift, lad dem være din læsning; måtte de være genstand for dine samtaler med dig selv eller med den anden (...), hvis en af de hændelser, som man kalder uønskelige, skulle overgå dig, vil du straks finde lindring i den tanke, at det ikke kommer uventet.⁶⁵

⁶¹ Teksten ”At skrive sig selv” er å finne i: Michel Foucault: At skrive sig selv. Overs. Av N. Brügger og O. Vigsø, i N. Brügger et al. (red.): *Foucaults masker*. Spartacus Forlag a/s, Oslo, 1995. Foucaults forelesningsserie er referert til hos: Leif Dahlberg. ”Ta hand om er – ta hand om mig”, i *Divan* 3-4/2008. Jeg har ikke hatt tilgang til forelesningsserien i min oppgave.

⁶² Michel Foucault. ”At skrive sig selv”, i *Foucaults masker*, s. 188.

⁶³ *Ibid*, s. 188.

⁶⁴ *Ibid*, s. 187.

⁶⁵ *Ibid*, s. 188.

Ifølge Foucault var de to vanligste formene for skrift i antikken, som ble benyttet i selvomsorgens øyemed; *hypomnemata* og *brevskrivningen*.⁶⁶ Foucault forklarer *hypomnemata* som en form for regnskapsbøker, offentlige registre eller personlige hefter, og en funksjon med disse notatbøkene var at de fungerte som en type huskeseddel. Disse ble tilsynelatende vanlige og populære hos et stort kultivert publikum, som brukte dem som en livsbok, eller håndbok i oppførsel. I sin *hypomnemata* kunne man innføre sitater, fragmenter av bøker, eksempler og handlinger som man hadde vært vitne til eller lest om, eller refleksjoner og overveielser, som man hadde hørt, eller som man var kommet på.⁶⁷ Med andre ord ting som man ble inspirert og påvirket av. Men *hypomnemata* var ikke ment som en støtte til hukommelsen, det skulle ikke være en notatbok man kunne henvende seg til for å konstatere ulike tanker, uttalelser eller hendelser fra fortiden. Bruken av disse notatbøkene skulle være et middel hvor man kunne frigjøre sjelen fra bekymringene om fremtiden, og i stedet vende seg mot meditasjon over fortiden. Videre vektlegger Foucault:

Uanset hvor personlige disse *hypomnemata* måtte være, må man imidlertid ikke opfatte dem som dagbøger (...). De udgør ikke en 'fortælling om selvet', deres mål er ikke at kaste lys over de *arcana conscientiae*, hvis mundtlige eller skriftlige bekendelse har en rensende værdi. De forsøger at fremkalde den motsatte bevægelse: det drejer sig ikke om at forfølge det usigelige, om at afsløre det skjulte eller sige det usagte, men derimod om at indfange det allerede-sagte, at samle det, man har kunnet høre eller læse, alt sammen med et formål, som er intet mindre end konsitueringen af selvet.⁶⁸

Målet med *hypomnemata* var ifølge Foucault: "at gøre anstrengelsen for at erindre det fragmenterede logos, der er overført gennem undervisning, lytten eller læsning, til et middel, hvormed der kan etableres en så adækvat og fuldendt forbindelse fra selvet til selvet som mulig."⁶⁹

Brevskrivningen var den andre sentrale formen for å skrive seg selv, og var et viktig instrument i selvforvaltningen. Brevet fungerte som et sted der man kunne ta del i små og store nyheter fra hverdagslivet, men det var også et sted der man kunne dele av seg selv, betro seg til en venn, eller dele sin kunnskap med andre. Ofte skrev

⁶⁶ Ibid, s. 189.

⁶⁷ Ibid, s. 189.

⁶⁸ Ibid, s. 190.

⁶⁹ Ibid, s. 190.

man et brev for å hjelpe eller trøste, irettesette eller formane den man skrev til, da ble det ”en form for øvelse for den skrivende”.⁷⁰ Foucault presiserer:

At skrive er således at ’vise sig’, at lade sig se, at vise sit sande ansikt for den anden. Vi må her forstå, at brevet på én gang er et blick, som man lader hvile på modtageren (gennem de brev, han modtager, føler han sig set), og en måde at træde frem for hans blick på gennem det, man siger om sig selv.⁷¹

Brevvekslingen skal ikke sees som en forlengelse av *hypomnemata*, selv om de to på mange måter er like. Brevskrivningen er mer en øvelse av selvet gjennom skrift, gjennom råd og veiledning til den man skriver til. Samtidig er det en bestemt måte å vise seg frem for seg selv og andre. Brevet gjør skribenten nærværende for den han henvender seg til, skriver Foucault.⁷² Han utdyper:

Den gensidighet, som brevvekslingen skaber, er ikke kun en gjensidighet af råd og hjælp; det er også en gjensidighet af blick og granskning. Brevet, der i sin egenskab af øvelse arbejder for subjektivering af den sande diskurs, dens indoptagelse og dens udfoldelse som et ’eneje’, er også og på samme tid en objektivering af sjælen.⁷³

Foucault beskriver brevet og brevvekslingen som en intim praksis mellom to parter. Gjennom brevet åpner man seg for den andres blick, og den man skriver til får en spesiell plass i en selv:

Med brevet viser vi os for det blick, der er i ferd med at trænge ned i hjertets inderste lønkammer (...), når vi tænker. Det arbejde, brevet udfører på modtageren, men som også udføres på skribenten gennem selve det brev, han afsender, medfører således en ’introsektion’, som man ikke må forstå som selvets afkodning af selvet, men mer som en åbning af en selv, som man giver den anden.⁷⁴

Å bli sett av den andre, og å se seg selv, var viktige faktorer i brevskrivningen. I brevet skulle man ikke skjule noe, man skulle åpne seg og vise seg som den man var, ikke bare for den man skrev med, men også for seg selv. Slik ble brevskrivningen en intim praksis, nær og personlig.

⁷⁰ Ibid, s. 194.

⁷¹ Ibid, s. 195.

⁷² Ibid, s. 195.

⁷³ Ibid, s. 195.

⁷⁴ Ibid, s. 196.

Hypomnemata og brevskrivning var viktige ingredienser i selvforvaltningen og ”omsorgen for seg selv”. Foucault konstaterer flere steder hvordan skriften var en personlig øvelse, hvordan man gjennom skriften kunne søke viten om seg selv. Som vi ser handler det å skrive – skriften om en selv – om det å utforske seg selv og å være i seg selv. Subjektet, og dannelsen av subjektet, står med andre ord sentralt i denne praksisen. Dannelsen av subjektet er ifølge Foucault tosidig. På den ene siden blir subjektet dannet gjennom subjektivering. Subjektiveringen skjer gjennom at enkelte samfunnsmessige praksiser og diskurser forandres til et uttrykk for selvet og blir en del av ens eget selv. På den andre siden ”objektiveres sjelen”. Dette er like viktig som subjektiveringen av subjektet. Det å bli et subjekt innebærer altså både en subjektivering og en objektivering av selvet. Det handler om å bli seg selv og miste seg selv gjennom mekanismer som gjør at selvet kan kontrolleres og produseres også av andre.⁷⁵

Selvomsorgen var et omfattende arbeide, det var personlig motivert, men det var også en sosial praksis. Innen selvforvaltningen utviklet det seg en hel tale- og skrivevirksomhet hvor arbeidet med en selv og kommunikasjonen med andre stod i nær forbindelse med hverandre. Selvforvaltningen som en sosial praksis var en av de viktigste sidene ved denne virksomheten, den skulle ikke være en øvelse i ensomhet, men en øvelse i kommunikasjon med andre mennesker.⁷⁶

Men for å mestre ”omsorgen for seg selv” krevdes det mer enn å beherske kommunikasjon med andre. Det fordret også mer enn å pleie kropp og sjel. Man måtte ha innsikt og kunnskap. En viktig ingrediens i den rette selvomsorgen er kjennskap til det selvet man skal dra omsorg for. For å ta vare på seg selv må man erkjenne seg selv. Man må ha tilgang til sannheten.⁷⁷ Det var i ønsket om å nå fram til sannheten at antikkens elite iverksatte selvforvaltningen. Forholdet mellom subjektet og sannheten er kjernepunktet som opptar Foucault i disse tekstene. I etterordet til *Seksualitetens historie 3. Omsorgen for seg selv*, skriver Schaanning at Foucault mente at subjektet ikke har en direkte tilgang til sannheten. For at subjektet skal finne sannheten må det arbeide på seg selv og forvandle seg selv, slik at det til sist kan skue sannheten og få sjelefred. ”Tradisjonelt må subjektet med andre ord forandre hele sin væremåte for å

⁷⁵ Eivind Røssaak. *Selviakttakelse – en tendens i kunst og litteratur*, s. 16.

⁷⁶ Michel Foucault. *Seksualitetens historie 3. Omsorgen for seg selv*, s. 63.

⁷⁷ Espen Schaanning. ”Etterord”, i *Seksualitetens historie 3. Omsorgen for seg selv*, s. 283.

nå fram til det sanne”, skriver Schaanning.⁷⁸ Videre trekker Schaanning fram ordet ”bekjennelse” som et viktig nøkkelord, både i denne sammenheng, og i forhold til andre sider ved Foucaults tenkning. Med brevskrivningen og *hypomnemata*, med hele ”selvforholdskunsten”, skulle man få muligheten til å granske seg selv (og den andre), til å skrive seg selv, men også til å bekjenne seg selv, ovenfor seg selv og den andre. Hvorvidt vi kan vite at en bekjennelse er sann, eller om bekjenneren selv vet om han snakker sant, fordi vi kun produserer ”subjektive” sannheter, er ikke det Foucault vektlegger, ifølge Schaanning. Han er interessert i bekjennelsen fordi den er en måte å produsere sannhet på. Viktigheten ligger ikke i sannhetens gyldighet, men måten den er produsert på, dens teknologi.⁷⁹

”Å skrive seg selv” er en øvelse, en praksis som inngår i selvforvaltningen eller ”selvforholdskunsten”, som man kan benytte ”for å beholde kontrollen over seg selv, og til slutt oppnå en ren nytelse av seg selv”, skriver Foucault.⁸⁰

Ifølge Foucault var det gjennom en rekke modifikasjoner i forhold til seksualitet at den formen for livskunst som vokste frem i antikken utviklet seg ut fra. Denne livskunsten var dominert av omsorgen for seg selv. Han skriver:

Den understreker stadig mer individets sårbarhet ovenfor ulike onder som den kjønnslige aktiviteten kan gi opphav til. Den understreker også nødvendigheten av å underlegge den en universell og bindende form som for alle mennesker er forankret i naturen og fornuften. Det er ikke forsterkningen av forbudsformene som er opphavet til disse modifikasjonene i den seksuelle moralen, men utviklingen av en livskunst som kretser omkring spørsmålet om selvet, om dets avhengighet og uavhengighet, dets universelle form og det bånd det kan og bør knytte til andre, de prosedyrer som det benytter for å utøve kontroll over seg selv, og hvordan det kan etablere et fullstendig herredømme over seg selv.⁸¹

Ifølge Eivind Røssaak belyser Foucaults teser om selvforvaltning på flere måter noen av de vendingene vi kan se innenfor dagens kunst. I dag kan vi snakke om at kunstens reorientering omkring selvet, dets bilder, dets produksjonsformer og forvaltningsformer, reaktualiserer sider ved antikkens livskunst og det Foucault kaller selvforvaltning eller ”omsorgen for seg selv”.⁸² Videre påpeker han at Foucaults

⁷⁸ Ibid, s. 294.

⁷⁹ Ibid, s. 297.

⁸⁰ Michel Foucault. *Seksualitetens historie 3. Omsorgen for seg selv*, s. 278.

⁸¹ Ibid, s. 278.

⁸² Eivind Røssaak. *Selviaktakelse – en tendens i kunst og litteratur*, s. 16.

beskrivelse av *hypomnemata* gjør at vi kan sammenligne disse ”notatbøkene” med elementer vi møter på i avantgardekunsten, spesielt installasjonskunst og konseptkunst, og i enkelt former for romaner, journaler og *art books*, med et selviakttakende perspektiv. Også Leif Dahlberg ser en forbindelse med det han kaller Foucaults ”selvteknologier” og dagens kunstpraksis.⁸³ I artikkelen ”Ta hand om er – ta hand om mig” knytter han fenomenet direkte opp til *Take Care of Yourself*, og et av hans hovedanliggender i artikkelen er å se hvordan verket kan skrives inn i selvets mediehistorie, i lys av Foucaults selvteknologier.⁸⁴ Som Dahlberg, mener jeg også at Foucaults begrep om ”selvforvaltning”, ”selvteknologier” eller ”omsorgen for seg selv” er aktuelle i forhold til *Take Care of Yourself*. Derfor vil diskusjonen i oppgavens fjerde kapittel, i tråd med min første problemstilling, blant annet gå nærmere inn på det kunstneriske konseptet i *Take Care of Yourself* sett i lys av Foucaults begreper.

3.3. Hélène Cixous: ”écriture féminine”

Med en hånd lide, leve, røre smerten, tapet med fingrene. Med den andre hånden finnes: Den som skriver.⁸⁵

Begrepet ”écriture féminine” forbindes først og fremst med Hélène Cixous, og betegner skrivemåten hun formulerte på 1970-tallet ved å skrive essays om kvinnen, hennes stilling i samfunnet og kreativiteten.⁸⁶ Écriture féminine, eller ”den feminine skriften”, er en poetisk skrivemåte, som også kan beskrives som en litterær metode, der kroppen og det å ta i bruk sin egen kropp, står sentralt. Denne skrivemåten har blitt misforstått av mange som en skrivemåte reservert for kvinner, noe Cixous selv tar avstand fra.⁸⁷ Selv om Cixous mente at kvinnen har en spesiell mulighet til å skrive på denne måten, og som Sissel Lie beskriver det: ”teksten blir ”kvinnelig flom” og skrivingen orgastisk”⁸⁸, gir dens poetiske aspekt også mannen tilgang til denne

⁸³ Leif Dahlberg. ”Ta hand om er – ta hand om mig”, i *Divan* 3-4/2008, s. 37.

⁸⁴ Ibid, s. 37.

⁸⁵ Hélène Cixous. ”Å komme til skriften”, i Hélène Cixous. *Nattspråk*, s. 26.

⁸⁶ Birgitte Huitfeldt Midttun. *Kvinnereisen. Møter med feminismens tenkere*, Humanist Forlag, 2008, s. 59.

⁸⁷ Ibid, s. 59.

⁸⁸ Sissel Lie. ”Innledning: Kropp som lar det fremmede passere”, i Hélène Cixous. *Nattspråk*, s. 10.

skrivemåten. Cixous utelukker aldri mannen, og mener at mannen kan skrive ”kvinnelig”.

For Cixous er den feminine skriften feminin på to måter. Som allerede nevnt, mener hun for det første at selv om den feminine skriften er en mulighet hos begge kjønn, står kvinner foreløpig nærmere denne skrivemåten enn menn. Som et resultat av dette ser hun i den feminine skriften et potensial til å omgå og reformulere eksisterende strukturer gjennom inkluderingen av andre erfaringer. For det andre, siden en feminin subjektsposisjon nekter å hensiktsmessiggjøre eller tilintetgjøre den andres forskjell for å kunne konstruere selvet i en (maskulin) mestringsposisjon, foreslår hun at en feminin skrift vil bringe til live alternative former for relasjoner, persepsjoner og uttrykk. Det er i denne forstand Cixous mener at skriften er revolusjonær. Ikke bare kan det å skrive overgå den binære logikken som informerer vårt nåtidige system, og slik skape et rammeverk for et nytt språk, men gjennom dens transformasjoner kan den feminine skriften initiere forandringer i den sosiale og politiske sfæren og utfordre selve fundamentet til den patriarkalske og kapitalistiske staten.⁸⁹

Som jeg nevnte innledningsvis i kapittelet, forbindes Cixous’ tenkning med kjønnsforskjellsfeminismen. Cixous og hennes like går ikke bare inn for at kvinner har krav på de samme rettigheter som menn. De mener at for å endre kvinnens status må det mer til enn en tradisjonell likestillingskamp. Kvinner skal ikke bare få tilgang på de goder og privilegier som menn allerede har, de bør også arbeide for en autonom politikk der det som har vært fortrent, og ikke tidligere fått komme til orde, artikuleres, med andre ord, at det kvinnelige må gis en selvstendig autonom verdi.⁹⁰ Derfor er noe av det første som må gjøres å nytenke og reformulere de eldgamle sosiokulturelle verdiene som forståelsen av kjønn hviler på. Hvordan kan vi så artikulere denne kjønnsforskjellen, og dermed også dette autonomt kvinnelige som ikke tidligere har vært gitt en stemme? Svaret ligger for Cixous i språket, i det å frembringe nye metaforer og skape nye vokabular som kan erstatte de gamle.⁹¹ Å skape en kvinnelig skrift, hvor vi kan eksperimentere med språk, syntaks og

⁸⁹ Susan Sellers. *The Hélène Cixous Reader*, Routledge, 1994, s. xxix.

⁹⁰ Ingeborg Winderen Owesen. ”Kjønnsforskjellsfeminisme – eksemplifisert ved Luce Irigarays tenkning”, i *Tidsskrift for kjønnsforskning*, s. 40.

