

LOVE IS WHAT YOU WANT

Analyser av Tracey Emins verk Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995, Hate and Power Can Be a Terrible Thing og Love Is What you Want

Iris Theres Korsnes



Masteroppgave i Kunsthistorie
Institutt for filosofi, ide` - og kunsthistorie og klassiske
språk

Veileder: Bente Larsen

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2016

LOVE IS WHAT YOU WANT

ANALYSER AV TRACEY EMINS VERK *EVERYONE I
HAVE EVER SLEPT WITH 1963-1995, HATE AND POWER
CAN BE A TERRIBLE THING* og *LOVE IS WHAT YOU WANT*

© Iris Theres Korsnes

2016

Love Is What You Want

Iris Theres Korsnes

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Copy Co. Oslo

Sammendrag

I denne masteroppgaven diskuterer jeg hvordan ulike performativitetsbegreper kan overføres på tre ulike verk av Tracey Emin sett igjennom kjønn, kropp og verk.

Performativitetsbegrepene jeg diskuterer er Judith Butlers kjønnsperformative begrep av det sosiale kjønn, Rune Gades forståelse av performativ biografisme, og Amelia Jones diskusjon av den performative kroppen/selvet som et desentrert subjekt. Videre diskuterer jeg hvordan verkene kan ses på som kjønnsperformative handlingsfelt, hvordan Emin performer sin kvinnelighet gjennom sine verk, og hvordan dette kan forstås som både intersubjektivt og kollektivt. Diskusjonen handler også om hvordan Emin kan forstås som en postfeministisk kunstner sett igjennom en subversiv kjønnsforståelse, til tross for hennes benektelse av den historiske feminismen.

Forord

Jeg ble oppmerksom på Tracey Emin og hennes kunst etter å ha sett et intervju av henne i et kunstprogram en gang på slutten av nittitallet som omhandlet hennes verk *Everybody I Have Ever Slept With 1963-1995*. I intervjuet forsvarte Emin seg med at det var hennes rett å navngi alle hun hadde sovet med, fordi de var en del av hennes livshistorie. Da hun ble spurt om hvordan personene hun hadde navngitt reagerte på dette, repliserte hun at da skulle de aldri ha valgt å sove sammen med henne, og at det var deres problem og ikke hennes. Jeg undret meg over denne uttalelsen som jeg fant noe aggressiv, og den insisterende retten på å navngi. Under uttalelsen ga hun også innrykk av å virke både sårbar og sterk på samme tid. Da jeg startet på masterstudiet hadde jeg allerede bestemt meg for å skrive en feministisk oppgave. Derfor måtte det bli en oppgave basert på Emins verk.

Å skrive oppgaven har til tider vært krevende, slitsom, interessant og morsom. Jeg vil rette en stor takk til Alto og barna våre Neo og Neeva for å ha holdt ut med meg, og gitt meg rom når jeg har trengt det. Jeg vil også takke min svigermor Tove Lien for råd i masterskriving, søstrene mine og gode venner som har orket å høre på mine begeistring og klager. En siste takk går til min veileder Bente Larsen som generøst har gitt meg både veiledning og gode råd.

Forord

Innholdsfortegnelse

1. Introduksjon	
1.1 Presentasjon av oppgavens intensjon og problemstilling.....	1
1.2 Oppgavens teoretiske utgangspunkt.....	1
1.3 Kunstner og verk.....	3
1.4 Forskningslitteratur / eksisterende forskning.....	4
1.5 Mine forutsetninger.....	5
1.6 Oppgavens inndeling.....	6
2. Kjønn, subjekt og kropp	
2.1 Introduksjon.....	7
2.2 Kjønnspersformative handlinger og kjønnskonstituering.....	11
2.3 Performativ biografisme i kunsten.....	17
2.4 Kroppen/selvet.....	18
2.5 Historisk feministisk kunstpraksis.....	23
3. Presentasjon av kunstner og kunstverkene	
3.1 Tracey Emin.....	26
3.2 Presentasjon av verk.....	29
3.2.1 Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995.....	31
3.2.2 Hate and Power Can be a Terrible Thing.....	33
3.2.3 Love is What you Want.....	35
3.3 Tracey Emins problematiske forhold til feminismen.....	38
4. Performing av det sosiale kjønn	
4.1 Det kjønnspersformative handlingsfelt.....	40
4.2 Den persformative språkhandling.....	44
4.3 Performativ biografisme.....	46
4.4 Kroppen/selvet og det desentrerte subjekt.....	53
5. Oppsummering og avslutning	
5.1 Oppsummering.....	59
5.2 Avslutning.....	61

Litteratur

Illustrasjoner

1. INTRODUKSJON

1.1 Presentasjon av oppgavens intensjon og problemstilling

Formålet med denne masteroppgaven er å diskutere og verkteoretisk belyse igjennom tre verk av Tracey Emin, tre performative tilganger i forholdet mellom kjønn, kropp og verk. Sentralt i diskusjonen rundt performativitet er Judith Butler, Rune Gade og Amelia Jones. Gjennom deres teorier vil jeg diskutere hvordan Butlers kjønnsperformativitet, Gades forståelse av performativ biografisme, og Jones begreper av den postmodernistiske kroppen/selvet som et desentrert subjekt kan overføres til Emins verk, og hvordan Emin performer sitt kjønn, kropp og subjekt i sine verk.