⁹¹ *Ibid*, s. 44.

metaforer, for å se om vi kan finne et språk som bedre stemmer overens med kvinners livserfaring, er utgangspunktet for Cixous' *écriture féminine*.

I *The Newly Born Woman* finner vi essayet "Sorties" hvor Cixous utforsker det fallogosentriske foretaket og skisserer en alternativ mulighet for relasjoner mellom selvet og andre.⁹² Hun undersøker hvordan språket har blitt organisert rundt en mannlig logisk hierarkisk orden, og hvordan språket er bygget opp rundt binære strukturer som knyttes til kjønn, og samtidig språklig skaper kjønnene. Her foretrekkes det "mannlige" fremfor det "kvinnelige". Mens mannen oppfattes som noe positivt og opprinnelig, forstås kvinnen som noe underordnet og mannens "andre". Cixous' argument er at denne opposisjonelle praksisen har blitt endemisk til den grad at den fremstår som "eternal-natural", og hun mener at kvinnen har figurert innenfor dette systemet utelukkende som mannens konstruksjon. Resultatet av dette er at kvinnen har blitt "ikke-eksisterende" og "utenkelig". Derfor ser Cixous i gjenvinningen av det feminine muligheten til å utfordre, undergrave og erstatte den maskuline orden.⁹³ Hun skriver:

Through dual, hierarchical oppositions. Superior/Inferior. Myths, legends, books. Philosophical systems. Everywhere (where) ordering intervenes, where a law organizes what is thinkable by oppositions (dual, irreconcilable; or sublatale, dialectical). And all these pairs of oppositions are couples. Does that mean something? Is the fact that Logocentrism subjects thought – all concepts, codes and values – to a binary system, related to "the" couple, man/woman?⁹⁴

Forståelsen om at vår kultur er sentrert om begrepsmessige motsetninger som forutsetter over- og underordning, som mann/kvinne, aktiv/passiv, sol/måne, kultur/natur, og at den er logosentrisk, eller også fallogosentrisk, det vil si at ordene viser til fallos som metafor for en absolutt lov, en sannhet om virkeligheten uavhengig av språket, er Cixous kritisk til.⁹⁵ Hun mener at fordi vår tenkning er avhengig av opposisjoner, må vi hele tiden dekonstruere og flytte på de dikotomier vi bruker når vi tenker, og der mann/kvinne er grunnleggende motsetninger:

⁹² Susan Sellers *The Hélène Cixous Reader*, s. 37. Jeg har ikke hatt tilgang til *The Newly Born Woman* i sin helhet, og forholder meg til teksten, og essayet, slik de er presentert i *The Hélène Cixous Reader*.

⁹³ *Ibid*, s. 37.

⁹⁴ *Ibid*, s. 38.

⁹⁵ Sissel Lie. "Innledning: Kropp som lar det fremmede passere", i Hélène Cixous. *Nattspråk*, s. 15

Now it has become rather urgent to question this solidarity between logocentrism and phallogentrism – bringing to light the fate dealt to woman, her burial – to threaten the stability of the masculine structure that passed itself off as eternal-natural, by conjuring up from femininity the reflections and hypotheses that are necessarily ruinous for the stronghold still in possession of authority. What would happen to logocentrism, to the great philosophical systems, to the order of the world in general if the rock upon which they founded this church should crumble?⁹⁶

Dette spørsmålet stiller Cixous seg i ”Sorties”. Makthaverne, her de store filosofiske systemene, har makt til å sette navn på virkeligheten og derved styre våre tanker. For Cixous blir dermed det viktigste for den som ønsker en forandring, å gjøre noe med språket, fjerne de gamle betegnelsene, ”avnavne” dem. Dikotomiske forskjeller er tilsynelatende likeverdige og symmetriske, men i realiteten er de både hierarkiske og asymmetriske, det vil si at det ene rangerer over det andre. Dette må vi bryte med; det kvinnelige og det mannlige burde ikke hierarkiseres, mener Cixous. Hun vil skrive seg ut av normene, ut av begrepene, kodene, og til en ny frihet for tanken, skriver Sissel Lie.⁹⁷

Følelsene våre, måten vi er på, og hvordan vi tenker, er ifølge Cixous styrt av underliggende psykiske strukturer, som språk, libidinale økonomier eller driftsøkonomier.⁹⁸ Cixous snakker om en libidinal økonomi i forbindelse med det feminine subjektets identitet:

There is a bond between woman’s libidinal economy – her *jouissance*, the feminine Imaginary – and her way of self-constituting a subjectivity that splits apart without regret.⁹⁹

Libidinal kommer fra Freuds begrep om libido som er en positiv rettet energi, drift eller kjærlighetskraft. Hun knytter den kvinnelige driftsøkonomien til gavmildheten, livet og kjærligheten, og den mannlige til rasjonalitet og makt, krig og død. Dette kan fort forstås som en polarisering mellom mann og kvinne, skriver Lie.¹⁰⁰ Hun fremhever at et ledd i Cixous’ overskridelse av en slik tenkning er å formidle at alle,

⁹⁶ Susan Sellers. *The Hélène Cixous Reader*, s. 39-40.

⁹⁷ Sissel Lie. ”Innledning: Kropp som lar det fremmede passere”, i Hélène Cixous. *Nattspråk*, s. 15-16.

⁹⁸ *Ibid*, s. 17.

⁹⁹ Hélène Cixous sitert i forordet i: Susan Sellers. *The Hélène Cixous Reader*, s. xxviii.

¹⁰⁰ Sissel Lie. ”Innledning: Kropp som lar det fremmede passere”, i Hélène Cixous. *Nattspråk*, s. 17.

både menn og kvinner, burde frigjøre det kvinnelige i seg selv. Det handler om å sette spørsmålstegn ved en identitet og å kjempe for retten til å ha en identitet:

Destabiliseringen dreier seg om å løse opp noe som er for rigid og som ikke anerkjenner det mangfold av løse stemmer som identiteten består av, på et annet og mindre abstrakt nivå kjempes det for kvinners rett, forankret i en historisk situasjon.¹⁰¹

Det er altså gjennom språket Cixous mener at kvinnen (og mannen) kan bryte ut av de fastlåste strukturene og konvensjonene samfunnet og kulturen er konstruert rundt. Det er det fallogosentriske språket som holder kvinnene nede, og som de må kjempe seg løs fra. Cixous går til angrep på det språket som holder oss igjen i konvensjonelle begreper og motsetninger. Hun mener at en ny måte å skrive på kan bringe kroppen inn i språket slik at vi kan bruke våre ubevisste ressurser i en stadig utveksling mellom bevisstheten og det ubevisste. Både menn og kvinner må ta spranget fra det kjente og trygge, som er undertrykkende, til det skremmende og lokkende ukjente, som er frigjørende.¹⁰² ”Kvinne, skriv deg selv!” skriver Cixous i ”Å komme til skriften”.¹⁰³ Kvinnene må komme til skriften, de må finne sin egen stemme og skape sitt eget språk. Cixous maner til handling, hun tror på kvinnenes grenseløse kraft og skrivingens endringspotensial. Gjennom skriften kan kvinner etablere en identitet og realisere seg selv, og forme sine egne liv. Målet er å åpne opp ”alt”. Ifølge Lie kan Cixous’ prosjekt på mange måter kalles et frigjøringsprosjekt. Hun vil både frigjøre menneskene fra rasjonalitetens tyranni og frigjøre kvinnene fra de negative bildene av ”kvinnen” som er blitt skapt i vår kultur.¹⁰⁴

”Medusas latter”, fra 1975, kan både sees som en programerklæring og et manifest for Cixous’ kvinnelige skriveprosjekt, eller frigjøringsprosjekt. Det er her Cixous for første gang lanserer begrepet *écriture féminine*, og hvor hun oppfordrer kvinnene til å skrive:

Jeg skal snakke om den kvinnelige skriften: *om det den skal gjøre*. Kvinnen må skrive seg selv: kvinnen må skrive kvinne og få kvinnene til å komme til skriften som de har vært fjernet fra like voldsomt som fra kroppene sine, av

¹⁰¹ Ibid, s. 17.

¹⁰² Ibid, s. 8.

¹⁰³ Hélène Cixous. ”Å komme til skriften”, i *Hélène Cixous. Nattspråk*, s. 22-56.

¹⁰⁴ Sissel Lie. ”Innledning: Kropp som lar det fremmede passere”, i *Hélène Cixous. Nattspråk*, s. 10.

samme grunn, gjennom samme lov, med samme dødelige mål. Kvinnen må komme til teksten – som til verden og til historien – på egne ben.¹⁰⁵

I ”Medusas latter” gir Cixous sine kvinnelige leser et slags ultimatum; de kan enten lese teksten å velge og forbli fanget i sine egne kropper, fanget av et språk som ikke tillater dem å uttrykke seg selv, eller de kan bruke sine egne kropper, slippe skriften løs, kommunisere og frigjøre seg selv. For Cixous er skriften først og fremst det stedet hvor den enkelte kvinne kan komme til orde. Navnet ”Medusa” er en referanse til den antikke myten om Medusa, et kvinnelig monster med slangehår og et blikk som forvandlet mennesker (fortrinnsvis menn?) til stein. Medusa var en gorgon, et kvinnevesen fra gresk mytologi. En gang var hun en fager kvinne, og håret hennes var det vakreste man kunne tenke seg. Mange lot seg forføre, og havguden Poseidon ble dypt forelsket i henne. Dette gjorde gudinnen Athene sjalu, og når det i tillegg gikk et rykte om at Medusa hadde sagt hun var penere enn Athene, ble det mer enn hun kunne akseptere. Hun forvandlet Medusas hår til levende slanger, og gjorde blikket hennes dødelig. Slik ble Medusa forvandlet fra en yndig skjønnhet til et stygt uhyre. Siden fikk Athene helten Persevs til å drepe Medusa ved å kutte hodet av henne.¹⁰⁶ Medusas hode med slangehåret er representert i uttallige kunstverker fra antikken og nyere tider, og har blitt et velkjent motiv, som er sterkt symbolsk ladet. Myten om Medusa har i freudianske termer blitt forstått som et arketypisk symbol på kastrasjonsangst og avgrunn. I sitt essay ”Medusa’s Head” fra 1922 ser Freud Medusas halshugde hode som et symbol på kastrasjon knyttet til første gangen barnet (gutten) ser sin mors kjønnsorgan.¹⁰⁷ Videre ble Medusas slangehår forstått av Freud som en erstatning for penis, og ble følgelig også forstått som et kastrasjonssymbol. Freud beskriver også det kvinnelige kjønnsorgan som en mangel, et fravær eller et ingenting, som igjen avstedkommer kastrasjonsangst.¹⁰⁸ I ”Medusas latter” skriver Cixous at fallogosentrismen er forankret i det gamle kastrasjonsdogmet: ”Verst for dem om de faller sammen når de oppdager at kvinner ikke er menn, eller at moren ikke har en. Men passer ikke redselen dem? Ville ikke det verste faktisk være, *er* det

¹⁰⁵ Hélène Cixous. ”Medusas latter”, i Hélène Cixous. *Nattspråk*, s. 57.

¹⁰⁶ Nanna Lindefjeld Hauge. *Antikkens guder og helter*. J.W. Cappelens Forlag, 1989, s. 130.

¹⁰⁷ Sigmund Freud. ”Medusa’s Head” (1922), i *Sexuality and the Psychology of Love*, Collier Books, 1963, s. 212-213.

¹⁰⁸ Ingeborg Winderen Owsen. ”Kjønnsforskjellsfeminisme – eksemplifisert ved Luce Irigarays tenkning”, i *Tidsskrift for kjønnsforskning*, s. 44.

ikke at kvinnen ikke er kastrert (...).”¹⁰⁹ Hun går til angrep på Freuds forståelse av Medusa som et symbol på kastrasjonen; Medusas er ikke heslig og skrekkinngytende: ”Det er nok at vi ser medusaen rett inn i øynene for å se henne. Og hun er ikke dødelig. Hun er vakker og hun ler”.¹¹⁰ For Cixous viser det å beskrive det kvinnelige kjønnsorgan som ingenting å *se*, til en maskulin privilegering av synet som et sansorgan stilt over for eksempel hørsel, lukt eller beføling. Det er bare igjennom et maskulint perspektiv det er mulig å se det kvinnelige kjønnsorganet som et fravær, og kvinnelig begjær som penismisunnelse,¹¹¹ lyder Cixous’ kritikk over Freud.

Cixous’ andre manifest der hun maner kvinnene til å skrive er ”Å komme til skriften”, også fra 1975. I dette essayet forteller Cixous om hvordan hun selv kom til skriften, hvordan den kalte på henne, om skammen hun følte, om mangelen på et eget språk, hvorfor hun måtte skrive:

Det finnes kilder. Gåtefullt. En morgen eksploderer det. Kroppen min opplever et av sine forrykte kosmiske eventyr der borte. Jeg har vulkaner innenfor mine territorier. Men ingen lava: det er pusten som vil renne ut. Og ikke på en hvilken som helst måte. Pusten ”vil ha” form. ”Skriv meg!”. En dag trygler den meg, en annen truer den. ”Har du tenkt å skrive meg eller ikke?”¹¹²

”Skrive? Jeg døde av lyst, av kjærlighet, til å gjøre det, til å gi skriften det den hadde gitt meg, så ærgjerrig var jeg!” skriver hun videre.¹¹³ I ”Å komme til skriften” skriver Cixous om å slippe seg løs, om å frigjøre seg fra et språk som hindrer kvinnen i å skrive, om å slippe kontrollen, om å bruke skriften for å løsrive seg fra kroppen. For å skrive må vi gi plass til døden, sier Cixous: ”Uten den – min død – hadde jeg ikke skrevet.”¹¹⁴ Det er døden vi nærmer oss og fjerner oss fra når vi skriver, å skrive er å ikke makte å sørge ferdig over døden. Når vi gir plass til døden, gir vi samtidig plass til noe nytt, et nytt subjekt som er den uoppdagede teksten i oss selv. ”Man må være elsket av døden for å fødes og begynne å skrive”¹¹⁵, skriver Cixous, man dør, for så å føde seg selv. Hun sammenligner det å skrive med en fødsel. Når kvinnen føder er hun full av kvinnelighetens styrke, hun er tilstede i fullt beredskap, det

¹⁰⁹ Héléne Cixous. ”Medusas latter”, i Héléne Cixous. *Nattspråk*, s. 66-67.

¹¹⁰ Ibid, s. 67.

¹¹¹ Ingeborg Winderen Owesen. ”Kjønnsforskjellsfeminisme – eksemplifisert ved Luce Irigarays tenkning”, i *Tidsskrift for kjønnsforskning*, s. 44.

¹¹² Héléne Cixous. ”Å komme til skriften”, i Héléne Cixous. *Nattspråk*, s. 28.

¹¹³ Ibid, s. 29.

¹¹⁴ Ibid, s. 44.

¹¹⁵ Ibid, s. 44.

ukontrollerbare gjør hun til sitt, og det er hennes kropp det handler om. ”Det er mens jeg så dem føde seg selv at jeg lærte å elske kvinner, forutse og ønske kvinnelighetens styrke og ressurser, og overraskes over at en slik velde kunne oppslukes, tildekkes i det daglige” skriver Cixous.¹¹⁶ Å knytte fødselsbildet til skriveprosessen viser til et ønske om å overskride kjønnskillene, mener Lie. Hun skriver at en måte å sette spørsmålstegn ved polariseringen mellom kjønnene er å innta en posisjon i opposisjon til det negativt definerte ”kvinnelige” eller bruke kvinnestereotyper i frigjørende strategier, som Cixous gjør.¹¹⁷ Hos Cixous innebærer den seksuelle forskjellen uendelige rikdommer og mangfold. I ”Å komme til skriften” skriver hun at hvis alle kan spille alle roller, vil ikke kjønn lenger rettferdiggjøre undertrykkelse.

Hos Cixous er ofte selve skriveprosessen et tema, og den kreative forløsningen hun finner er tett knyttet til kvinnens språk og kropp. Hennes bilde av kvinnen gis som en ladet atmosfære av kroppslighet og språklig spill. Idealet for Cixous er den poetiske teksten. Den er så mangesidig at den ikke kan holdes fast eller uttømmes av tolkninger.¹¹⁸ Gjennom sin poetiske skrivemåte vil hun fristille språket, gjennom nye måter å snakke det på. Ifølge Huitfeldt Midttun uttrykker Cixous det selv ved å vise hvordan det dreier seg om andre måter å se, høre berøre og smake på, og slik får språket en sanselig og fysisk dimensjon.¹¹⁹

Om det feminine skriveprosjektet skriver Cixous:

At the present time, defining a feminine practice of writing is impossible with an impossibility that will continue; for this practice will never be able to be theorized, enclosed, coded, which does not mean it does not exist. But it will always exceed the discourse governing the phallogocentric system; it takes place and will take place somewhere other than in the territories subordinated to philosophical-theoretical domination. It will not let itself think except through subjects that break automatic functions, border runners never subjugated by any authority. But one can begin to speak. Begin to point out some effects, some elements of the unconscious drives, some relations of the feminine Imaginary to the Real, to writing.¹²⁰

¹¹⁶ Ibid, s. 40.

¹¹⁷ Sissel Lie. ” Innledning: Kropp som lar det fremmede passere”, i Hélène Cixous. *Nattspråk*, s. 18.

¹¹⁸ Ibid, s. 9.

¹¹⁹ Birgitte Huitfeldt Midttun. *Kvinnereisen. Møter med feminismens tenkere*, s. 60.

¹²⁰ Hélène Cixous sitert fra *The Newly Born Woman* i: Sarah Cornell ”Hélène Cixous and les Etudes Féminines”, i *The Body and the Text. Hélène Cixous, Reading and Teaching*, Harvester Wheatsheaf, 1990, s. 36.

Med dette skriver Cixous, og kjønnsforskjellsfeminismen, seg inn i en tradisjon som utfordrer det teoretiske skillet mellom kropp og sjel. Avgjørende for Cixous er forbindelsen mellom den kjønnede kroppen, og språk og tenkning. Ifølge Cixous medfører kvinnekroppens morfologi en annen logikk enn mannskroppen. Hun snakker blant annet om det å føde som et eksempel på hvordan kvinnekroppen er mer ”åpen” enn mannskroppen. Følgelig avstedkommer kvinnekroppen andre metaforer enn mannskroppen. Slik åpnes det videre opp for andre måter å tenke omkring subjektivitet.¹²¹ Subjektiviteten er ikke en lukket enhetlig størrelse, men åpen og flytende – og klar for å utforskes.

3.4 Subjektet og kroppen

Fra hvert sitt perspektiv arbeidet Michel Foucault og H el ene Cixous med tanker og problemstillinger knyttet til subjekt, identitet og kropp. Et viktig moment hos begge, dog med forskjellig vektning, er viktigheten og betydningen av ”å skrive seg selv”. Mens det for Foucault, gjennom å skrive seg selv, dreier seg om en m ate å finne frem til ”sannheten”, handler det for Cixous om et frigjøringsprosjekt der kvinnen kan slippes løs fra det undertrykkende patriarkalske språket, og finne sin egen stemme og sitt eget språk.   ha omsorg for seg selv er viktig, og å skrive er en betydelig del av selvomsorgen. Begge omtaler det ”å skrive seg selv” som en vei til en erkjennelse av subjektet, som en m ate å bli kjent med seg selv på, oppdage eller skape seg selv på – rett og slett som en utvikling og dannelse av subjektet.

Innenfor kunsten er det ”å skrive seg selv” ikke et ukjent foretak. ”å skrive seg selv” handler, i overført betydning, om å bruke seg selv og sitt eget subjekt, i kunsten. Det innebærer ikke nødvendigvis at man *skriver*, men at man gjennom ulike teknikker og metoder bruker sin egen kropp, sin egen biografi, eller sitt eget subjekt som utgangspunkt for et verk. Slik fungerer kunsten som et sted der kunstneren kan iakttå både seg selv, andre, og seg selv i relasjon til andre. ”å skrive seg selv” involverer dermed en form for selvrefleksjon eller selviakttakelse, som åpner opp for spørsmål om hvem vi er og v r plass i verden – slik Foucault og Cixous viser.   arbeide med en type selviakttakelse, med problematiseringer omkring subjekt, identitet, kropp, kjønn og biografi i kunsten, er en viktig del av Calles kunstneriske

¹²¹ Ingeborg Winderen Ovesen. ”Kjønnforskjellsfeminisme – eksemplifisert ved Luce Irigarays tenkning”, i *Tidsskrift for kj nnforskning*, s. 46.

praksis. Dette er en tematikk hun ikke er alene om å utforske. I boken *Body Art: Performing the Subject* omtaler den amerikanske kunstteoretikeren Amelia Jones subjektivitetsproblematikken som et av de mest sentrale fenomenene i den post-moderne kunsten.¹²² Her tar hun for seg et utvalg kunstnere og deres kunstprosjekter, som varierer fra performance art, via body art, til en rekke eksperimentelle kunstprosjekter, fra 1960- til 1990-tallet. Med andre ord ser Jones på en utvikling, en fremvekst av ulike subjektforståelser og posisjoner, fra 1960- og 70-årenes kropporienterte kunstpraksiser, via 80-tallets teoretiserende undersøkelser av et mer abstrakt, konseptuelt subjekt, til 1990-årenes tilbakevending til kroppen og det Jones kaller et "splittet" subjekt.¹²³ Den røde tråden som knytter de ulike kunstpraksisene sammen er at de forskjellige kunstnerne arbeider med iscenesettelser av subjektet og subjektivitet som kroppsliggjort og performativt. Det er først og fremst innenfor det Jones kaller "kropporienterte praksiser" at tematiseringer av subjekt, identitet, kropp og kjønn utspiller seg. "Kropporienterte praksiser" involverer ifølge Jones:

(...) complex strategies relating to the body (fragmenting it, symbolizing it, rendering it through highly distorting technologies of representation) that justify discussing the work as oriented towards, but not necessarily including, the artist's own body.¹²⁴

Da feminismen etablerte seg som en salgs "massebevegelse" i løpet av 1960-tallet, utviklet det seg et feministisk kunstmiljø som etablerte seg utenfor den patriarkalske kunstverden. Som en følge av dette var det i hovedsak kvinnelige kunstnere, som i konseptuelle arbeider fra slutten av 1960-tallet, brakte temaer som subjektivitet, identitet og kjønn inn på kunstscenen.¹²⁵ Navn som kan nevnes i denne sammenhengen er Ana Mendieta, Mierle Ukeles, Martha Rosler, Eleanor Antin, Hannah Wilke, Barbara Kruger og Cindy Sherman. På ulike måter arbeidet de med problematiseringer av kvinnekroppen og kvinnelig seksualitet, intimitet, kvinnen som objekt for det mannlige blick, eller kvinnens posisjon som kunstner i forhold til mannen. Dette var selvfølgelig ikke de eneste temaene som opptok kvinnelige kunstnere. Etter hvert arbeidet de også med mer eksistensialistiske tilnærmelser til

¹²² Amelia Jones. *Body Art: Performing the Subject*.

¹²³ Ibid, s. 198-199.

¹²⁴ Ibid, s. 314 n9.

¹²⁵ Tony Godfrey. *Conceptual Art*, Phaidon, London, 1998.

denne problematikken, og subjektivitetstematikken i kunsten har forandret seg fra 60-årene og fram til i dag.

Som en forlengelse av tematikken jeg har presentert her; subjektivitetsproblematikken i kunsten, og hvordan mange kvinnelige kunstnere arbeidet med denne tematikken, vil jeg i det følgende redegjøre for begrepet ”intersubjektivitet” slik Amelia Jones bruker det og Eivind Røssaaks begrep om ”selviakttakelse”. Til sist vil jeg presentere kunstneren Cindy Sherman, som med blant annet bildeseriene *Untitled Film Stills*, *Centerfolds* og *History Portraits*, kan sees som en interessant parallell til *Take Care of Yourself*. Til sammen vil dette utgjøre noe av grunnlaget for min videre diskusjon av Calles kunstneriske strategier; hennes selvfremstilling og selviakttakelse i *Take Care of Yourself*, som inngår i oppgavens fjerde kapittel.

3.4.1 ”Intersubjektivitet” og ”selviakttakelse”

Et av begrepene Jones opererer med i *Body Art: Performing the Subject* er ”intersubjektivitet”. Intersubjektivitet kan beskrives som feltet som oppstår i møtet mellom to subjekter. Sagt på en annen måte kan det også beskrives som en tilstand, et sted mellom subjektivitet og objektivitet, der et fenomen blir personlig erfart, men av to eller flere individer. Intersubjektivitet er et begrep som brukes innenfor filosofien, psykologien og sosiologien, og er med andre ord et begrep som har blitt formet og behandlet av flere ulike tenkere. Jones ser blant annet til Merleau-Ponty og Lacan, når hun omtaler intersubjektivitetsbegrepet.¹²⁶ Merleau-Ponty, skriver Jones, observerte i *Phenomenology of Perception* fra 1945, at kroppen ikke kan separeres fra sinnet, men at kroppen er ”the expressive space”, hvorigjennom vi opplever verden.¹²⁷ Fenomenologien, som den formuleres av blant annet Merleau-Ponty, tolker og produserer selvet som kroppsliggjort, performativt og intersubjektivt, og den forstår kroppen og sinnet som en forbundet enhet. Jones viser hvordan Merleau-Ponty fremholder at vi alltid er både subjekt og objekt:

There is a ”reciprocal insertion and intertwining” of the seeing body in the visible body: we are both subject and object simultaneously, and our ”flesh” merges with the flesh that is the world. (...) The relation to the self, the relation to the world, the relation to the other: all are constituted through a *reversibility* of seeing and being seen, perceiving and being perceived (...).

¹²⁶ Amelia Jones. *Body Art: Performing the Subject*, s. 40.

¹²⁷ *Ibid*, s. 39.

The body/self is simultaneously both subject and object; in the experience of dialogue (or, in our case, the production and reception of works of art), the subjects involved (art maker, art interpreter) "are collaborators for each other in consummate reciprocity."¹²⁸

Ideen om det intersubjektive subjektet innebærer altså at vi som mennesker alltid befinner oss i en situasjon der vi er både subjekt og objekt på samme tid. Vi er alltid kroppsliggjorte og politiske individer, og vi definerer oss selv og andre ut fra omgivelsene vi befinner oss i.

Et annet sentralt begrep i forhold til Calles kunstneriske praksis er "selviakttakelse". Selviakttakelse kan betegnes som en sentral tendens innenfor dagens kunstscene, og kunstnere benytter seg av en rekke ulike metoder for å iakttå, ikke bare sitt eget selv, men også hvordan vi som forskjellige individer eksisterer i relasjon til hverandre. I boken *Selviakttakelse – en tendens i kunst og litteratur*, beskriver Eivind Røssaak selviakttakelse som et fundamentalt fenomen i dagens samfunns- og kulturliv.¹²⁹ Ifølge Røssaak er dagens samfunn mettet med ulike former for selviakttakelse; aldri før har så mange sosiale, politiske, estetiske og offentlige diskurser vært preget av en interesse for selvet.¹³⁰ Samfunnets interesse for iakttakelsen av selvet har satt sitt preg på kunsten og hvordan kunsten stiller spørsmålet om selvet i dag. Som en følge av dette har det dukket opp nye vendinger innenfor kunsten; en ny vending mot biografien, en ny vending mot kroppen, mot en personlig risiko i kunsten, og mot en ny virkelighetsfascinasjon. Samtidig har kunstnere tatt i bruk nye metoder og nye selviakttakelsesformer. I mange tilfeller kan man snakke om en imitasjon av nye mediesjangre og medieringsformer som tv og internett har frembrakt: realitysjangeren, *liveness*, dokumentasjon, eller blogger, i det hele tatt nye kanaler for kommunikasjon og interaksjon. Mange kunstnere omfavner et dagligdags språk og gjenkjennelige visuelle koder. Det vanskelig tilgjengelige modernistiske språket, har i mange tilfeller blitt erstattet av et hverdagslig språk, som er eksperimentelt i sin bruk av en ikke-kunstnerisk måte å diskutere på, skriver Røssaak.¹³¹ Selvfremstillingen har som følge av dette inntatt nye former:

¹²⁸ Ibid, s. 41. I siste setning siterer Jones Merleau-Ponty, se note 72 i *Body Art: Performing the Subject*.

¹²⁹ Eivind Røssaak. *Selviakttakelse – en tendens i kunst og litteratur*, s. 13.

¹³⁰ Ibid, s. 13.

¹³¹ Ibid, s. 13.

Selvframstillingen er åpenbar og oftere enn før gjennomført i et formspråk som oppgir både fiksjonalisering og negasjon. Man utforsker ikke lenger en annen enn seg selv i form av et stedsfortredende, fiktivt alter ego. Man pakker ikke heller inn selvframstillingen i en åpenbar fiksjon. Nei, man går heller rett på sak og snakker om seg selv (i litteraturen), fremviser egne bevegelser (i dans, performance, film/video, webcams) eller fremviser/dokumenterer egne ting og gjenstander (fetisjer, hitlister) i form av lister, kataloger, fotografier, osv...¹³²

Kunsten fungerer som en arena for relasjonelle studier av selvet, kroppen og kunsten, og ulike former for subjektivering undersøkes. Kunstnere har tatt i bruk nye ressurser, som nye medier eller medieringsmuligheter, men også andre tidligere ikke-estetiske strategier som rettsprotokoller, legejournaler eller offentlige arkiver i disse undersøkelsene.¹³³ Kunstnere utforsker samfunnets måter å iakttas selvet på, og overfører de ulike systemene til sine kunstverker. De benytter seg av populærkulturens personfokus og heltedyrkelse, eller de tar i bruk medisinen, psykiatriens eller politiets metoder for å observere seg selv og andre mennesker. Ved å iverksette selviaktakelse eksperimentelt i kunsten, objektiveres selviaktakelsen, og kunsten blir et interessant sted å utforske kunnskapens og individets konstituerende operasjoner i et samfunn. Som Røssaak formulerer det: ”det som gjør kunnskap til kunnskap, individer til individer, til borgere, kort og godt: til et selv, *seg selv*.”¹³⁴

Foucaults begrep om selvforvaltning er relevant i forhold til både selviaktakelses- og intersubjektivitetsbegrepet. Foucault beskriver en praksis, ”omsorgen for seg selv”, der det å pleie seg selv og relasjonene man har til andre, er de sentrale ingrediensene. Det var altså ikke bare forholdet med seg selv som var viktig, men også forholdet til den andre. Denne praksisen ble gjerne utført gjennom skrift og brevveksling, og det var viktig ”at ’vise sig’, at lade sig se, at vise sit sande ansikt for den anden”, som Foucault skriver.¹³⁵ Dette var med andre ord en form for selviaktakelse, og den dialogiske formen for selviaktakelse Foucault beskriver, kan overføres til sider ved dagens kunstpraksis. Å iakttas seg selv og andre i kunsten, enten man bruker politiets overvåkingsmetoder, populærkulturens personfokus, iscenesatte selvportretter eller dialog som sin metode, åpner opp for måter å iakttas og studere både seg selv og sine omgivelser. Den dialogiske formen for selviaktakelse Foucault

¹³² Ibid, s. 13.

¹³³ Ibid, s. 14.

¹³⁴ Ibid, s. 18.

¹³⁵ Michel Foucault. ”At skrive sig selv”, i *Foucaults masker*, s. 195.

beskriver, åpner også opp for en intersubjektiv erfaring, idet et slikt møte mellom to individer finner sted. I tråd med Merleau-Pontys tanker om intersubjektivitet, slik de presenteres hos Amelia Jones, mente også Foucault at vi alltid er både subjekt og objekt på samme tid, og at vi defineres ut fra menneskene og omgivelsene vi har rundt oss. Ifølge Foucault dannes selvet ut fra en tosidig prosess: gjennom subjektivering; det vil si at enkelte samfunnsmessige praksiser og diskurser forvandles til et uttrykk for selvet, og blir en del av ens eget selv, og gjennom objektivering; man må se seg selv om miste seg selv gjennom mekanismer som gjør at selvet kan kontrolleres og produseres også av andre.¹³⁶ Her er det samtidig viktig å understreke hvordan Foucaults forståelse av subjektivitet skiller seg fra den fenomenologiske, her representert ved Amelia Jones/Merleau-Ponty. Foucaults subjektforståelse henger tett sammen med hans diskursbegrep. I Foucaults tenkning henviser diskurs til en institusjonelt fundert måte å tenke på. Diskursene legger til rette og definerer, muliggjør og begrenser hva som kan bli sagt, av hvem, hvor og når. De produserer subjektsposisjoner, som når de blir tatt i bruk, har implikasjoner for subjektiviteten og erfaringen. Ifølge Foucault er dermed disse dominerende diskursene dannende for hva et subjekt tenker og føler, hvilke handlinger subjektet igangsetter, og hvilke muligheter og begrensninger som legges på subjektet.¹³⁷

3.4.2 Cindy Sherman

Jeg skal flytte blikket over på den amerikanske kunstneren Cindy Sherman (f. 1954). Mye har blitt skrevet om Cindy Sherman, og som Amelia Jones (ironisk) påpeker i sin artikkel "Tracing the Subject with Cindy Sherman", har kunsthistorikere og kritikere erklært henne for å være et kunstnergeni, som blant annet utforsker den menneskelige bevissthet, produserer arbeider som problematiserer den postmoderne kulturens simuleringer og feminismens drøftninger omkring det maskuline blikket.¹³⁸ Det blir ikke plass til å si så mye om Sherman her, derfor vil jeg holde meg til en kort presentasjon av hennes fotografiske bildeserier, samt prøve å si noe om hva som skjer når hun bruker seg selv som modellen i sine kvinnefremstillinger. Min presentasjon

¹³⁶ Eivind Røssaak. *Selviaktakelse – en tendens i kunst og litteratur*, s. 16.

¹³⁷ Carla Willig. *Introducing Qualitative Research in Psychology. Adventures in Theory and Method*, Open University Press, 2001, s. 107.