Det kunsthistoriske utgangspunktet er Tracey Emins verk: *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995*(1995), *Hate and Power can be a Terrible Thing* (2004) og *Love is What you Want* (2011). *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995* er en installasjon bestående av et telt med applikerte bokstaver. *Hate and Power can be a Terrible Thing* er et lappeteppe med applikerte stykker med tekst og et flagg, mens det tredje verket *Love is what You Want* er en lysskulptur i neon. De tre verkene har ulik visuell utforming, men har tekst som et felles handlingsfelt.

Oppgavens problemstilling er:

På hvilke måter kan Judith Butlers kjønnsperformativitet, Rune Gades forståelse av performativ biografisme, og Amelia Jones begreper av den postmodernistiske kroppen/selvet overføres til Tracey Emins verk? Og hvordan performer Tracey Emin sitt kjønn, kropp og subjekt gjennom *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995*, *Hate and Power can be a Terrible Thing* og *Love is What you Want*?

1.2 Oppgavens teoretiske utgangspunkt

Judith Butlers begrep om kjønnsperformativitet, *kjønn* som sosialt og *kroppen* som *diskursivt konstruert*, Rune Gades begrep rundt *performativ biografisme*, og Amelia Jones fenomenologiske definisjon på *kroppen/selvet* og *intersubjektivitet* vil stå sentralt i analysen av verkene. Jeg vil også kort komme inn på J.L Austins begrep, den *performative ytring*, og diskutere hvordan dette begrepet kan passe inn i verkene analyse, samt gi en kort presentasjon av Jon Helt Gaarders begrep av performativ biografisme. Performativitet og det performative er nøkkelord som går igjen hos alle teoretikerne sett fra ulike perspektiv. På hver

sine vis undersøker de dette begrepet.

Butler forklarer at det biologiske kjønn er det en fysisk er *født* med, og innenfor den normative kjønnsteorien oppfordres man til å følge et sett med «regler», hvor kjønn kan forstås som noe man *er*, mens det sosiale kjønn handler om hvordan man *utfører* det, eller *gjør* sitt kjønn. Ifølge Butler eksisterer ikke det biologiske kjønn. Det er i det sosiale kjønnnet man viser og skaper sin identitet. I utførelsen av det sosiale kjønnnet argumenterer Butler for at man opptrer slik før-diskurser og lover har nedtegnet det, og at ingenting praktiseres før det er blitt vedtatt som en norm. Bryter man konvensjonene vil samfunnet sanksjonere straff for dem som ikke utfører sitt kjønn i henhold til «loven».¹

Sett ut fra et biologisk kjønnsperspektiv argumenterer jeg for at Emin utfordrer den konvensjonelle holdningen til hva et kvinnelig kjønn er. Ifølge Butler har den tidlige eksisterende feminismen vært problematisk, fordi den viderefører en vestlig metafysisk tenkning som tolker det biologiske kjønnnet som substansielt og primært, og det sosiale kjønnnet som sekundært. Hun argumenterer også for at begrepet «kvinne» er både instabilt og provisorisk fordi det kun avgrenses til *en* kvinnetype. Er det da slik at Emin ikke opptrer slik man forventer, eller «slik det er», men opptrer «ukvinnelig»² i forhold til hva «loven» krever innenfor den aksepterte «normative» diskursen? Kan kjønnspersformativiteten som kommer til syne i Emins kunst oppfattes som truende i forhold til hvordan det feminine subjektet produseres i den tradisjonelle diskursen rundt kjønn og språket i særdeleshet?

Jeg vil også i lys av Butlers teori drøfte i hvilken grad Emin skriver seg inn i den feministiske praksisen til tross for at hun hevder at hennes kunst ikke er feministisk.³ Ut ifra en slik påstand kan man ikke komme bort fra at hennes biologiske kjønn «kommer i veien», men oppgaven har allikevel ikke fokus på å behandle tematikk som det biologiske kjønn (essensialisme). For å diskutere hvordan Emin skriver seg inn i en feministisk kunstdiskurs blir det vanskelig å overse dette begrepet helt. Gjennom min problemstilling diskuterer jeg hvordan hun performer sitt sosiale kjønn, og dermed blir det også interessant å se nærmere på hennes benektelse av å vedkjenne seg et slektskap til den kunstfeministiske praksisen. Emin benytter seg av feminismens historiske og sosiale strategier som selvbiografi, bekjennelser, kvinnelige problemer og paradigmer.

Videre vil jeg drøfte hvordan Emin skaper sitt kjønn performativt gjennom

¹ Judith Butler. «Genustrubbel».

² Ibid. «Performative Acts and Gender Constitution», s. 363.

³ Neal Brown. «Tracey Emin», s. 44.

selvbiografi via Gades tenkning rundt performativ biografisme. Jeg vil også anvende Jones perspektiv på kroppen/selvet, og hvordan Emin problematiserer sitt eget subjekt gjennom kropp og kjønn performativt. Begrepet intersubjektivitet inndras også i diskusjonen som en relasjon til selvet og mottakeren, og hvordan dette konstitueres gjennom en reversibilitet gjennom å se og bli sett, og da i form av hvordan Emin og hennes kunst kan bli mottatt. Videre diskuterer jeg også hvordan språkhandlingene i Emins arbeid kan forstås som performative ytringer samt som en performance, og hvordan nye meningsbetydninger kan oppstå mellom verk og betrakter. Til dette benytter jeg Austins definisjon av den performative ytring.

1.3 Kunstner og verk

Grunnleggende for all Emins kunst er at den sentreres rundt og tar utgangspunkt i hennes liv og virke likesom hennes materialbruk er helt personlig og knyttet til hennes liv som for eksempel stoff, møbler eller klær hun har brukt. Emins kunst kan forstås som litterære «selvportretter», hvor kunstnerens personlighet eksplisitt tematiseres. Språket i de skriftvisuelle verkene er performativt og dramatisk, og Emin benytter seg bevisst av stavefeil, og et deklamatorisk språk eller bruk av aforismer som kan persiperes både som aggressivt, provoserende, konfronterende, intimiderende, bekjennende, ærlige, som abstrakte tanker, ytringer eller tekstuelle innrømmelser som ikke har en klar begynnelse eller slutt, som publikum får presentert på et direkte og ubehagelig vis «in-your-face».⁴

Emin arbeider blant annet med problematiseringer rundt kvinnelige seksualitet, intimitet, kvinnekroppen og kvinnens posisjon som kunstner. I sine verk stiller Emin gjennom sin egen kropp og sine egne erfaringer spørsmål knyttet til forholdet mellom representasjon, konstruksjonen av ett subjekt og levde erfaringer. Emins kunst åpner dessuten for spørsmål knyttet til forholdet mellom biografi og verk med fokus på sosiale konstruksjoner, identitet, subjektivitet, autensitet og estetiske konvensjoner.

⁴ Tracey Emins arbeider har blitt kalt «in-your-face» kunst, fordi flere av arbeidene hennes har blitt omtalt som ubehagelige, direkte og konfronterende mot sitt publikum.

1.4 Forskningslitteratur/Eksisterende forskning

Mye har blitt skrevet om Tracey Emin, hvor hun både hetses og beundres. Det jeg hittil har kommet frem til av eksisterende forskning som omhandler noe av samme tematikk som denne masteroppgaven er Rune Gade med sin bok *Kønnet i Kroppen i Kunsten – selvframstillinger i samtidskunsten*. Her diskuterer han blant annet Emins bruk av selvbiografisme, intimisme og intimitetsekshibisjonisme.⁵ Med utgangspunkt i Judith Butlers kjønnsperformativitet knyttet til kjønn og seksualitet, foretar Rune Gade en analyse av de lingvistiske narrasjonene i Emins kunstproduksjon, og diskuterer hva slags betydning de kan inneha sett fra et kjønnsperformativt- og fra et performativt biografisk perspektiv.

I Camilla Jalvings bok *Verk som handling. Performativitet, kunst og metode* som er en bearbeidet versjon av hennes Phd. Avhandling, tar hun for seg analyser av ulike kunstnere hvor hun undersøker både kjønnsperformativiteten og det performative språket i en del utvalgte verk. I ett eget kapittel kalt «Selvet» undersøker hun Emins kunstnerskap.⁶

Neal Browns bok «Tracey Emin» tar ikke for seg kjønnsperformativ teori, men fungerer som en biografi og analyse over en del utvalgte verk, likesom han også skriver om Emins problematiske forhold til feminismen. Som kildemateriale er denne boka aktuell i forhold til hvordan han vinkler Emins kunstnerstrategi opp mot de ulike verkene. Det samme er artiklene til Gary Indiana og Bonnie Clearwater fra boka *Tracey Emin*, samt en del utvalgte artikler fra boka *The Art of Tracey Emin* av Mandy Merck og Cris Townsend, som er en samling av ulike artikler som utforsker Emins kunstnerskap fra ulike perspektiv. Disse teoriene tar for seg noe av tematikken som denne oppgaven har som fokus, især kjønnsperformativitet og blant annet hvordan Emin skriver seg inn i en kunstfeministisk tradisjon.

Det finnes mye litteratur som diskuterer Butlers kjønnsperformativitet. En teoretiker jeg har inndratt i denne diskusjonen er Sara Salihs kapittel «On Judith Butler and Performativity» i *Sexualities and Communication in Everyday Life: A Reader*. J.L Austins bok *How To Do Things With Words*, samt Jon Helt Haarders bok *Performativ Biografisme. En hovedstrømning i det senmodernes skandinaviske litteratur* er også teorier som har det performative i fokus, sett i fra ulike perspektiv.

⁵ Rune Gade. «Kønnet i Kroppen i Kunsten».

⁶ Camilla Jalving. «Verk som handling. Performativitet, kunst og metode».