¹³⁸ Amelia Jones. "Tracing the Subject with Cindy Sherman", i *Kopisamling KUN2070/KUN4070, Del 4 av 4. Kunst 1950-2000. Gerard Richter & Cindy Sherman*, Universitetet i Oslo, 2006, s. 173.

av Sherman fungerer som grunnlaget for min undersøkelse av parallellene mellom Calle og Shermans kunstneriske praksis i neste kapittel.

Cindy Sherman ble berømt for sine teatraliske fotografiske iscenesettelser av seg selv, og slo igjennom på 1980-tallet med bildeserien *Untitled Film Stills*, hvor hun gjennom iscenesatte fotografiske ”selvportretter”, utfordrer og dekonstruerer kulturelle stereotype kvinnebilder.¹³⁹ Det er kvinneligheten slik den fremstilles i 50-tallsfilmer Sherman her tar for seg, og fotografiene er fulle av henvisninger til 1950-talls ”filmstills”, som for eksempel *Untitled Film Still # 3* (1977). Her ser vi Sherman stående ved oppvaskbenken, iført kortklipt parykk og forkle rundt livet. Hun er avbildet i halvprofil med kroppen delvis vendt mot kamera, hodet ligger på skrå og hviler på skulderen. Hun ser ikke ned på oppvasken hun har foran seg, men har snudd hodet, og blikket er vendt ut i rommet, tilsynelatende festet på ”ingenting”. Øynene hennes røper at hun ser ut til å ha tankene alle andre steder enn på arbeidsoppgaven som venter henne (fig. 9). I bildeserien *Centerfolds* fremstilte Sherman seg som en reklamepikemodell i forføreriske positurer, gjerne liggende på en seng i bare undertøyet, med et lengtende drømmeaktig blick. I *Untitled # 96* (1981) fra denne serien, ser vi en litt annen variant. Her ligger Sherman på et flislagt gulv, kledd som en ung jente, med ruteskjørt og kortermet genser. I høyre hånd holder hun en papirbit, den venstre er løftet opp til hodet. I likhet med *Untitled Film Still # 3*, er blikket festet ut i rommet, og hun ser ut til å være hensunken i sin egen drømmeverden. Bildet er tatt ovenfra, og vi ser ned på jenta der hun ligger utstrakt på gulvet, noe som skaper en sterk horisontal effekt (fig. 10).¹⁴⁰ I en senere serie, *History Portraits*, parodierer Sherman klassiske kjente historiske portrettmalerier av kvinner, blant annet Giulio Romanos maleri av Raphaels elskerinne, *La Fornarina*, portrettert med nakne bryster (i Shermans tilfelle proteser). I Shermans versjon, *Untitled # 205* (1989), ser vi henne forfra, svakt i profil, plassert i en sittende stilling tilnærmet lik *La Fornarina*. Håret er farget mørkt, og pyntet med et hvitt tøyestykke som er knyttet rundt hodet. Hun er naken, bortsett fra brystprotesene, og et mykt gjennomsiktig hvitt blondesjal som ligger drapert rundt magen, lårene og den høyre armen. Hendene hviler beskyttende rundt magen, som buler under tøyestykket. Hun ser ut mot sine tilskuere og blikket hennes møter vårt (fig. 12).

¹³⁹ Eivind Røssaak. *Selviakttakelse – en tendens i kunst og litteratur*, s. 70.

¹⁴⁰ Calles fotografi av tenåringsjenta Anna Bouguereau i *Take Care of Yourself* kan minne oss om dette fotografiet (fig. 11).

Tidligere i oppgaven diskuterte jeg hvordan Calles fotografier i *Take Care of Yourself* plasserer seg innenfor en postmoderne fotografitradisjon. Med sine fotografier er Sherman et eksempel på en postmoderne fotograf. Hun benytter seg av iscenesettelser, hun eksperimenterer med manipulasjon, teatralisering, parodi og sitering; av gamle filmer, kommersiell reklame og klassiske malerier. Hun ikler seg kostymer og parykker og går inn i ulike roller. I flere av fotografiene er det nærmest umulig å se at det er Sherman selv som er modellen. Hun eksperimenterer også med fargebruken, og i *Centerfolds* serien er fargene ekstremt sterke og fotografiene er fremkalt på glanset papir som på en reklameplakat.¹⁴¹

Som sagt fungerer Sherman selv som modellen i samtlige av fotografiene sine, og vi ser henne i forskjellige roller og forkledninger. Selv om det er Sherman som er modellen i bildene, lager hun ikke selvportretter av seg selv som kunstner. Likevel er det på ingen måte likegyldig at det er Sherman selv som opptrer i bildene. Ifølge Rune Gade skaper Sherman en kritisk effekt i bildene sine ved at hun i en så radikal grad ikke innfrir forventningene til et selvportrett, og ved at hun ikke gir tilskuerne innsikt i sin egen psykologi eller biografi, men at hun allikevel alltid selv er tilstede i bildene.¹⁴² Når Sherman selv er modellen i bildene, og hun er fotografen som har tatt dem, kan vi også si at hun har tatt kontroll over sitt eget bilde og konstruerer sin egen identitet. Sherman undersøker bilder som vi hovedsakelig møter i det offentlige rom, og konstruksjonen av identitet i forhold til disse representasjonene. Hun viser hvordan representasjoner påvirker oss og former identitetsbilder, ved å iscenesette seg selv, speilet i offentlige bilder.¹⁴³ Samtidig visker hun ut skillelinjene mellom et autentisk og fiktivt subjekt – hvor ender kunstnersubjektet, og hvor begynner iscenesettelsen?

¹⁴¹ Eivind Røssaak, *Selviakttakelse – en tendens i kunst og litteratur*, s. 70.

¹⁴² Rune Gade. *Kønnet i kroppen i kunsten. Selvfremstillinger i samtidskunsten*, Informations Forlag, 2005, s. 36-37.

¹⁴³ Malene Vest Hansen. *Sophie Calle: identitetsbilleder og social arkæologi*, s. 89.

4. NÅR KVINNER SKRIVER

4.1 Introduksjon

I forrige kapittel la jeg fram det teoretiske rammeverket for min oppgave. Michel Foucaults tanker om omsorgen for selvet og antikkens selvforvaltningspraksis, samt H  l  ne Cixous' idé om et kvinnelig skriveprosjekt, om en feminin skrift og en frigjøring fra det dominerende fallogosentriske språket, vil danne utgangspunktet for min analyse av *Take Care of Yourself*.

På hver sin måte omtaler Foucault og Cixous det å skrive som en måte "   skrive seg selv". Med andre ord mener de at vi *skaper* oss selv gjennom skriften, og som Cixous viste oss, er det gjennom skriften vi kan oppdage oss selv, erkjenne oss selv, og "fødes" på nytt.    skrive seg selv er dermed en måte å iakttå seg selv på, samtidig som det er en måte å fremstille seg selv for sine omgivelser. Sagt på en annen måte handler det å skrive seg selv også om en form for selv fremstilling og selviakttakelse.

På hvilken måte kan Foucault og Cixous' ulike tanker om "   skrive seg selv", om å oppdage og skape seg selv, overføres til Calles prosjekt i *Take Care of Yourself*? Dette vil jeg undersøke i analysen. I *Take Care of Yourself* kan Calle sies å "skrive" seg selv gjennom kvinnene. Hun har opprettet en forbindelse mellom seg selv og 107 forskjellige kvinner via brevveksling, og hennes "svar" til "X" produseres gjennom kvinnene. Hva leder dette til?

I lys av Foucaults begrep om selvforvaltning vil jeg undersøke hvordan Calle kan sies å ha igangsatt sin egen form for selvforvaltning i *Take Care of Yourself*. Hvordan bruker hun "omsorgen for seg selv" som en strategi i verket, og hva er forbindelsen mellom Calles selvforvaltning og hennes selv fremstilling? På hvilken måte skriver Calle seg selv gjennom kvinnene som deltar i verket?

I forhold til Cixous' skriveprosjekt, *  criture féminine*, vil jeg diskutere hvordan det i verket kan sies å ha oppstå et møte mellom en feminin skrift og en maskulin skrift. På hvilken måte representerer kvinnenens besvarelser en feminin skrift, og på hvilken måte representerer brevet en maskulin skrift, i Cixous' forstand? Her vil jeg blant annet belyse kvinnenens rolle i verket. Jeg vil se videre på hvordan de besvarer Calles forespørsel og hvordan de reagerer på, og tolker, brevet og dets

avsender.¹⁴⁴ Hva skjer i dette møtet, og på hvilken måte kan konstruksjonen av dette møtet sees som en bevisst strategi fra Calles side? Inne i blant disse spørsmålene vil jeg også se til Lilian Munk Rösing, for å se på hvilken måte hun kan bidra med eventuelle svar.

I neste (og tredje) del av analysen vil jeg gå inn i en videre diskusjon rundt Calles kunstneriske strategier. Med utgangspunkt i Foucault og Cixous' tanker om "å skrive seg selv" for "å skape seg selv", samt begrepene "intersubjektivitet" og "selviakttakelse", som jeg omtalte avslutningsvis i forrige kapittel, vil jeg diskutere hvordan Calles strategi iscenesetter en bevisst form for selvframstilling og selviakttakelse.

Til sist vil jeg se fotografiene i *Take Care of Yourself* i forhold til Cindy Shermans bildeserier, *Untitled Film Stills*, *Centerfolds* og *History Portraits*, som jeg presenterte i kapittel 3. Sentrale stikkord her er kvinneframstillinger og selviakttakelse.

4.2 En utforskning av moderne selvforvaltningsstrategier?

Det finnes åpenbare paralleller mellom de individuelle og sosiale praksisene Michel Foucault kaller selvforvaltning, eller "omsorgen for seg selv", og det kunstneriske konseptet i *Take Care of Yourself*. Her vil jeg undersøke hvordan Foucaults begrep om selvforvaltning kan belyse Calles kunstnerisk strategi i verket. Hva åpner denne strategien opp for? Calles prosjekt kan på mange måter sies å være en undersøkelse av en "moderne" form for selvforvaltning eller "selvomsorg", både på et individuelt og sosialt plan. Prosjektet starter på mange måter på et individuelt nivå, med Calles kjærlighetssorg, men ender som et kollektivt og sosialt forehavende, gjennom kvinnenens deltagelse og veiledning – i tråd med antikkens praksis.

Foucault omtaler selvforvaltningen som et fenomen innenfor antikkens livskunst, og selvforvaltningen handler om kunsten å leve med seg selv. Foucault fremstiller skrivingen som en av de viktigste praksisene innenfor antikkens selvomsorg. Han gjentar stadig hvordan skriften var en personlig øvelse, hvordan man gjennom skriften kunne søke kunnskap om seg selv, utforske seg selv og være i seg selv, og Foucault trekker frem *hypomnemata* og brevskrivningen som de to formene for

¹⁴⁴ Her vil jeg ta for meg en generell reaksjon på brevet og forståelse av det, belyst med et par ulike eksempler.

skrift man benyttet seg av i selvforvaltningen. Brevskrivningen var blant annet et sted der man kunne betro seg til en venn, og få råd og hjelp når man befant seg i en vanskelig situasjon. I *Take Care of Yourself* står brevet og brevskrivningen sentralt, og Calle tar i bruk brevskrivningen som en kilde til hjelp og selvhjelp. Brevet som hun selv har mottatt ender med de velkjente ordene "take care of yourself", og utgangspunktet for Calle er nettopp "å ta vare på seg selv" etter at kjæresten har slått opp med henne. Hvordan kan hun finne tilbake til seg selv, etter det smertefulle som har skjedd? For å klare det trenger hun hjelp. I motsetning til antikkens brevskrivning, som var en fortrolig samtale mellom to mennesker, sender Calle brevet til 107 forskjellige kvinner, de fleste fremmede for henne.

Med dette kan vi si at Calle bruker brevskrivningen – som en type selvforvaltning eller selvomsorg – som en bestemt strategi i verket. Med andre ord fungerer brevskrivningen som en måte å bearbeide kjærlighetssorgen på for Calle, og brevutvekslingen med kvinnene blir en form for personlig selvomsorg.

Som Foucault presiserer, fungerer brevskrivningen som en øvelse av selvet, fordi det er en måte for den som skriver å komme i kontakt med seg selv på. Han skriver:

At skrive er således at 'vise sig', at lade sig se, at vise sit sande ansigt for den anden. Vi må her forstå, at brevet på én gang er et blikk, som man lader hvile på modtageren (gennem de brev, han modtager, føler han sig sett), og en måde at træde frem for hans blikk på gennem det, man siger om sig selv.¹⁴⁵

Med andre ord fungerer brevskrivningen som en bestemt måte å vise seg frem for seg selv og andre. Hvis vi overfører dette til *Take Care of Yourself*, og ser på brevutvekslingen som utspiller seg her, ser vi hvordan Calle "viser seg selv", eller hvordan hun fremstiller seg selv for kvinnene. Med dette får brevskrivningen også et terapeutisk aspekt, for Calle blir ikke brevutvekslingen bare en måte å skrive seg selv på, den blir også en måte å behandle kjærlighetssorgen på. Med andre ord åpner brevutvekslingen opp for en måte for Calle å ta kontrollen tilbake etter at hun har blitt såret, som en metode for å finne tilbake til seg selv. I sin selvomsorgspraksis tar hun tak i det vonde, som brevet hun mottok representerer, og bearbeidelsen av dette skjer i

¹⁴⁵ Michel Foucault. "At skrive sig selv", i *Foucaults masker*, s. 195.

kontakten med de andre kvinnene. Så langt er dette helt i tråd med Foucaults forklaring av selvforvaltningspraksisen.

Når Calle videresender brevet sammen med en forespørsel om råd og hjelp, oppretter hun kommunikasjon med andre, og skaper en kollektiv samtale mellom seg selv og andre kvinner. På denne måten opererer ikke Calle lenger bare på et individuelt nivå, hun har forvandlet sin personlige selvomsorg til et sosialt og kollektivt prosjekt. Det sosiale aspektet ved selvforvaltningen var ifølge Foucault en av de viktigste sidene innenfor denne virksomheten, den skulle ikke være en øvelse i ensomhet, men en øvelse i kommunikasjon med andre mennesker.¹⁴⁶ Brevet var dermed en viktig ingrediens, fordi det gjør de to som skriver nærværende for hverandre: ”Den gensidighet, som brevvekslingen skaber, er ikke kun en gensidighet af råd og hjælp; det er også en gensidighet af blick og granskning”, skriver Foucault.¹⁴⁷

Gjennom brevutvekslingen har Calle funnet en metode for ”å vise seg selv”. Hennes selvframstilling, og hennes iakttagelse av seg selv, foregår altså gjennom brevutvekslingen med kvinnene. På den måten er det gjennom kvinnene Calle skriver/framstiller seg selv, og kvinnene kan sies å være hennes ”verktøy” i selvforvaltningen. Dette skjer som sagt gjennom brevutvekslingen, og kan igjen forklares nærmere med Foucaults ord:

Det arbejde, brevet udfører på modtageren, men som også udføres på skribenten gennem selve det brev, han afsender, medfører således en ’introspektion’, som man ikke må forstå som selvets afkodning af selvet, men mere som en åbning af en selv, som man giver den anden.¹⁴⁸

Introspeksjonen Foucault beskriver, består med andre ord av en bevisst selviakttagelse og rapportering av egne opplevelser. Det handler om å åpne seg selv for den man skriver med. Gjennom kvinnene viser Calle seg selv, samtidig som hun iakttar seg selv via denne prosessen. Slik blir skrivingen er form for selvrefleksjon. For som Foucault understreker, med brevskrivningen og hele ”selvforholdskunsten”, skulle man få muligheten til å granske seg selv, til å skrive seg selv, men også til å bekjenne seg selv, ovenfor seg selv og for den andre. Det er en måte å skape seg selv på. Med andre

¹⁴⁶ Michel Foucault. *Seksualitetens historie 3. Omsorgen for seg selv*, s. 63.

¹⁴⁷ Michel Foucault. ”At skrive sig selv”, i *Foucaults masker*, s. 195.

¹⁴⁸ *Ibid*, s. 196.

ord handler selvforvaltningen om en dannelse av subjektet. Som vi har sett er dannelsen av subjektet, ifølge Foucault, en tosidig prosess, der subjektet dannes både gjennom subjektivering og objektivering. Det å bli et subjekt innebærer både en subjektivering og objektivering av sjelen.¹⁴⁹ I Calles tilfelle, i forhold til brevutvekslingen, innebærer dette at hun må *se* seg selv, og bli *sett* av andre, for at hun kan oppnå en dannelse av sitt eget subjekt.

Vi har sett på hvordan Calle bruker selvomsorgen som en strategi i *Take Care of Yourself*. Gjennom brevskrivningen med kvinnene har hun igangsatt en prosess, en meningsutveksling, der oppmuntringer, råd, tanker og erfaringer deles. Hun har funnet en måte å ”ta vare på seg selv”. Brevet som Calles brevutveksling med kvinnene har dreid seg om, er som vi vet, et ”slå opp brev”, og innholdet i brevet har, som vi tidligere har sett, vekket mange reaksjoner og følelser i kvinnene. Brevet kan se ut til å ha vekket noe i dem, og som Leif Dahlberg så presist uttrykker i artikkelen ”Ta hand om er – ta hand om mig”:

(...) det är ända slående hur direkt detta brev talar till alla dessa kvinnor, alla dessa människor, det finns inte någon som inte kan ta det till sig, som inte kan förhålla sig till det både som sin egen och som någon annans erfarenhet. Det är uppenbart inte bara fråga om en delad erfarenhet: det intersubjektiva fenomen som brevet gestaltar är på flera sätt avgörande för vår konstitution som ett själv (ego).¹⁵⁰

Brevet er ikke lenger *bare* et brev. Calle har åpnet opp for et intersubjektivt fenomen – brevet skildrer noe som vi alle, på en eller annen måte, kan kjenne oss igjen i.