1.5 Mine forutsetninger

1990 tallet var det tiåret jeg utviklet meg og ble voksen, i det samme tiåret som Butlers kjønnsperformativitet utkom, og Emins karriere ble utviklet. Jeg vokste opp i et miljø hvor mennesket var det som sto i sentrum uavhengig av kjønn, rase og seksualitet. Det som var viktig for oss var å fremme likestilling mellom kjønn, jobbe mot rasisme og sexisme (og en hel masse annet). Man kan vel si at jeg vokste opp i et marginalisert eller alternativt «samfunn» som bevisst tok avstand fra kapitalismen og fordomsfullhet, dvs. det vi anså som «A4» livet. For oss betydde det ingenting hvorvidt folk var transseksuelle, lesbiske, homofile, bifile eller heteroseksuelle, ikke vestlige osv. Det som var viktig var at vi alle hadde den samme forståelsen både kulturelt og politisk i disse sakene. Vi var også unge mennesker som ikke nødvendigvis var opptatt av verken teorier eller tenkere, men hadde en felles intuitiv forståelse av hva som var rett og galt. Jeg tilhørte punk kulturen, hvor de fleste (men ikke alle) hadde foreldre som kom fra arbeiderklassen. Samtidig var vi opptatt av samhold, og dugnadsånden sto høyt. Det var ingen som ventet på å få tildelt økonomiske midler til kunst og kulturprosjekter, (fikk man det var det en bonus), men man satte bare i gang på egenhånd.

Da jeg begynte å jobbe med denne oppgaven slo det meg at både Emins kunst og Butlers teori passet veldig godt i den samme kulturen jeg både vokste opp og utviklet meg i. Jeg stilte egentlig aldri spørsmål slik Butler gjør, heller ikke at vår generasjons subjektforståelse (selv om jeg definitivt oppfattet at vi var annerledes enn forrige generasjon) kunne forstås som løsrevet fra den forrige generasjons politiske alvor, og at vi erstattet dette med en ironisk og en grunnleggende skeptisk holdning til politiske utopier. Da jeg begynte å lese om Butler oppdaget jeg en teori som stilte spørsmål rundt kjønn, og da primært om det å utføre sitt kjønn uavhengig av hvilket kjønn man er født med. Jeg oppdaget videre som en aha - opplevelse at det var nettopp det vi gjorde da vi vokste opp på nittitallet, vi performet våre kjønn slik vi følte det var riktig.

Det har vært interessant å jobbe med denne tematikken. Min tidligere forståelse har vært langt mer av en fenomenologisk art, og mindre av den teoretiske forståelsen. Da jeg begynte å jobbe med denne oppgaven stilte jeg meg spørsmålet om det virkelig er problematisk å performe sitt sosiale kjønn i dagens samfunn? Dette spørsmålet henger i hop med det miljøet jeg vokste opp i, og at det er lett å glemme hva resten av verden mener når ens egne holdninger er ferdig formet og etablert som en sannhet.

1.6 Oppgavens inndeling

Oppgaven er inndelt i fem kapitler. Det første kapitlet er en introduksjon over masteroppgavens mål. Her presenteres oppgavens tittel, kunstverk, målsetning, problemstilling, de teoretiske utgangspunktene, mine forutsetninger, og annen forskningslitteratur. Kapittel 2, 3 og 4 vil være oppgavens hovedkapitler.

Det andre kapitlet tar for seg oppgavens teorier, hvor de relevante begrepene *sosialt kjønn, kroppen/selvet som desentrert subjekt, intersubjektivitet, performativ ytring og performativ biografisme* som utgjør analysen blir forklart. De relevante teoretikerne som presenteres er Judith Butler, Rune Gade, Amelia Jones, J.L Austin og Jon Helt Haarder.

I kapittel tre presenteres kunstneren Tracey Emin, hennes kunststrategi, praksis og anvendelse av materialbruk, samt presentasjoner av oppgavens tre kunstverk, og Emins problematiske forhold til feminismen.

I det fjerde kapitlet foregår oppgavens analysedel. I det første avsnittet diskuterer jeg og knytter problemstillingen opp til en diskusjon om og på hvilken måte Emins verk kan ses på som kjønnsperformative handlingsfelt innenfor en feministisk kontekst. Videre diskuterer jeg hvordan Emin performer sitt kjønn gjennom sin kunst via en performativ biografisme, og hvordan hun performer sitt kjønn gjennom verkenes språkhandlinger, samt hvordan det postmodernistiske performative subjektet kan forstås ut i fra kunstverkene.

I kapittel fem har jeg skrevet oppsummering og avslutning.

2. KJØNN, SUBJEKT OG KROPP

2.1 Introduksjon

Som et teoretisk utgangspunkt for mine analyser av *Everyone I Have Ever Slept With 1963 – 1995*, *Hate and Power can be a Terrible Thing* og *Love is What you Want* har jeg Judith Butlers performativitetsteori slik hun formulerer det i *Genustrubbel* fra 2005,⁷ og i artikkelen fra 1988 «Performative Acts and Gender Constitution» i *The Art of Art History* fra 2009.⁸ Et annet er Rune Gades forståelse av biografisk performativitet som han utvikler det i boken *Kønnet i Kroppen i Kunsten-selvframstillinger i kunsten* fra 2005, samt Amelia Jones begreper om *kroppen/selvet* og *intersubjektivitet* som også vil spille en sentral rolle slik hun diskuterer det i boken *Body Art. Performing the subject*, og i artikkelen «Survey» i boken *The Artist`s body*.⁹ Jeg vil også anvende J.L Austins begrep *performativ ytring* fra boken *How To Do Thing With Words* fra 1962, samt også kort presentere begrepet performativ biografisme slik Jon Helt Haarder ser det i sin bok *Performativ Biografisme. En hovedstrømning i det senmodernes skandinaviske litteratur* fra 2014. Til sist i kapittelet vil jeg presentere en kort redegjørelse av den historiske feministiske kunstpraksisen for å undersøke hvordan dette kan ha betydning for de videre analysene av *Everyone I Have Ever Slept With 1963 – 1995*, *Hate and Power can be a Terrible Thing* og *Love is What you Want*.

Hos Butler vil jeg fokusere på hennes bestemmelse av det *kjønnsperformative* aspektet. Innenfor dette aspektet diskuterer hun hvordan tekst/diskurs konstituerer det sosiale kjønn, og hvordan dette forventes å fremtre i en sosial praksis. Butler er opptatt av å skape et skille mellom det biologiske kjønn og det sosiale kjønn. Ifølge Butler er det et markant skille mellom praksisen av disse to. Det biologiske kjønn er det en har blitt født med, mens det sosiale kjønn er en beskrivelse av hvordan man utfører eller performer sitt kjønn. I utførelsen av det sosiale kjønn mener Butler at man opptrer slik før-diskurser og lover har nedtegnet det, og at ingenting praktiseres før det er blitt vedtatt som en norm. Ifølge Butler er performativitet en prosess av diskursiv produksjon.

Butlers *kjønnsperformative* teori har påvirket både feministisk teori, kunst og kunstteori. Den har betinget undersøkelser av kvinners vilkår i ulike yrker (som for eksempel rettssystemet), den har forårsaket at det har blitt satt fokus på homofile og lesbiske levevilkår og rettigheter, noe som igjen har ført til oppretting av *kjønnsstudier* som *queer studies* eller

⁷ Jeg har valgt den svenske oversettelsen av «Gender Trouble».

⁸ Donald Preziosi. «The Art of Art History», s. 356-366.

⁹ Tracey Warr. «The Artist`s Body», s. 16-47.

LGBTI (Lesbian, gay, bisexual, trans, intersex), og rasespørsmål. I *Genustrubbel* tar Butler utgangspunkt i Michel Foucaults genealogi, Monique Wittigs skriftpraksis,¹⁰ Julia Kristevas og Jaques Lacans psykoanalyse. Butlers språk er bevisst «kronglete», noe hun gjør et poeng ut av ved å argumentere for at før en praksis blir til handling har det i forkant gjennomgått en diskurs. I diskursen vedtas normer og regler, og det som anvendes er nettopp språket.¹¹ Dermed vil hun vise at hennes teori *er* en diskurs før det (forhåpentligvis) kan gjøres om til handling eller endringer av fastlåste kjønsspørsmål. Butlers performativitetsbegrep dreier seg om hvordan det performative kan ses på som en gjentagelsespraksis, og hvordan språket eller teksten kan endre det. Selv om Butler mener at spørsmål om kjønn er fastlåst i en tradisjonell forståelse så er ikke gjentagelsespraksisen umulig å bryte eller overskride, fordi nye meninger via språket kan benyttes for å skape endringer.¹² Ifølge Butler er kjønnsidentiteten verken fiksert eller stabil, men instabil, da det alltid finnes muligheter for å endre holdninger gjennom diskursene. Det betyr at holdninger ikke er fastlagte på forhånd, og at de sosiale praksisene kan endres og konstrueres på nytt gjennom språket, for så settes ut gjennom handling.

Performativitetsbegrepet har forgrenet seg i ulike retninger. Jeg vil kort nevne noen andre teoretikere for å vise bredden i begrepet. I følge Richard Schechner hevder de fleste performativitetsteoretikere at all sosial virkelighet er konstruert; kjønn, rase og identitet i særdeleshet, som for eksempel hvordan det feminine subjektet produseres.¹³

Begrepet *performativitet* kommer av ordet *performativ*. En definisjon av performativ er knyttet til *ord som virker*. Ved en performativ ytring sier man noe som samtidig innebærer at man gjør noe. Performativitet, for eksempel, i en tekst innebærer at man søker etter handlingen som formidles gjennom teksten, også kalt diskurser, mens performative handlinger konstruerer verden gjennom sosiale praksiser. Performativitet kan altså ses som en handlende effekt. I følge Schechner regnes den lingvistiske filosofen John Langshaw Austin som den første performativitetsteoretikeren, hvor disse ulike retningene springer ut i fra. Verket *How To Do Things With Words* fra 1962, som ble utgitt posthumt, inneholder en samling av en rekke forelesninger som ble holdt ved Harvard University i 1955. I forelesningene undersøkte Austin det *performative* konseptet, hvor han knyttet ordet

¹⁰ Judith Butler er opptatt av Monique Wittigs skriftpraksis hvor Wittig viser til hvordan en skriftpraksis har muligheter for å undergrave kjønns- og seksualitetsregimet som råder i språket og kulturen.

¹¹ Judith Butler. «Genustrubbel», s. 31.

¹² Ibid. s. 28.

¹³ Richard Schechner. «Performance Studies», s. 123.

performativ til å implisere *visse* ytringer som gir *utslag* i handling. En ytring som «I take this woman to be my lawful wedded wife», kan forstås som å performe en handling. Schechner skriver om performerende handlinger; «Promises, bets, curses, contracts, and judgements do not describe actions: they are actions».¹⁴ I denne sammenhengen blir talehandlingen jamført med å gjøre noe konkret. Det performative er ord som virker og som fører til noe spesifikt. I følge Austin er det performative en integral del av «det virkelige livet», men for at ytringen skal ha slagkraft er man avhengig av at det er et samspill mellom en som *ytrer* og en som *mottar* ytringen. For å diskutere hvordan språkhandlingene i Emins verk kan forstås som performative ytringer vil jeg også anvende Austin.