I den ovennevnte artikkelen diskuterer Leif Dahlberg Foucaults tanker om selvforvaltning i forbindelse med *Take Care of Yourself*.¹⁵¹ Her skriver Dahlberg at ifølge Foucault, har den moderne filosofien glemt bort antikkens selvomsorgspraksis, og stiller i stedet krav om at vi skal kjenne oss selv: ”Foucault kaller ibland detta för den ”cartesianska vändepunkten” i västerlandets kultur, när jaget grundas genom (inre) visshet i stället för genom (yttre) sociala ritualer”, skriver Dahlberg.¹⁵²

Foucaults tanke om at forståelsen av jeget er basert på ytre sosiale ritualer, kan sies å

¹⁴⁹ Eivind Røssaak. *Selviaktakelse – en tendens i kunst og litteratur*, s. 16.

¹⁵⁰ Leif Dahlberg. ”Ta hand om er – ta hand om mig”, s. 36.

¹⁵¹ Ibid, s. 37. Dahlberg bruker ordet ”självteknologier”, fremfor selvforvaltning. Fordi Foucault bruker ordet ”selvforvaltning” i essayet ”At skrive sig selv” i *Foucaults masker*, har jeg valgt å bruke denne betegnelsen i min oppgave.

¹⁵² Ibid, s. 37.

være forenelig med en side av hans diskursbegrep, som vi har vært inne på tidligere. Foucaults diskursbegrep viser hvordan kreftene i samfunnet besitter en makt som materialiserer seg i blant annet språket og individets erkjennelse. Diskurser er normgivende, de påvirker våre tankemønstre og praksiser, ofte ubevisst, og dominerende eller hegemoniske diskurser får derfor en subtil makt. Noen diskurser kan være så selvfølgelige at vi ikke er klar over dem. Følgelig er det vanskelig å utfordre diskursene.¹⁵³ Om dette skriver Foucault:

Jeg antar at diskursproduksjonen i ethvert samfunn på én og samme tid blir kontrollert, sortert, organisert og fordelt ved hjelp av en mengde prosedyrer som har som funksjon å avverge dens krefter og farer (...). I et samfunn som vårt kjenner vi naturligvis *utelukkelsesprosedyrene*. Den mest innlysende og mest velkjente er *forbudet*. Vi vet godt at vi ikke har rett til å si alt, at man ikke kan snakke om alt i alle sammenhenger, og at ikke hvem som helst kan snakke om hva som helst.¹⁵⁴

I *Take Care of Yourself* kan Calle sies å utøve den selvomsorgspraksisen som Foucault hevder at har forsvunnet fra det moderne samfunnet. Hun har, som vi har sett, igangsatt ikke bare en individuell selvforvaltning, men forvandlet den til en kollektiv samtale og et sosialt prosjekt, og likhetstrekkene til antikkens selvforvaltningskunst er flere. Ifølge Foucault var et av målene med antikkens selvforvaltningspraksis: "(...) å beholde kontrollen over seg selv, og til slutt oppnå ren nytelse av seg selv."¹⁵⁵ Først når vi kan beholde kontrollen over oss selv, har vi klart å etablere et fullstendig herredømme over oss selv.¹⁵⁶ Gjennom selvforvaltningen Calle har igangsatt i *Take Care of Yourself*, kan det se ut til at hun nettopp har klart å gjenopprette kontrollen over seg selv. Ved å etablere brevutvekslingen med kvinnene har hun tatt tak i kjærlighetsorgen, hun har delt den med andre, og fått råd og veiledning. Hennes selvomsorg har vært effektiv og hennes strategi har fungert.

Temaet i Calles kollektive samtale er brevet og hva det inneholder, og kvinnene diskuterer temaer som kjærlighet(sorg), omsorg, utroskap, løgn, svik og bedrag; kort sagt det kompliserte forholdet mellom mann og kvinne. Med andre ord

¹⁵³ Carla Willig. *Introducing Qualitative Research in Psychology. Adventures in Theory and Method*, s. 107.

¹⁵⁴ Michel Foucault. *Diskursens orden*, Spartacus Forlag A/S, Oslo, 1999, s. 9.

¹⁵⁵ Michel Foucault. *Seksualitetens historie 3. Omsorgen for seg selv*, s. 278.

¹⁵⁶ *Ibid*, s. 278.

setter Calle søkelyset på kjærlighet, begjær og seksualitet. Foucault mente at begjæret og seksualiteten representerer noen av de områdene som var spesielt truende for et samfunn, derfor har de blitt gjenstand for utelukkelsessystemene i et samfunn, og blitt forsøkt marginalisert og pålagt forbud. Begjæret og seksualiteten har med andre ord blitt styrt av herredømmediskursene som gjennomsyrrer et samfunn, slik at de ikke skulle utgjøre noen trussel. Med dette kan vi si at Calle ikke bare har tatt i bruk antikkens selvforvaltningspraksis, hun utfordrer samtidig de dominerende diskursene som legger lokk på, og fortier, den naturlige seksualiteten (og kanskje særlig kvinnens seksualitet og begjær). Som Foucault sier i sitatet ovenfor: ”Vi vet godt at vi ikke har rett til å si alt, at man ikke kan snakke om alt i alle sammenhenger, og at ikke hvem som helst kan snakke om hva som helst.”¹⁵⁷ Dette vet også Calle, å det er nettopp noe av dette hun undersøker og utfordrer i *Take Care of Yourself*. Å blottlegge en intim og personlig hendelse (og en annen persons innerste tanker, uten vedkommendes tillatelse), i det omfanget Calle gjør, vil få mange til å reagere. Fordi dette er noe vi ikke gjør. Å forvandle kjærlighets sorgen om til en offentlig affære, å dele den så åpenlyst med allmennheten er ikke akseptert. Det er å bryte med normene for hva som er godtatt. I *Take Care of Yourself* pirker Calle elegant borti i disse vanskelige spørsmålene. Hun rører ved dem, og kanskje får hun oss til å tenke rundt dem på en ny måte?

4.3 Den feminine skriften versus den maskuline skriften

Til nå har vi sett hvordan Calle kan sies å benytte selvforvaltning eller selvomsorg, i Foucaults forstand, som en strategi i *Take Care of Yourself*. Calles selvforvaltning finner sted i brevtvekslingen med kvinnene, og vi har blant annet sett hvordan brevtvekslingen åpnet opp for en måte for Calle å skrive/vise seg selv.

Avslutningsvis diskuterte jeg også hvordan hun med denne selvforvaltningsstrategien utfordrer de dominerende diskursene som på mange måter styrer og undertrykker sider ved vår seksualitet. Videre vil jeg diskutere på hvilken måte Cixous' écriture féminine kan kaste lys over en annen side ved Calles kunstneriske strategier i *Take Care of Yourself*. Med utgangspunkt i Cixous vil jeg drøfte muligheten for å se *Take Care of Yourself* som et møte mellom den feminine skriften, representert ved kvinnene, versus den maskuline skriften, representert ved brevet. Hva er resultatet av

¹⁵⁷ Michel Foucault. *Diskursen orden*, s. 9.

dette møtet? Og på hvilken måte kan dette ”møtet” forstås som en bevisst strategi fra Calles side?

Før jeg går løs på disse spørsmålene vil jeg innledningsvis kort oppsummere noen av hovedpunktene fra forrige kapittel, der Cixous ble presentert. Cixous’ forståelse av språket som organisert rundt en maskulin hierarkisk orden, bygget opp rundt binære strukturer som knyttes til kjønn, som samtidig språklig skaper kjønnene, og hvor det ”kvinnelige” underordnes det ”mannlige”, var utgangspunktet for hennes ønske om å skape en kvinnelig skrivemåte. Hun ville utforske forbindelsen mellom språket og den kjønnede kroppen, og skape et språk som kunne uttrykke noe om det å være kvinne – og ikke en mann – der det kvinnelige gis en selvstendig autonom verdi.¹⁵⁸ Et mål var derfor å reformulere de etablerte sosiokulturelle verdiene som forståelsen av kjønn hviler på. Den feminine skriften skulle frembringe nye metaforer, og skape et nytt vokabular som kunne erstatte det gamle. Den skulle eksperimentere med språk, syntaks og metaforer, for å se om man kunne finne et språk som bedre stemmer overens med kvinners livserfaring. Cixous hevder med dette at det finnes en kvinnelig og en mannlig skrivemåte, og mellom dem er det klare forskjeller. Den feminine skriften er en poetisk skrivemåte; det handler om andre måter å se, høre, berøre og smake på, som gir språket en ny sanslig og fysisk dimensjon.¹⁵⁹ For å skrive ”kvinnelig” må man ta i bruk sin egen kropp, man må skrive med kroppen og frigjøre seg fra det dominerende patriarkalske språket. Hva kjennetegner så en maskulin skrivemåte? Det maskuline, fallogosentriske språket, er ifølge Cixous det dominerende språket som gjennomsyrer samfunnet, og som styrer måten kulturen og samfunnet er strukturert. Det er utformet av menn, og dermed er det også bedre egnet til å uttrykke menns livserfaringer. Det bygger på en forståelse av kulturen som sentrert rundt begrepsmessige motsetningspar, eller dikotomier, som mann/kvinne, aktiv/passiv eller godt/dårlig. Dikotomiske forskjeller er tilsynelatende likeverdige og symmetriske, men i realiteten er de både hierarkiske og asymmetriske, noe som betyr at det ene rangeres over det andre, med andre ord, det ”mannlige” over det ”kvinnelige”.¹⁶⁰ Cixous mener at måten vi er på, hvordan vi føler og tenker, er styrt av underliggende psykiske strukturer, som nettopp språket, men også libidinale

¹⁵⁸ Ingeborg Winderen Owesen. ”Kjønnforskjellsfeminisme – eksemplifisert ved Luce Irigarays tenkning”, i *Tidsskrift for kjønnsforskning*, s. 42.

¹⁵⁹ Birgitte Huitfeldt Midttun. *Kvinnereisen. Møter med feminismens tenkere*, s. 60.

¹⁶⁰ Ingeborg Winderen Owesen. ”Kjønnforskjellsfeminisme – eksemplifisert ved Luce Irigarays tenkning”, i *Tidsskrift for kjønnsforskning*, s. 42.

økonomier eller driftsøkonomier. For Cixous innebærer den mannlige driftsøkonomien en redsel for å gi og for å miste, noe som fører til sparsommelighet og gjerrighet, som videre skaper et behov for å kontrollere og erobre. Hun knytter derved det mannlige til rasjonalitet og makt, krig og død.¹⁶¹ Cixous assosierer den kvinnelige driftsøkonomien med liv og kjærlighet, kunnskap, fantasi og godhet. Her er det viktig å understreke at Cixous mente at en kvinne kan besitte en mannlige driftsøkonomi, og omvendt.¹⁶²

Hvordan kommer vår ”mannlige” og ”kvinnelige” driftsøkonomi og/eller våre egenskaper til uttrykk i språket? Styrer driftsøkonomien hvordan vi uttrykker oss? På hvilken måte kan brevet sees som et uttrykk for et maskulint språk, og for en mannlige driftsøkonomi, i Cixous’ forstand? Kvinnene i *Take Care of Yourself* kan på mange måter svare på dette spørsmålet for oss, og vi skal se på hvordan noen av deres responser og tolkninger av brevet uttrykker dette. Flere av kvinnene påpeker nemlig at brevet er formulert på en ”maskulin” måte og at det uttrykker noe ”typisk mannlige”. Det er ulike elementer ved brevet som gjør at en stor del av kvinnene slutter seg til dette. Noe mange trekker frem som noe ”typisk mannlige” ved brevet, er at ”X” innrømmer ovenfor Calle at han har tatt opp kontakten med sine ”andre kvinner” igjen, noe som han selv konstaterer er et brudd på ”reglene” i forholdet deres, og som derfor automatisk fører til at de må gjøre det slutt. En av kvinnene som trekker frem dette er politikapteenen. Hun hevder at brevet betegner en karakteristisk holdning som er utspredd blant (franske) menn: de ønsker ikke å inngå i et forpliktende forhold fordi det er en overflod av kvinner rundt dem. Hun refererer til statistikker som viser at antallet kvinner/menn i Paris er henholdsvis 54% mot 46%, og legger til at vi ikke må glemme homoseksualitet, pluss at menn dør tidligere enn kvinner. For litt eldre single kvinner er dommen deprimerende: ”On reaching the age of 40 a woman who wants to marry has as much chance of finding a husband as she does having a car accident!”¹⁶³ En annen av kvinnene som kommenterer dette er sosialantropologen Françoise Héritier: “The classic one of Don Juan (...). This man prefers the amorous certitudes brought by having numbers of lovers.” Videre skriver hun:

¹⁶¹ Sissel Lie. ”Innledning: Kropp som lar det fremmede passere”, i Hélène Cixous. *Nattspråk*, s. 17.

¹⁶² Ibid, s. 17.

¹⁶³ Sophie Calle. *Take Care of Yourself*, Politikaptein, F.G.

They maybe know nothing of the existence of the others, except one, the very one who refuses to be the “fourth” – to use the language of a polygamous social system – and demands exclusiveness. The one who behaves like a Don Juan by forcing the man to submit to her will. It is this role reversal that is the source of the anxiety (...).¹⁶⁴

Begge peker på ”X” sine problemer med å være trofast mot én kvinne, og vi kan få inntrykk av at de karakteriserer dette for ”typisk mannlig”, når de for eksempel bruker uttrykk som ”Don Juan”, og klassifiserer dette som et gjennomgående trekk ved dagens sosiale samfunn. Med andre ord er dette et første trekk ved brevet som peker mot Cixous’ definisjon av en mannlig driftsøkonomi. Et annet uttrykk for en mannlig driftsøkonomi i brevet er ”reglene” som ”X” henviser til. Disse ”reglene” er det noen av kvinnene som tar nærmere i øyesyn, blant annet moralfilosofen Sandra Laugier. Hun undersøker hvilken betydning ”X” tillegger omsorg i brevet, ved å se på hvordan han stadig refererer til ”reglene” som har eksistert i forholdet mellom ham selv og Calle. Hun trekker frem hvordan ”X” forsøker å legitimere og rettferdiggjøre bruddet ved å referere til reglene. Slik han legger det frem virker det nærmest som at det ikke var hans egen beslutning å slå opp, han har bare fulgt ”kontraktens” vilkår:

The originator of the email constantly writes as if what he is doing is motivated by a combination of fidelity and logic. The line taken is pretty much as follows: I’m breaking up with you because of my commitments to you, out of fidelity to what we are, and because I’m sticking to the rules you laid down.¹⁶⁵

Laugier mener at han med dette vil vise hvordan han har retten på sin side: ”As if the fact of observing the rules laid down within the framework of the relationship allowed for a unilateral breaking of that relationship.”¹⁶⁶ Laugier kontrasterer avsenderens ”rettferdighetsmoral” med det hun betegner som en ”omsorgsmoral”, en maskulin versus en feminin tendens. Hun påpeker at denne motsetningen mellom rettferdighet og omsorg er å finne i brevet og at den sammenfaller med opposisjonen mellom mannen, som vektlegger regler, nødvendighet og handling, og kvinnen, som beskrives som kjærlig, omsorgsfull og oppmerksom: ”Where the woman is concerned the theme is very much one of care, of doing good to the other: care is ”the best,” it is gentle and

¹⁶⁴ Ibid, sosialantropolog, Françoise Héritier.

¹⁶⁵ Ibid, moralfilosof, Sandra Laugier.

¹⁶⁶ Ibid, moralfilosof, Sandra Laugier.

attentive. Even so, this special feminine quality counts for nothing in the implacable male reasoning.”¹⁶⁷ Her viser Laugier nettopp et eksempel på hvordan måten vi tenker og handler på, kan være styrt av en underliggende mannlig eller kvinnelig driftsøkonomi, og hvordan dette igjen kommer til uttrykk i måten vi formulerer oss på og bruker språket.

Også avsenderens egoisme er et tema til diskusjon hos kvinnene. Det faktum at ”X” skriver ”I” mer enn 30 ganger i et brev med 23 setninger, er det flere som har følt en trang til å påpeke, og ”X” oppfattes instinktivt som en selvcentrert egoist. Som performancekunstneren Chloé Delaume oppsummerer: ”5 times *my*, 12 times *me*, 1 *myself*, and 32 times *I*. An ego so diffuse that it scrambled the message.”¹⁶⁸ (fig. 13).