Austin hevdet at de performative uttalelsene som fremsettes under løgn anses som falske, og må ses på som om en rolle blir utspilt. Derfor mente han at skuespillere som presenteres via karakterer ikke har samme slagkraft som «ekte» ytringer. Slik sett argumenterte Austin for at karakterers performative ytringer i teateret, eller det teatraliske performativ, kunne anses som parasittiske i forhold til det «ekte» språket, og at de var uheldige.¹⁵ Jaques Derrida var i midlertidig uenig i det ifølge Schechner. Derrida insisterte på at alle ytringer er uheldige og at tale i teateret er en «bestemt modifikasjon» av en «generell iterabilitet». Begrepet iterabilitet viser hos Derrida til den iboende kvaliteten i språket, som beskriver hvordan *gjentagelser* skaper mening. Meninger og holdninger er verken singulære, originale eller lokalisert. Meningen eies verken av betrakteren, den som ytrer ei heller omstendighetene. Mening skapes gjennom en kompleks interaksjon mellom *alle* som snakker (også teatral tale) og deres personlige kulturelle omstendigheter.¹⁶ Derrida hevder at når Austin ekskluderer det teatraliske performativ utelukker han også forelegget som språket er basert på. Fordi Austin kun forholder seg til de ytre konvensjonene som omgir språket, overser han de indre konvensjonene slik at språkets indre struktur blir forbigått. Camilla Jalving hevder at for Derrida virker språket fordi vi til stadighet repeterer allerede repeterende betydninger,¹⁷ hvor utfallet som skapes aldri vi bli det samme som forrige gang man ytret det samme. Kjernen i den performative ytringen hos Derrida utgjøres derfor ikke av tilskyndelsen av intensjoner, men av strukturen i språket.

Roland Barthes forståelse av performativitetetsbegrepet er en annen. Barthes er opptatt av teksten som performerende, det vil si at språket som ytres i en tekst ikke lenger tilhører

¹⁴ Ibid. s. 123.

¹⁵ Ibid. s. 124.

¹⁶ Ibid. s. 125.

¹⁷ Camilla Jalving. «Værk som Handling». s. 55.

forfatterens stemme når den slippes. Teksten lever videre på egen hånd, og betydningen finnes i språket. Ifølge Jalving mener Barthes at forfatteren løsrives fra teksten for at leseren skal få skape sin egen oppfatning av betydningen, dermed blir leseren en analytiker eller medprodusent for videre dannelse av betydning,¹⁸ og denne medprodusentrollen er nettopp det man finner igjen i performativitetsteorien.

Rune Gade tar også for seg det performative aspektet i sin bok *Kønnet i Kroppen i Kunsten*. Her redegjør han for hvordan kunsten har inngått i en ny performativ teori. I følge Gade kan bilder forstås som performative handlingsfelt som både inviterer eller oppfordrer til forskjellige lesninger. Bildets eller kunstens opprinnelige «mening» består ikke av en fastlagt forståelse. Det innehar ei heller en egen selvstendig identitet, fordi dets innhold kan beskues på ulike måter. Sett gjennom ulike lese måter og kontekster kan disse perspektivene supplere eller belyse nye oppdagelser. Billedlesningen blir mindre avhengig av bildets identitet, men mer avhengig av leserens identitet. I det aktive samspillet som foregår mellom verk og betrakter oppstår betydningen. Betydningen vil aldri være fastsatt, men alltid være flytende og i forandring ettersom lesernes identiteter alltid vil være forskjellig eller i forandring.¹⁹ Gade støtter seg også på Judith Butlers performativitetsteori når han undersøker det biografiske aspektet i verkene som han har valgt å diskutere. Derfor vil det også være interessant å ta med det performative biografiske aspektet til betraktning i oppgavens analyse del.

Jon Helt Haarder er mannen bak begrepet performativ biografisme. Et begrep som ble oppfunnet til bruk ved hans ph.d. avhandling i 2002.²⁰ I boken *Performativ Biografisme. En hovedstrømning i det senmodernes skandinaviske litteratur* skriver Helt Haarder at performativ biografisme, for eksempel benyttet i kunsten, er når kunstneren anvender seg selv og sitt eget liv, eller andre virkelige personers biografiske trekk med referanser fra virkeligheten, som et kunstnerisk grep i en kunstnerisk form slik at betrakteren eller leseren skal forstå tekstene som biografiske. Allikevel kan det ikke ses på som 100% pålitelig. Selv om den performative biografismen anvender biografiske referanser opprettholdes også en viss fiksjonalitet, og kan derfor ikke leses som bare biografisk fordi fortellingen eller tekstene som performs er en sammenblanding av begge deler.²¹

«Med den performative biografisme skal vi som læsere ikke dykke ned i forfatterens eget ånds- og privatliv. Værkerne er ikke reelle dagbøker eller biografiske romaner i den gængse forstand, hvor forfatteren beskriver sin

¹⁸ Ibid. s.52-53.

¹⁹ Rune Gade. «Kønnet i Kroppen i Kunsten», s. 13-14.

²⁰ Jon Helt Haarder. «Performativ Biografisme», s. 277.

²¹ Jon Helt Haarder. «Performativ Biografisme».

eksistensielle og/eller æstetiske utvikling, men leger netop med biografien. Det er det spænd imellem fiktion og virkelighed, der er centrum for den performative biografisme. Derved bliver den performative biografisme en form for metafiktion, idet den betvivler virkelighedens stofflighed: hvad er i virkeligheden virkelighed. Og derved sætter den performative biografisme spørgsmålstegn ved virkeligheden. Findes den overhovedet, eller er der kun forskellige versioner af virkeligheden alt efter hvilke øjne der ser, og hvilke hjerner der husker». ²²

Amelia Jones undersøker det postmodernistiske subjektet, fra et feministisk og fenomenologisk perspektiv i boken *Body Art. Performing the Subject*. Hun diskuterer subjektet gjennom ulike Body Art praksiser «which enact subjects in «passionate and convulsive» relationships (...) and thus exacerbate, perform, and/ or negotiate the dislocating effects of social and private experience in the late capitalist, postcolonial Western world». ²³ Body Art blir her undersøkt som performative praksiser gjennom et intersubjektivt engasjement. Gjennom ulike verkseksempler viser Jones hvordan det fenomenologiske subjektet konstitueres gjennom et dialektisk artikulert forhold til andre i en kontinuerlig utveksling av ønsker og identifikasjon. ²⁴ Jones viser også til hvordan bilder eller selvportretter kan forstås som performative dokumenter, hvor kunstneren spiller ut sitt subjekt som for eksempel «kunstneren som en offentlig person». ²⁵ Jones eksemplifiserer dette blant annet gjennom Yayoi Kusama; «The pictures of Kusama are inextricably embedded in the discursive structure of ideas informing her work; viewers are forced to engage deeply with this particularized subject who so dramatically stages her work and /as her self». ²⁶ Det kommer an på den enkelte kunstners intensjon og form hvordan de performer sitt subjekt eller kroppen/selvet, men i hovedsak dreier det seg for Jones om hvordan dette uttrykkes fra et fenomenologisk perspektiv, både for den som performer og for den som betrakter.

2.2 Kjønnperformative handlinger og kjønnskonstituering

Butler undersøker feminismens juridiske subjekt hva det å være kvinne betyr, samt de ekskluderingsmekanismene som oppstår i en politisk feminisme. Hun kritiserer feminismen for å drive med ekskludering fordi den ikke har tatt hensyn til annet enn den hvite, vestlige og heteroseksuelle middelklasse kvinnen. En slik representasjonslogikk er ifølge Butler ulogisk

²² Gymdansk. «Performativ biografisme».

²³ Amelia Jones. «Body Art. Performing the Subject», s. 1.

²⁴ Ibid. s. 3.

²⁵ Ibid. s. 6.

²⁶ Ibid. s. 7.

fordi den ikke tar hensyn til ulikhetene, og hun oppfordrer til å skape en ny forståelse av begrepet «kvinne». Butler argumenterer for at begrepet er både instabilt og provisorisk, fordi det kun avgrenses til *en* kvinnetype uten å favne flere.²⁷

«Själva subjektet «kvinnor» uppfattas inte längre som någonting stabilt eller varaktig (...) det råder knappast någon enighet om vad som konstituerar eller borde konstituera kategorin kvinnor. Den politiska och språkliga «representationen» fastställer på förhand de kriterier efter vilka subjekten formas, vilket innebär att representation erbjuds endast dem som kan erkännas som subjekt».²⁸

Man må kunne kvalifiseres som et subjekt før en representasjon kan finne sted. Språkets og politikens juridiske maktsystem ligger forut for representasjonen, og ettersom man underkastes slike strukturer vil subjektet kontrolleres og formes, reproduseres og defineres slik disse strukturene krever.²⁹ Tydeligere forklart; følger du reglene og den normative forståelsen for hvordan man som kvinne bør fremtre/presentere seg, oppnår man tillatelsen til å bli representert som en.

Butler angriper den tradisjonelle feminismen for å videreføre en vestlig metafysisk tenkning når de tolker det biologiske kjønn som substansielt og primært, mens det sosiale kjønn ses på som noe sekundært. Butler anser dette som et foreldet syn, og søker å nyansere denne oppfatningen gjennom ulike filosofers tenkning og deres teorier. Butler spør om det sosiale kjønn virkelig kan forstås opprinnelig. Samtidig innrømmer hun at bruken av begrepet sosialt kjønn i den tradisjonelle feminismen har vært viktig for å synliggjøre de ulike betydningene som har blitt tilskrevet kvinnekjønn opp igjennom historien og i forskjellige kulturer, og hvordan kjønnskonstruksjonene har påvirket og kontrollert kvinners liv.³⁰

Butler problematiserer de binære opposisjonene innenfor den feministiske tenkningen, og hvordan konstitueringen av kjønn finner sted i det sosiale feltet, samt hvordan feminismen har tolket forholdet mellom begrepsparene biologisk- og sosialt kjønn. Hun legger vekt på at det er viktig å fokusere på skillet mellom disse to. Det biologiske kjønn ses som essensielt og forbindes med natur, mens det sosiale kjønn er kulturelt konstruert. Med andre ord, selv om en er født som kvinne trenger en ikke nødvendigvis å føle at man er «kvinne» slik loven har konstruert/skapt det. Begrepsparet dekonstrueres fordi Butler mener paret er fanget i et

²⁷ Ellen Mortensen. «Inledning», s. 10-11.