I brevet avslører ”X” at han har begynt å ”treffe de andre igjen”, han henviser til reglene mellom ham selv og Calle, og bruker dem som en rettferdiggjørelse for at han ender forholdet mellom dem. Dette argumentet overbeviser ikke, og som filologen resonnerer: ”If I had wanted to, if I loved you, I would of course have changed the rules of the game”.¹⁶⁹ Sammen med hans påfallende bruk av ”jeg” setninger, blir han oppfattet som et eksempel på en mann med ”typiske maskuline” karaktertrekk; han er utro, han vil rettferdiggjøre sine egne handlinger, og han er egoistisk – med andre ord blir han vist liten nåde. ”To be avoided at all costs”, som kriminologen avslutter sin analyse med.¹⁷⁰

Med andre ord, hvis vi sidestiller karaktertrekkene kvinnene mener kjennetegner brevets avsender, med karaktertrekkene som tilhører den mannlige driftsøkonomien slik Cixous beskriver den, finner vi en rekke likhetstrekk. Hvis brevet er uttrykk for en maskulin skrift, på hvilken måte er kvinnenes besvarelser uttrykk for en feminin skrift? Kvinnenes tolkninger av brevet inneholder mer enn deres personangrep på brevets avsender, og deres ”avsløring” av ”typiske maskuline” karaktertrekk. I første rekke leser de brevet med sitt profesjonelle blikk, og svarer Calle ut fra sitt profesjonelle vokabular. Advokaten leser brevet fra en juridisk synsvinkel, sosiologen leser fra et sosiologisk perspektiv, kryssordforfatteren bruker brevet som utgangspunkt for et kryssord, og komponisten komponerer et musikkstykke. Skuespillerne, sangerne og danserne benytter seg av et stort

¹⁶⁷ Ibid, moralfilosof, Sandra Laugier.

¹⁶⁸ Ibid, performancekunstner, Chloé Delaume.

¹⁶⁹ Ibid, filologen, Barbara Cassin.

¹⁷⁰ Ibid, kriminolog, Michèle Agrapart-Delmas.

følelsesregister i sine tolkninger, og her ser vi blant annet at man ikke nødvendigvis trenger verbale ord for å formidle sitt budskap.

Med kvinnes lesninger, tolkninger og performanser av brevet, blir "X" sin stemme i brevet svakere og svakere. Kvinnene tar over, de går inn i teksten, inn i setningene og ordene, de reformulerer, de dekonstruerer og de vrir og vender på brevet. De kommenterer hvordan brevet *burde* være skrevet, hvordan de *selv* ville skrevet det, og viser oss "hvordan det skal gjøres".

Vi kan på mange måter si at brevet, etter å ha vært i kvinnes hender, har blitt "kvinneliggjort". For i sine lesninger av brevet bruker kvinnene også sitt kvinnelige vokabular; de tar i bruk sin egen kropp, sine følelser og de åpner opp alle sine sanser. Noen bruker bevegelser og kroppsspråk, andre slipper følelsene ut gjennom latter, gråt, skriking eller hvisking. Felles for kvinnene er at de "skriver med kroppen" i Cixous' betydning. De viser omsorg og forståelse, og som Calle selv påpeker angående kvinnes rolle i verket: "(...) all the women spoke from their own points of view and, probably, many of them had been abandoned by men at some point in their lives."¹⁷¹ Hvordan kvinnene reagerer på brevet blir blant annet styrt av egne erfaringer, og dette påvirker naturligvis hvordan de tolker brevet. Dermed kan det se ut til at det ikke er bare enkelt for kvinnene å svare på brevet utelukkende fra sitt profesjonelle ståsted. Deres følelser og personlige erfaringer er med på å farge besvarelsen de gir, og på mange måter kan vi si at forbindelsen mellom språket og den kjønnete kroppen synliggjøres i *Take Care of Yourself*.

Til nå har vi sett på hvordan avsenderen av brevet kan sies å besitte "typiske maskuline" karaktertrekk, og at brevet, i sin originale form, kan sies å uttrykke en mannlig driftsøkonomi. Videre har vi sett på hvordan kvinnene på mange måter "kvinneliggjør" brevet, gjennom sine omformuleringer og lesninger. Besvarelsene deres er enten styrt av, eller spiller bevisst på følelser, og fordi de vektlegger omsorg og kjærlighet, og kommer med optimistiske råd til Calle, kan de sies å uttrykke egenskaper Cixous forbinder med en kvinnelig driftsøkonomi. Dermed kan vi snakke om et møte mellom den maskuline og den feminine skriften i *Take Care of Yourself*. Men hva er resultatet av dette møtet?

¹⁷¹ Sophie Calle i intervju med Louise Neri, i Louise Neri. "Sophie's Choice", i *Sophie Calle: The Reader*, s. 150.

Her skal vi ta et helt kort tilbakeblikk på noen av de sentrale tankene bak Cixous' *écriture féminine*. Som nevnt ønsket Cixous og andre kjønnsforskjellsfeminister å utslette den vestlige tenkningens tendens til å tenke i dikotomier, dikotomier som tilsynelatende var likeverdige, men som i virkeligheten var hierarkiske – der kvinnen var underlagt mannen. For å bryte opp dikotomiene mente Cixous at kvinnene måtte kjempe seg løs fra det dominerende fallogosentriske språket og skape sitt eget språk, med nye metaforer og nye vokabularer som kunne erstatte de gamle, og som bedre kunne uttrykke kvinnelige erfaringer og kvinnekroppens morfologi, for som Cixous fastholder, er den kjønnede kroppen og mentale aktiviteter som språk og tenkning nært forbunnet med hverandre.¹⁷²

Kvinnene i *Take Care of Yourself* kan på mange måter sies å ha kjempet seg løs fra det fallogosentriske språket, og ikke bare har de kjempet seg løs, vi kan også si at de har gått til angrep på dette språket, her representert ved brevet. Som sagt tar kvinnene i bruk et feminint språk i sine lesninger, mye styrt av egne livserfaringer, følelser og kropp. Det er ikke den passive kvinnen vi møter i *Take Care of Yourself*. Tvert imot har kvinnene tatt en aktiv rolle. Med denne aktive rollen kan det først se ut til at kvinnene har brutt opp dikotomien mellom mann/kvinne, aktiv/passiv. Men har de egentlig det? Har de ikke bare snudd opp ned på den hierarkiske plasseringen, slik at vi kan skrive: kvinne/mann aktiv/passiv? Finnes det en annen løsning?

Her kan vi se til Lilian Munk Rösing. Hun skriver at hvis vi kan endre den dikotomiske måten å tenke forholdet mellom kjønnene på, kan vi samtidig endre den dikotomiske måten vi tenker forholdet mellom kropp og sjel, stoff og form, passiv og aktiv osv.¹⁷³ Men hvordan rokker man ved en dikotomi, spør Rösing. Hvordan rokker man ved noe så fundamentalt som å forstå verden ved å inndele den i motsetningspar? Rösing tenker i samme bane som Cixous og de andre kjønnsforskjellsfeministene. Hun hevder at det ikke er noe galt med dikotomien, med tallet to, men måten forholdet mellom kategoriene mann og kvinne defineres på. Vi må for alvor lære å tenke to, for bare slik lærer vi å tenke mann/kvinne som noe annet enn motpolar, og forholdet mellom dem som noe annet enn et motsetningsforhold.¹⁷⁴ Vi må forstå relasjonen mellom mann/kvinne på en ny måte.

¹⁷² Ingeborg Winderen Owesen. "Kjønnsforskjellsfeminisme – eksemplifisert ved Luce Irigarays tenkning", i *Tidsskrift for kjønnsforskning*, s. 37.

¹⁷³ Lilian Munk Rösing. *Kønnets katekismus*, Roskilde Universitetsforlag, 2005, s. 40-41.

¹⁷⁴ *Ibid*, s. 40-41.

I patriarkatet figurerer mannen som den ”ene” og kvinnen som den ”andre”, ikke-mannen, det ”problematiske”, eller det gåtefulle kjønnnet.¹⁷⁵ Ifølge Rösing er patriarkatets problem ikke at de tenker i to kjønn, men derimot at de rett og slett ikke har lært å tenke to kjønn ennå.¹⁷⁶ Her forstås mannen ikke som et bestemt kjønn, han er universell. Definert som mannens motpol, blir kvinnen ikke-universell, dvs. partikulær. Kjønnnet blir kvinnens partikulære merke, mens mannens kjønn forsvinner i den universelle posisjonen han inntar, skriver Rösing.¹⁷⁷ Dermed er det kun kvinnens kjønn patriarkatet kjenner, og dikotomien er ikke mann/kvinne, men ”den nøytrale” og ”den kjønnede”. Så lenge forholdet mellom to tenkes som en dikotomi, har vi ikke lært å telle til to. Det vi må lære, er at det er to kjønn, og at det er forskjellen som skaper kjønnene. Vi må lære å akseptere forskjellen, og ikke tenke den som polarisering og motsetning, konkluderer Rösing.¹⁷⁸

Kvinnene i *Take Care of Yourself* synes å holde fast på dikotomien – de marginaliserer mannen. Men i kontrast til den patriarkalske tenkemåten, der mannen er den som ”gjør” og kvinnen er den andre som ”er”, der mannen er subjekt og kvinnen er objekt, ser vi i *Take Care of Yourself* at det er kvinnen som ”gjør” og mannen som er objekt. Derfor kan vi kanskje, med Rösing, spørre oss om kvinnene heller ikke har lært å telle til to?

Innledningsvis spurte jeg hvordan møtet mellom den maskuline og den feminine skriften kan sees som en bevisst valgt strategi fra Calles side. Som vi kom fram til i forrige delkapittel kan Calle sies å utfordre de dominerende diskursene som undertrykker begjæret og seksualiteten. Ved å sette temaer som kjærlighetssorg, brudd, løgn og utroskap på agendaen i *Take Care of Yourself* undersøker og utfordrer hun temaer som vi *ikke* snakker om, personlige og intime affærer vi ikke skal blottlegge for offentligheten. Videre har vi i dette delkapittelet sett hvordan det i verket kan sies å oppstå et møte mellom en feminin og en maskulin skrift. Vi så hvordan kvinnene gikk til angrep på brevet og dets avsender, hvordan de plukket det fra hverandre, og hvordan de gjorde brevet kvinnelig, hvordan de gjorde det til sitt. Vi så også hvordan dette møtet kunne sies å resultere i at kvinnene snudde opp ned på

¹⁷⁵ Freud omtalte gjerne kvinnen som ”det problematiske kjønnnet”, og mente at han ikke kunne forstå seg på kvinnen. Sigmund Freud, ”Femininity” (1933), i *The Complete introductory lectures on psychoanalysis*, George Allen & Unwin Ltd., London, 1971.

¹⁷⁶ Lilian Munk Rösing, *Kønnets katekismus*, s. 41.

¹⁷⁷ Ibid, s. 42.

¹⁷⁸ Ibid, s. 64, 42.

dikotomien mann/kvinne. I *Take Care of Yourself* er det kvinnene som ”gjør” (eller skriver) og mannen som ”er”. Dermed tar Calle steget et skritt lenger. Hun utfordrer ikke bare måten temaer som kjærlighetsorg, begjær, utroskap og brudd har blitt gjenstand for utelukkelsesmekanismene i samfunnet, hun problematiserer også de vante kjønns- og identitetsforestillingene som gjerne følger med disse herredømmediskursene, der kvinnen er underlagt mannen, og gjøres til passivt objekt. I *Take Care of Yourself* har Calle snudd dette på hodet. Hun har inntatt en aktiv rolle, og gjennom sin selvforvaltningsstrategi, har hun fått kontrollen tilbake. Gjennom møtet mellom en feminin og maskulin skrift kan Calles strategi sies å være en bevisst strategi, der målet er å synliggjøre den aktive kvinnen, som ikke lar seg styre og dominere av mannen.

På denne måten kan Cixous’ feminine skriveprosjekt kaste lys over Calles strategi i *Take Care of Yourself*. For Cixous har skriften et enormt endringspotensial, og som hun skriver i ”Medusas latter”: ”(...) skriften *er selve muligheten til endring*, rommet der en opprørsk tanke kan styrte frem, komme som forvarsel om en forandring av sosiale og kulturelle strukturer.”¹⁷⁹ Med andre ord hevdet Cixous at ved å endre skriften, og å skape en kvinnelig skrift, kunne man igangsette et frigjøringsprosjekt, der både den enkelte, og alle kvinner (og menn), kunne løsrive seg fra det undertrykkende patriarkalske språket. Overført til *Take Care of Yourself* kan vi lese Calles forehavende som et slags tilsvarende løsrivelsesprosjekt. Med kvinnene som sitt talerør problematiserer hun temaer som kjønnsidentitet, kjønnsroller, seksualitet og kjærlighetsforhold, og trekker dem frem i søkelyset.

4.4 Kunstneriske strategier: Selvfremstilling og selviakttakelse

I de to foregående delkapitlene diskuterte jeg hvordan Calles kunstneriske strategier i *Take Care of Yourself* kan sees i lys av henholdsvis Foucaults selvforvaltningsbegrep, og Cixous’ tanker om en feminin skrift og en løsrivelse fra det dominerende patriarkalske språket. I både Foucaults selvforvaltningsbegrep, og i Cixous’ *écriture féminine*, ligger det en tanke om ”å skrive seg selv”. Det handler om en måte å oppdage seg selv, erkjenne seg selv, og skape seg selv på nytt gjennom skriften. Med dette kan deres tanker også kaste lys over Calles selvfremstilling og selviakttakelse i *Take Care of Yourself*. Hos både Foucault og Cixous står tenkningen rundt dannelsen

¹⁷⁹ Héléne Cixous. ”Medusas latter”, i Héléne Cixous. *Nattspråk*, s. 61.

av subjektet sentralt. Denne dannelsen er nært knyttet opp til tanken om ”å skrive seg selv”. For Foucault handler det om å skrive seg selv for å finne ”sannheten” om seg selv, om å bekjenne seg selv, for fullt ut å kunne nyte seg selv.¹⁸⁰ Hos Cixous handler det om å finne sin egen stemme og sitt eget språk, og om å ”fødes” på nytt gjennom et språk som er løsrevet fra det dominerende patriarkalske språket. Å *skrive* er dermed for både Foucault og Cixous nøkkelen til å kjenne seg selv og skape seg selv.

I *Take Care of Yourself* bruker Calle brevtutvekslingen med kvinnene som en måte å skrive seg selv. Hun bruker brevskrivningen som en form for selvomsorg, som en måte å komme i kontakt med seg selv på, kjenne på sine følelser og gjenvinne kontrollen over seg selv. Slik kan vi også si at Calle ”fødes” på nytt gjennom brevskrivningen. Den fungerer som en terapeutisk drivkraft, som en måte å løsrive seg fra kjærlighetsorgen (representert ved brevet) hun har lidd under. I *Take Care of Yourself* har Calle skapt sitt eget språk og sin egen stemme gjennom kvinnene. Samtidig har hun skapt en bestemt fremstilling av seg selv, der hun baserer handlingen i verket på en episode fra sitt eget liv, og *Take Care of Yourself* omtales gjerne som et selvbiografisk kunstverk.¹⁸¹

Å konstruere sitt eget kunstnersubjekt, og å arbeide med en bevisst form selvframstilling og selviakttakelse, regnes for å være blant Calles mest karakteristiske strategier. Når Calle snakker om sin kunstneriske praksis, og sin egen kunstnerrolle, legger hun ofte vekt på det personlige aspektet i verkene. Hun fremhever i mange tilfeller at kunsten hennes bunner i et personlig prosjekt, som utelukkende dreier seg om hennes eget liv:

”What do I want people to know or not to know about me? I don’t think of it like that. My work is more egocentric – I want to solve things for myself, it’s my own personal therapy. I am protected by the fact that it’s art – it’s a way to be allowed to do such things.”¹⁸²

¹⁸⁰ Michel Foucault. *Seksualitetens historie 3. Omsorgen for seg selv*, s. 278.

¹⁸¹ Se for eksempel: Iwona Blazwick. ”Introduction: Talking to Strangers”, i *Sophie Calle: The Reader*, s.13.

¹⁸² Greg Hiltys intervju med Sophie Calle, ”A *Simulation of Love*”, i *Financial Times*, weekend 13.-14. juni 1998, sitert i Malene Vest Hansen. *Sophie Calle: Identitetsbilleder og social arkæologi*, s. 14. Jeg har bare hatt tilgang til sitater fra intervjuet slik de er sitert hos Vest Hansen.

Slik Calle selv fremstiller det, er kunsten hennes med andre ord en slags livsstil, et sted hvor hun gjennom ”personlig terapi” kan ”løse sine egne problemer”.¹⁸³ Hun fremhever hvordan verkene hennes bunner i egne behov, personlige erfaringer, private ”ritualer” og tilfeldigheter. Calle iscenesetter seg selv som ”prosjekt” i sine egne verker, det er hun som er utgangspunktet – som i *Take Care of Yourself*.¹⁸⁴ Denne selvframstillingen, hvor Calle presenterer seg som en kunstner som arbeider ut fra seg selv og sitt eget liv, har ført til at publikum har blitt nysgjerrige på hvor skillelinjene mellom privatpersonen Sophie Calle og kunstneren Sophie Calle skal trekkes; hvem er hvem? Hennes oppbygging av sin egen kunstneridentitet gir oss følelsen av at det ikke er noen skillelinjer mellom de to. Calle forteller historier om seg selv, og hun gir oss inntrykk av at historiene er hentet fra hennes virkelige liv. Dermed blir selve kunstprosjektet skjult bak det som virker som intime personlige betroelser fra Sophie Calle – privatpersonen. Hun konstruerer med andre ord en fortelling om seg selv, som bevisst spiller på skillelinjene mellom fakta og fiksjon, og grensene mellom kunst og liv, privat og offentlig rives ned.¹⁸⁵ Hvorvidt Calles ”personlige beretninger” er sanne eller ikke, er derfor et neste spørsmål som opptar hennes publikum. På spørsmål om hva hun tenker om dette, svarer Calle:

If I am asked, I say it is all true – I am not able to invent. Afterwards it is other people’s problem, not mine, if truth or fiction is a necessary criteria for them. I called one of my works *Histoires Vraies* (True Stories) to try to get rid of that question, but then I was asked, ’Are the true stories true?’ So how can I answer? (laughs)¹⁸⁶

Når Calle uttaler at hun ”ikke er i stand til finne på historier”, at hun ”kun kan snakke om personlige ting”¹⁸⁷ og deler sine ”personlige bekjennelser” med sine tilskuere, er dette en del av hennes kunstneriske selvframstilling. Denne selvframstillingen kan helt klart mistenkes for å være en bevisst valgt strategi, og den kan nærmest ansees for å være et ”kunstprosjekt” i seg selv. Calles selvframstilling er også en form for selviaktakelse. Hun iakttar seg selv og sin egen rolle i verket, og med denne

¹⁸³ Malene Vest Hansen. *Sophie Calle: identitetsbilleder og social arkæologi*, s. 14.

¹⁸⁴ Dette er først og fremst tilfelle i forhold til Calles såkalte selvbiografiske prosjekter.

¹⁸⁵ Malene Vest Hansen. *Sophie Calle: identitetsbilleder og social arkæologi*, s. 13-15.

¹⁸⁶ Sophie Calle i intervju med Louise Neri, i Louise Neri. ”Sophie’s Choise”, i *Sophie Calle: The Reader*, s. 153.

¹⁸⁷ Malene Vest Hansen. *Sophie Calle: identitetsbilleder og social arkæologi*, s. 208.

selvfremstillingsstrategien problematiserer hun blant annet kunstnersubjektets posisjon, sin egen kunstnerrolle i verket og det personlige i kunsten sin.

Forståelsen av kunstnersubjektet har i løpet av 1990-tallet gjennomgått en markant utvikling. På den ene siden kan man se tendensen til en autoritetsavskrivning, der kunstnersubjektets isolerte arbeidspraksis har blitt erstattet av kollektive samarbeidspraksiser.¹⁸⁸ Samtidig, på den andre siden, kan man se at også det omvendte har gjort seg gjeldende, og at kunstnersubjektets status har blitt styrket heller enn svekket. I likhet med Eivind Røssaak, hevder også Rune Gade at dette blant annet skyldes kunstens integrering i konsumsamfunnet og underholdningsindustrien, noe som dermed har økt etterspørselen etter den romantiske bohemkunstneren som fascinasjonsobjekt. Diskrepansen mellom kunstneres selvforståelse og den generelle kulturelle forventningshorisonten til kunstnere har vært uoverstigelig stor, skriver Gade, men mange kunstnere har visst å utnytte seg av dette, de ulike oppfattelsene av hva kunst er, og hva en kunstner er, til sin egen fordel.¹⁸⁹ Dette er beskrivende for Calles kunstnerkonstruksjon. I *Take Care of Yourself* bruker Calle en tilsynelatende personlig episode fra sitt eget liv; det er hennes kjærlighetssorg som er utgangspunktet for verket, og dermed er det hennes subjekt som står i sentrum – i hvert fall ved første øyekast.

Dette er et interessant trekk ved *Take Care of Yourself*, og andre av Calles verker. Fordi hun bruker en ”personlig episode” som utgangspunkt for verket, kan tilskuerne automatisk tenke at det handler om henne, og at det de ser, er en blottleggelse av intime detaljer fra hennes eget liv. Med andre ord, Calles selviakttakelse, hennes fremstilling av seg selv som en kunstner som arbeider ut fra seg selv og sine egne erfaringer, forleder oss til å tro at det utelukkende handler om henne.

I *Take Care of Yourself* fremstår Calle med en gang som verkets midtpunkt. Men etter hvert blir det tydelig at det ikke handler om henne, mannen som har forlatt henne eller hennes kjærlighetssorg. Dette har vi sett gjennom Foucault og Cixous. Ved å la andre kvinner snakke for seg, har hun på en måte eliminert sin egen stemme i verket, og blottleggelsen av intime detaljer hviskes ut – *Take Care of Yourself* er et fellesprodusert verk, og for hver besvarelse, tolkning og performance av brevet vi

¹⁸⁸ For eksempel relasjonell kunst.

¹⁸⁹ Rune Gade. *Kønnet i kroppen i kunsten*, s. 27.

leser og ser, blir Calles kunstnersubjekt mindre dominerende. I Calles tilfelle innebærer ikke selviakttakelsen bare en bekreftelse av hennes eget subjekt i verket, først og fremst bruker hun seg selv som utgangspunkt for å utforske menneskelige relasjoner og universelle erfaringer, følelser eller fenomener.

Calles kjærlighetssorg danner en overordnet ramme for *Take Care of Yourself*. Men ved å igangsette en prosess der 107 forskjellige kvinner deltar i bearbeidelsen av hennes kjærlighetssorg, symbolisert ved brevet, flyttes som sagt fokus vekk fra Calle via kvinnenens ulike tolkninger, omformuleringer og performanser av brevet, til at andre sider ved verket åpnes opp. Med denne strategien blir vi oppmerksomme på andre, bakenforliggende meninger i verket. *Take Care of Yourself* inviterer oss til å utforske og konstruere nye sammenhenger, og åpner dermed opp rom for tilskuernes kritiske refleksjon. Selv om *Take Care of Yourself* bunner i en tilsynelatende virkelig hendelse (noe vi aldri kan få vite), er det hele igangsatt av en kunstner som er kjent for å iaktta sitt eget subjekt i kunsten, og hvis kunstneriske strategi blant annet går ut på å bryte ned grensene mellom fakta og fiksjon, liv og kunst. Kan verket med dette fremdeles omtales som et selvbiografisk kunstverk? Handler *Take Care of Yourself* egentlig om Sophie Calle?

Med ulike teknikker og metoder skaper Calle sitt eget subjekt i verket. Vi har sett hvordan Foucault og Cixous' tenkning omkring subjektet kan sies å kaste lys over Calles måte "å skrive seg selv" på, og hvordan hun konstruerer sitt eget kunstnersubjekt. Vi har også sett hvordan Calle bruker selviakttakelsen som en bevisst valgt strategi i forhold til sin kunstnerkonstruksjon og selvframstilling; hvordan hun vektlegger det personlige i kunsten og presenterer seg som en kunstner som arbeider ut fra seg selv og sitt eget liv. Jeg skal holde meg til Calles kunstneriske strategier, men med et litt annet utgangspunkt. Vi kan spørre oss om det selvbiografiske aspektet i verkene hennes skjuler en annen bevisst valgt strategi, nemlig hvorvidt Calle kan sies å arbeide ut fra et kritisk feministisk perspektiv. Selv hevder hun at dette ikke er tilfelle¹⁹⁰, men ikke desto mindre synes jeg at dette er et interessant aspekt å se nærmere på. Vi har allerede vært innom denne tanken. I lys av Cixous' écriture féminine diskuterte jeg hvordan Calle kan sies å utfordre vante kjønnsroller og identitetsforståelser i forhold til kjønn. Som jeg viste i kapittel 2, (2.4 Sophie Calles menn), har Calle i en rekke prosjekter tematisert personlige relasjoner

¹⁹⁰ Malene Vest Hansen. *Sophie Calle: Identitetsbilleder og social arkæologi*, s. 20.

til menn. Enten hun skaper fantasibilder av ”drømmemannen”, forfølger dem, ”lurer” dem til å gifte seg med henne, eller behandler brudd, kjærlighetssorg og smerte, problematiserer hun de vante forestillingene vi har rundt kjønn og identitet, og snur opp ned på de tradisjonelle kjønnsrollene. Sagt litt på spissen er det mannen som begjærer kvinnen, mannen som forfølger og jakter på kvinnen, og det er kvinnen som er objekt for mannens granskende blikk. Hos Calle snus dette på hodet; det er Calle som begjærer, jakter og betrakter. I *Take Care of Yourself* er det mannen som er gjenstand for kvinnenens granskende blikk. Her er det kvinnene som ”gjør” og mannen som er objektet. I et intervju i tilknytning til verket sier Calle: ”At the beginning, one of the titles I had in mind was ’The Muse’, because this man was, in fact, a muse.”¹⁹¹ I den greske mytologien var musene gudinner for kreativ inspirasjon i forskjellige kunstarter, som poesi, sang og dans.¹⁹² De var svært vakre, og innehadde kraften til å gi andre inspirasjon. I dag betegner ordet ”muse” gjerne en (mannlig) kunstners spesielt verdsatte (kvinnelige) modell og inspirasjonskilde. Når Calle omtaler ”X” som verkets ”muse” vender hun ikke bare om på den kjønns-hierarkiske relasjonen, hun understreker også hans rolle som ”objekt” i verket. Objektiviseringen av brevet avsender blir tydeligst gjennom kvinnenens deltagelse, deres lesninger og tolkninger av brevet, der brevet/”X” reduseres til en gjenstand for inspeksjon.

Med dette mener jeg at det er mulig å påstå at Calle, gjennom sin selvfremstilling, ikke bare undersøker sin egen identitet og kunstnerrolle, men samtidig problematiserer vante kjønns- og identitetsforestillinger. Dermed kan vi spørre oss om Calles kunstneriske strategier, ikke bare i *Take Care of Yourself*, men i en rekke andre verker, er feministisk orienterte.

4.5 Sherman og Calle: selviakttakelse gjennom ”kvinnestillinger”?

I kapittel 3 presenterte jeg kort Cindy Sherman og hennes bildeserier; *Untitled Film Stills*, *Centerfolds* og *History Portraits*, fotografier hvor hun utfordrer og dekonstruerer kulturelle stereotype forståelser av ”kvinnelighet” og kvinnestillinger. Mellom fotografiene i *Take Care of Yourself* og Shermans bildeserier er det noen interessante paralleller, og et første fellestrekk er nettopp

¹⁹¹ Sophie Calle i intervju med Louise Neri, i Louise Neri, ”Sophie’s Choice”, i *Sophie Calle: The Reader*, s. 153.

¹⁹² James Hall. *Hall’s Dictionary of Subjects & Symbols in Art*, John Murray (Publishers), London, 1996, s. 217.

utforskningen av klassiske kvinneframstillinger og representasjoner av kvinner. Både Calle og Sherman bruker referanser fra en klassisk representasjon av kvinner/kvinnelighet, fra først og fremst kunsthistorien i Calles eksempel, men også fra reklame, film og andre populærkulturelle fenomener, som i Shermans tilfelle. Dermed skiller vektingen i bildene seg noe fra hverandre. Likevel er det flere likhetstrekk. Både Sherman og Calle kan sies å gå inn på området innenfor den medieformidlede offentligheten som organiserer intimsfæren. De undersøker billedspråket, kjønnsrollene og reglene for denne organiseringen, ikke fra et objektivt perspektiv, men fra et subjektivt – de går inn med hele sin kropp og bruker seg selv i undersøkelsen.¹⁹³ I samtlige av Shermans fotografier er det som sagt Sherman selv som er modellen, og hun bruker sitt eget subjekt aktivt. Hun undersøker hvordan mediene, som reklame og film, iakttar sin egen omverden, og hvordan ”kvinneligheten” sees gjennom medienes øyne. Sherman iakttar mediernes forståelse og framstilling av kvinnen. Samtidig er hennes iakttakelse av mediernes kvinneframstilling, en iakttakelse av seg selv, siden det er hun som er modellen i bildene. Hun ikler seg forskjellige kostymer og roller, og rekonstruerer mediernes ”regler” for kvinnelighet i sine egne fotografier. I Calles tilfelle er det noe annerledes, hun er ikke selv modellen i fotografiene, det er det kvinnene som har deltatt i prosjektet som er. Men, det er Calle ”handlingen” dreier seg rundt, og kvinnene er på mange måter et verktøy i hennes egen selviakttakelse. Kvinnene iakttar både ”X” og Calle. Calle iakttar kvinnene og kvinnenens iakttakelse av henne, samtidig som hun iakttar seg selv. Dermed kan både Sherman og Calle sies å utforske, ikke bare sitt eget subjekt, men ulike iakttakelsesoperasjoner i forhold til kropp og kjønn. Men hvordan gjør de det visuelt i fotografiene?

Hvis vi går tilbake til fotografiene deres, og hva de forestiller, ser vi kvinner i ulike omgivelser og rom, i ulike settinger, plassert i forskjellige positurer. Måten kvinnene er framstilt på, deres stillinger, og omgivelsene de er plassert i, understreker et iscenesatt aspekt i bildene. Det er ikke snakk om tilfeldige ”snapshots”, men nøye regisserte og planlagte fotografier. Bildene er representasjoner av kvinner, men de er ikke ”bilder av kvinner”, de er heller iscenesettelser av en type ”kvinnelighet”. Både Sherman og Calle refererer til andre representasjoner av kvinner/kvinnelighet i sine

¹⁹³ Den sammenlignende analysen mellom Sherman og Calle er inspirert av Eivind Røssaaks analyse av Vibeke Tandbergs *Bride* (1993) som han presenterer i: Eivind Røssaak. *Selviakttakelse – en tendens i kunst og litteratur*, s. 64-66.

fotografier. I kapittel 2 diskuterte jeg hvordan Calles fotografier av kvinnene i *Take Care of Yourself* har klare referanser til det klassiske motivet av ”den lesende kvinnen” i kunsthistorien. Ved å kopiere omgivelsene, positurene og gestene som karakteriserer dette motivet, for så å overføre dem til fotografier av moderne kvinner, i moderne omgivelser og rom, viser hun hvordan motivet av ”den lesende kvinnen” er mer enn bare et sjangerbilde. Motivet inngår i en større kulturell form for regulering og produksjon av kropper, kjønnsroller og kvinnens plass og muligheter opp gjennom historien.

På tilnærmet samme måte rekonstruerer Sherman motiver som tilsynelatende er hentet fra filmer og reklame, men som i realiteten er iscenesettelser av ”kvinnelighet” slik den blir fremstilt gjennom disse mediekanalene. Ved hjelp av elegant innøvde teknikker og gester kopierer Sherman mediens kvinnefremstillinger i sine egne fotografier og selviscenesettelser. På den ene siden er fotografiene hennes skuespill, fiksjon og falske selviscenesettelser, der hun trikser med forkledninger som skjuler hennes eget subjekt. Men på den andre siden investerer hun sin egen kropp i iscenesettelsene, og er på alle måter aktivt involvert i bildene. I sitt kunstneriske språk låner hun mediens språk, men istedenfor å resirkulere mediens formspråk i visuelle klisjeer, bruker hun det for å skape nye bilder og nye forståelser av mediens fremstilling av kvinnen.

Både Sherman og Calle bruker sin kunstneriske praksis som en måte å undersøke og restrukturere gitte kjønnsroller, sosiale konvensjoner, hverdagslige ritualer, og sist men ikke minst, hvordan vi erfarer og opplever oss selv i den verden vi eksisterer i. Men samtidig som dette er paralleller mellom Calle og Shermans kunstneriske praksis, er det også mye som skiller dem fra hverandre – spesielt på et punkt. Der Calle arbeider med en iakttagelse og fremstilling av *sitt eget* subjekt (det er Calle som står i sentrum), arbeider ikke Sherman med en iakttagelse av sitt eget subjekt, men med måten kvinnen/kvinnelighet har blitt forstått og fremstilt i kunsten, medieoffentligheten og samfunnet. Shermans subjekt er ikke tilstede i fotografiene, noe som understrekes ved bruken av kostymer og forkledninger (i mange tilfeller er det umulig å se at det er Sherman som er avbildet), hun er hvisket ut.

5. OPPSUMMERING OG AVSLUTNING

5.1 Oppsummering

I denne oppgaven har ulike sider ved *Take Care of Yourself* blitt undersøkt. Før jeg gikk i gang med analysen, var det til å begynne med nødvendig å presentere Sophie Calle, samt å gjøre en grundig beskrivelse av verket, som et utgangspunkt for den videre analysen og diskusjonen i oppgaven. I oppgaven var det i hovedsak to spørsmål jeg ønsket å besvare: 1) På hvilken måte kan *Take Care of Yourself* sees som et eksperiment i utforskningen av moderne selvforvaltningsstrategier, og hvordan utforsker Sophie Calle "omsorgen for seg selv"? 2) Hvordan kan *Take Care of Yourself* sees som en performance av møtet mellom den "feminine skriften" (kvinnene) versus den "maskuline skriften" (brevet), og hva skjer i dette møtet? Et hovedfokus i forhold til begge problemstillingene var å se på hvilken måte Foucaults selvforvaltningsbegrep, og Cixous' tanker rundt *écriture féminine*, kunne kaste lys over Calles kunstneriske strategier i *Take Care of Yourself*.

Med dette som utgangspunkt redegjorde jeg for Michel Foucaults begrep om selvforvaltning eller selvomsorg, for videre å diskutere hvordan den antikke praksisen Foucault beskriver er aktuell i forhold til *Take Care of Yourself*. Jeg så på hvordan Calle utøver en form for individuell selvomsorg som forvandles til en sosial praksis og kollektiv samtale, gjennom kvinnenens deltagelse i verket. Jeg kom frem til at Calle kunne sies å utøve en tilsvarende selvforvaltningspraksis som den Foucault omtaler, og at hun gjennom den kunne sies å ha gjenopprettet kontrollen over seg selv, og funnet tilbake til seg selv etter bruddet. Samtidig åpnet Calles selvomsorg opp for "samtaler" med andre kvinner. Her ble ulike temaer rundt det kompliserte forholdet mellom mann og kvinne diskutert, og med dette kunne vi videre se Calles selvforvaltning som en bevisst valgt strategi, der ulike "tabubelagte" temaer ble utfordret og undersøkt.

I forhold til oppgavens andre problemstilling gikk jeg inn i Héléne Cixous' tanker om en feminin skrift og et oppgjør med det dominerende patriarkalske språket, for å drøfte hvordan *Take Care of Yourself* kunne sees som et møte mellom en feminin versus en maskulin skrift. Ved å undersøke hvordan kvinnene leste og tolket brevet, og hvordan de svarte Calle, ble det klart at vi ikke bare kunne beskrive brevet som et uttrykk for et "maskulint språk", og kvinnenens besvarelser som uttrykk for et "feminint språk", men at kvinnene samtidig kunne sies å ha snudd opp ned på

dikotomien mann/kvinne, aktiv/passiv. Med dette spurte jeg hvorvidt møtet mellom en feminin og en maskulin skrift kunne sees som en bevisst valgt strategi fra Calles side. I *Take Care of Yourself* synliggjør hun den aktive kvinnen som ikke lar seg passivisere av mannen. Kvinnene har blitt fremstilt som aktive, lesende, tenkende og skrivende kvinner, og gjennom brevutvekslingen med dem, satte Calle fokus på problematiske temaer som kjønnsidentitet, kjønnsroller, seksualitet og kjærlighetsforhold.

I lys av både Foucault og Cixous' forehavender ble det dermed mulig å se *Take Care of Yourself* som et slags frigjøringsprosjekt. Med kvinnene som sitt talerør, og med deres "kvinnelige" språk – latter og fnising, skriking og hvisking, gråt, frustrasjon, humor, sang, dans, og mye mer – problematiserer Calle intime og personlige, fortiede temaer som kjærlighetssorg, brudd og utroskap i en åpen og offentlig kontekst. Hun utfordrer våre vante forestillinger rundt kropp, kjønn og identitet, og snur opp ned på den hierarkiske kjønnsrolleinndelingen. I *Take Care of Yourself* bruker Calle det "kvinnelige" språket og skriften som sitt redskap; for å sette disse temaene i søkelyset, og for å vise hvordan vi kan løsrive oss fra dem. Med andre ord er det en tett forbindelse mellom subjektet, skriften og språket i *Take Care of Yourself*. Og det er først og fremst her Foucault og Cixous' tanker kan kaste lys over Calles prosjekt. På hver sin måte omtaler Foucault og Cixous skriften og språkets betydning i forhold til subjektet. Der Foucault ser skriften som en måte å finne fram til "sannheten" om hvem man er, ser Cixous skriften og språket som selve muligheten til endring; det er gjennom språket vi kan løsrive oss fra dominerende diskurser, og der er her forandringer kan skje – og i *Take Care of Yourself* kan Calle sies å bruke språket på begge måter.

I analysens tredje del gikk jeg inn i videre diskusjon rundt Calles kunstneriske strategier, med fokus på hennes selvframstilling og selviakttakelse. Her ble det tydelig at vi også kunne drøfte Calles selvframstilling og selviakttakelse gjennom Foucault og Cixous – i forbindelse med tanken om "å skrive seg selv". Deretter gikk jeg over til en mer generell beskrivelse av Calles selvframstilling og kunstnerkonstruksjon. Vi så hvordan Calle fremstiller kunsten sin som et personlig prosjekt – med en terapeutisk drivkraft – der hun utforsker personlige episoder og sin egen identitet. Jeg påpekte hvordan denne selvframstillingen er en bevisst valgt strategi, der Calle ønsker å bryte ned skillelinjene mellom fakta og fiksjon, liv og kunst. Videre gikk fokuset over på *Take Care of Yourself*, og begrepene "intersubjektivitet" og "selviakttakelse", som jeg

presenterte avslutningsvis i kapittel 3, ble plukket opp. Jeg prøvde å vise hvordan Calle utgav seg for å være verkets knutepunkt – ved å gjøre seg selv til verkets utgangspunkt. Men ved å la kvinnene snakke for seg, eliminerte Calle på en måte sine egen stemme i verket, og det ble tydelig at Calle ikke bare iakttar hun sitt eget subjekt, og sin posisjon i verket, men at hun samtidig utforsker hvordan vi er intersubjektive subjekter, som handler og eksisterer i våre relasjoner til hverandre.

Til sist i denne drøftningen ønsket jeg å belyse en side ved Calles kunstnerskap som ikke har blitt viet så mye oppmerksomhet; hvordan hun kan sies å ha en kritisk feministisk tilnærming til spørsmål omkring identitets- og subjektforståelse, i sine tilsynelatende selvbiografiske og personlige beretninger. Her viste jeg til en rekke av Calles tidligere kunstneriske prosjekter, hvis fellestrekk er tematiseringen av hennes relasjon til en mann. Det ble klart at Calle, i disse prosjektene, inntar en aktiv posisjon i forhold til mannen det dreier seg om. Det er hun som jakter ham, begjærer ham og betrakter ham. Dette blir spesielt tydelig i *Take Care of Yourself*, og gjennom kvinnes lesninger så vi hvordan brevets avsender ble gransket og objektivisert.

5.2 Avslutning

I oppgaven har Michel Foucault og Hélène Cixous' tanker omkring forbindelsen mellom subjektet, skriften og språket stått sentralt. Ved å bruke Foucault og Cixous' tanker som innfallsvinkler til *Take Care of Yourself*, har jeg kunnet skimte likhetstrekk i deres ulike forehavender. Begge er opptatt av språket og dets erfaringsdimensjon, hva språket kan lukke igjen eller åpne opp for, hvordan det kan fungere som en måte å skrive seg selv, oppdage seg selv, eller "fødes" på nytt – hvordan språket kan fungere som et frigjøringsprosjekt. For meg fremstår *Take Care of Yourself* nettopp som et slags frigjøringsprosjekt. Ikke bare frigjør Calle seg fra mannen som har såret henne, hun frigjør seg også fra de dominerende diskursene som legger lokk på hva vi kan og ikke kan snakke om, hva vi kan og ikke kan føle – ved å blottlegge, utfordre, harselere, og diskutere dem – i et kunstverk.

Hensikten med å benytte Foucault og Cixous' begreper i en analyse av *Take Care of Yourself* har vært for å åpne opp og kaste lys over aktuelle og interessante sider ved verket, og Sophie Calles kunstneriske praksis – på en ny måte. I oppgaven har jeg ikke vært på utkikk etter å gi en absolutt eller "vitenskapelig sannhet" om verket, men snarere forsøkt å vise én alternativ lesning av *Take Care of Yourself*.

Samtidig håper jeg at denne oppgaven kan bidra til nye og andre måter å forstå Sophie Calles kunst.

LITTERATUR

Archer, Michael. *Art Since 1960*, Thames and Hudson London, 1997.

Blazwick, Iwona. "Introduction: Talking to Strangers", i *Sophie Calle: The Reader*, Whitechapel Gallery, London, 2009.

Bollmann, Stefan. *Reading Women*, Merrell, 2006.

Calle, Sophie. *A Survey*, Fred Hoffman Gallery, Santa Monica California, 1989.

Calle, Sophie. *Fravær*, Portalen Køge Bugt Kulturhus, 1995.

Calle, Sophie. *M'as-tu vue*, Prestel, 2003.

Calle, Sophie. *Double Game*, D.A.P/Violette Editions, 2007.

Calle, Sophie. *Take Care of Yourself*, Actes Sud, 2007.

Calle, Sophie. *Sophie Calle: The Reader*, Whitechapel Gallery London, 2009.

Cixous, Hélène. *Nattspråk*, presentert av Sissel Lie, Pax Forlag A/S, Oslo, 1996.

Cornell, Sarah. "Hélène Cixous and *les Etudes Féminines*", i *The body and the Text*, ed. Helen Wilcox, Harvester Wheatsheaf, 1990.

Dahlberg, Leif. "Ta hand om er – ta hand om mig" i *Divan Tidskrift för psykoanalys och kultur*, 3-4/2008.

Foucault, Michel. "At skrive sig selv", i *Foucaults masker*, red. Niels Brügger, Knut Ove Eliassen og Jens Erik Kristensen, Spartacus Forlag a/s, Oslo, 1995. s. 187-199

Foucault, Michel. *Diskursens orden*, Spartacus Forlag A/S, Oslo, 1999.

Foucault, Michel. *Seksualitetens historie 3. Omsorgen for seg selv*, Exil, Pax forlag, 2002.

Freud, Sigmund. "Medusa's Head" (1922), i *Sexuality and the Psychology of Love*, with an introduction by the editor Philip Rieff, Collier Books, New York, 1963, s. 212-213.

Freud, Sigmund. "Femininity" (1933), i *The Complete introductory lectures on psychoanalysis*, George Allen & Unwin Ltd., London, 1971.

Gade, Rune. *Kjønnen i kroppen i kunsten. Selvfremstillinger i samtidskunsten*, Informations Forlag, 2005.

Gamst, Mette. *Reality Fictions – narrativitet hos Sophie Calle, Johan Grimonprez og Jason Rhoades*, Det kgl. danske Kunstakademi, 1999.

Godfrey, Tony. *Conceptual Art*, Phaidon, London, 1998.

Gratton, Johnnie. "Experiment and experience in the phototextual projects of Sophie Calle", i *Women's writing in contemporary France. New writers, new literatures in the 1990s*, ed. Gill Rye and Michael Worton, Manchester University Press, 2002.

Guibert, Hervé. "Panégeryque d'une faiseuse d'histoire", i *Sophie Calle: Á suivre*, Paris: Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1991.

Hall, James. *Hall's Dictionary of Subjects & Symbols in Art*, Introduction by Kenneth Clark, John Murray (Publishers), London, Revised Edition, 1996.

Hauge, Nanna Lindefjeld. *Antikkens guder og helter*, J. W. Cappelens Forlag, 1989.

Haugen, Karin. *Det här är inte en bok: A heartbreaking work of staggering genius av Dave Eggers, Double game av Sophie Calle og Mølleland av John Erik Riley som konseptuell litteratur*, Hovedfagsoppgave, Universitetet i Oslo, 2004.

Haugen, Nina. *Double Game: En undersøkelse av utvekslingene mellom Paul Auster og Sophie Calle*, Hovedoppgave i Kunsthistorie, Universitetet i Oslo, 2005.

Jones, Amelia. *Body Art: Performing the Subject*, Minnesota Press, Minneapolis, 1998.

Jones, Amelia. "Tracing the Subject with Cindy Sherman", i *Kopisamling KUN2070/KUN4070, Del 4 av 4. Kunst 1950-2000. Gerard Richter & Cindy Sherman*, Universitetet i Oslo, 2006.

Magid, Jill. "Sophie Calle" (2008), i *Sophie Calle: The Reader*, s. 141-149, Whitechapel Gallery London, 2009.

Midttun, Birgitte Huitfeldt. *Kvinnereisen*, Humanist Forlag, 2008.

Neri, Louise. "Sophie's Choice" (2009), i *Sophie Calle: The Reader*, Whitechapel Gallery, 2010.

Owesen, Ingeborg Winderen. "Kjønnforskjellsfeminisme – eksemplifisert ved Luce Irigarays tenkning", i *Tidsskrift for kjønnsforskning*, nr. 4/2007, s. 36-49.

Rösing, Lilian Munk. *Kønns katekismus*, Roskilde Universitetsforlag, 2005.

Røssaak, Eivind. *Selviakttakelse – en tendens i kunst og litteratur*, Norsk Kulturråd, 2005.

Sandbye, Mette. Steffensen, Erik. *Sex, løgn & fotografi: Essays om kunst fotografi, snapshots og virkelighet*, Rævens Sorte Bibliotek, 1995.

Sellers, Susan. *The Hélène Cixous Reader*, Routledge, London, 1994.

Van Zuylen, Marina. "Voyeuristic Monomania, Sophie Calle's Rituals", i *Monomania. The Flight from Everyday Life in Literature and Art*, Cornell University Press, Ithaca and London, 2005.

Vest Hansen, Malene. *Sophie Calle: Identitetsbilleder og social arkæologi*, Ph.d. avhandling Kunsthistorisk Institut Københavns Universitet, 2001.

Willig, Carla. *Introducing Qualitative Research in Psychology. Adventures in Theory and Method*, Open University Press, 2001.

Åsebø, Sigrun. "Lesende kvinner – "kvinnelig lesning"?", i *Når kvinder fortæller*, Utstillingskatalog utgitt i anledning utstillingen: "Når kvinder fortæller, Kvindelige maler i Norden 1880-1900", Kunstforeningen, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Bergen Kunstmuseum, 2002-2003.

Internettkilder:

Bloois, Joost de. "Introduction. The artists formerly known as... or, the loose end of conceptual art and the possibilities of 'visual autofiction'", i *Image and Narrative*, Issue 19. Autofiction and/in Image – Autofiction visuelle, 2007, <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/autofiction/debloois.htm>, sist oppsøkt, 21.10.10.

Khimasia, Anna. "Authorial Turns: Sophie Calle, Paul Auster and the Quest for Identity", i *Image and Narrative*, Issue 19. Autofiction and/in Image – Autofiction visuelle, 2007, <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/autofiction/khimasia.htm>, sist oppsøkt, 21.10.10.

Masschelein, Anneleen. "Can Pain Be Exquisite? Auotfictional Stagings of *Douleur exquisite* by Sophie Calle, *Forced Entertainment* and Frank Gehry and Edwin Chan", i *Image and Narrative*, Issue 19, Autofiction and/in Image – Autofiction visuelle, 2007, <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/autofiction/masschelein.htm>, sist oppsøkt, 21.10.10.

Ward, Ossian. "Interview with Sophie Calle", i *Timeout London*, 23.10.09, <http://www.timeout.com/london/art/article/490/interview-with-sophie-calle>, sist oppsøkt, 11.10.10.

ILLUSTRASJONSLISTE

Fig. 1: Skuespiller Amira Casar, 2007. Fra: Sophie Calle, *Take Care of Yourself*, Actes Sud, 2007.

Fig. 2: Skuespiller Miranda Richardson, 2007. Fra: Sophie Calle, *Take Care of Yourself*, Actes Sud, 2007.

Fig. 3: Skuespiller Fatemeh Motamed Arya, 2007. Fra: Sophie Calle, *Take Care of Yourself*, Actes Sud, 2007.

Fig. 4: Barnebokforfatter Marie Desplechin, 2007. Fra: Sophie Calle, *Take Care of Yourself*, Actes Sud, 2007.

Fig. 5: Regnskapsfører Sylvie Roch, 2007. Fra: Sophie Calle, *Take Care of Yourself*, Actes Sud, 2007.

Fig. 6: Vilhelm Hammershøi, *Interiør med kvinne, der leser et brev*, 1899, olje på lerret, 66 x 59 cm. Fra: Bollmann, Stefan. *Reading Women*, Merrell, 2006.

Fig. 7: Asta Nørregaard, *Læsende kvinne*, ca.1889, olje på lerret, 50 x 35 cm, Fra: *Når Kvinder fortæller*, Utstillingskatalog utgitt i anledning av utstillingen: "Når kvinder fortæller, Kvindelige malere i Norden 1880-1900", Kunstforeningen, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Bergen Kunstmuseum, 2002-2003.

Fig. 8: Lovis Corinth, *Girl Reading*, 1888, olje på lerret, størrelse ikke oppgitt. Fra: Bollmann, Stefan. *Reading Women*, Merrell, 2006.

Fig. 9: Cindy Sherman. *Untitled Film Still # 3*, 1977, 20,3 x 25,4 cm. Fra: <http://www.welt.de/kultur/article955643/Ausstellung.html>, sist oppsøkt, 20.10.10.

Fig. 10: Cindy Sherman. *Untitled # 96*, 1981, 47,7 x 61 cm. Fra:

<http://www.welt.de/kultur/article955643/Ausstellung.html>, sist oppsøkt,
20.10.10.

Fig. 11: Tenåring Anna Bouguereau, 2007. Fra: Sophie Calle. *Take Care of Yourself*,
Actes Sud, 2007.

Fig. 12: Cindy Sherman. *Untitled # 205*, 1989, 102,9 x 135,9 cm. Fra:

<http://portrait.pulitzerarts.org/cube-gallery/sherman/>, sist oppsøkt, 20.10.10.

Fig. 13: Performancekunstner Chloé Delaume, 2007. Fra: Sophie Calle. *Take Care of Yourself*, Actes Sud, 2007.