²⁸ Judith Butler. «Genustrubbel», s. 50.

²⁹ Ibid. s.50.

³⁰ Ellen Mortensen. «Inledning!», s. 11.

diskursivt spill, hvor ulike versjoner av en metafysisk substanstenkning resirkuleres. Hun argumenterer for at det sosiale kjønn er en språklig og kulturell konstruksjon som ikke finner sin grunn eller opphav i det biologiske kjønn. Slik sett kan man for eksempel koble det sosiale kjønn til et maskulint kjønn og omvendt.³¹ Derfor blir det ifølge Butler viktig å formulere en kritikk av de identitetskategoriene som de juridiske strukturene skaper, konsoliderer og naturaliserer.³²

«Det innebär att genus inte förhåller sig till kulturen som kön till naturen; genus är också det diskursiva/kulturella medel varigenom «könad natur» eller «ett naturligt kön» skapas och etableras som något «fördiskursivt», något som föregår kulturen, en politisk neutral yta på vilken kulturen verkar».³³

Butler er opptatt av å vise at heteroseksuelle praksiser også er konstruerte ideer og «uoriginale» imitasjoner. Hun argumenterer for hvordan kjønn mann/kvinne og den heteroseksuelle matrisen insisterer på en ren sannhet, og hvordan dette settes opp i et binært forhold. Innenfor feministisk teori har det blitt etablert en obligatorisk konstruert forestilling om tiltrekning mellom det maskuline og det feminine, altså mann og kvinne, og at kjønnene fra naturens side er utrustet med et heteroseksuelt begjær. Butler stiller seg skeptisk til dette, og viser gjennom sin analyse at en slik diskurs går bakover i ett maktpolitisk system som via et styrende regime performativt produserer forståelsen av kjønn.³⁴

«To guarantee the reproduction of a given culture, various requirements, well-established in the anthropological literature of kinship, have instated sexual reproduction within the confines of a heterosexually-based system of marriage which requires the reproduction of human beings in certain gendered modes which, in effect, guarantee the eventual reproduction of that kinship system».³⁵

I en slik diskurs utelukkes en forståelse for at like kjønn kan tiltrekkes av hverandre, og sementerer oppfattelsen at en forutsetning for tiltrekning skjer via at det maskuline kontra det feminine, eller at mann og kvinne hører sammen. Butler skriver; «Begärets heterosexualisering förutsätter och utvecklar produktionen av distinkta och asymmetriska kontrastar mellan «maskulint» och «feminint», fattade som expressiva egenskaper hos «man» och «kvinna»».³⁶ Dermed forutsetter det at visse identiteter ikke finnes og at det sosiale

³¹ Ibid. s. 11-12.

³² Judith Butler. «Genustrubbel», s. 54.

³³ Ibid. s. 57.

³⁴ Ellen Mortensen. «Inledning», s. 13.

³⁵ Judith Butler. «Performative Acts and Gender Constitution», s. 360-361.

³⁶ Ibid. «Genustrubbel», s. 69.

kjønnen må følge sitt biologiske opphav. Den kulturelle matrisen krever at dette opprettholdes, men Butler påpeker at en slik holdning ikke er legitim, og at den inneholder utviklingsfeil eller logiske umuligheter,³⁷ fordi de ikke har innlemmet andre legninger enn den heteroseksuelle. Kjønnsideiteter blir konstruert og konstituert gjennom språk, noe som betyr at det ikke finnes en sosial kjønnsideitet forut for språket, fordi det nettopp er språket og diskursen som skaper det sosiale kjønnen, og ikke omvendt.³⁸

For å forklare hvordan språket formes gjennom performativitet henviser Butler til Michel Foucault og Monique Wittig som begge har lansert en alternativ politisk strategi. Inspirert av dette dekonstruerer Butler den diskursive prosessen som gjennom kulturen produserer stereotype seksualitet- og kroppsstiliseringer. I dette henseende kan språket ses på som en begrensning, hvor Butler ønsker å avsløre de styrende praksiser som subjektet underkaster seg som noe naturgitt.³⁹ Igjennom en dekonstruksjon av ulike teorier/diskurser viser Butler at det sosiale kjønnen ikke har oppstått av seg selv. Hun gjendriver at det ikke finnes en kjønnsideitet bak uttrykket kjønn. Hele ideen er en konstruksjon. Butler skriver;

«Identitetenes dekonstruksjon är inte politikens dekonstruksjon; snarare visar den att just de termer som identiteten uttrycks med är politiska. Denna typ av kritik ifrågasätter den fundamentalistiska ram inom vilken feminismen i egenskap av identitetspolitik har formuleras».⁴⁰

Butler støtter seg til Foucaults tenkning om at loven påtvinger oss diskursive praksiser, hvor vi blir pålagt å repetere sanksjonerende talehandlinger som gjør oss delaktige i å skape normer.⁴¹ I følge Foucault er loven ikke bokstavelig internalisert intellektuelt, men kroppsliggjort. Konsekvensen er at kroppslig identitet er produsert diskursivt, og at kjønn er «skrevet inn» på kroppen diskursivt.⁴²

«The act that one does, the act one performs, is, in a sense, an act that has been going on before one arrived on the scene. Hence, gender is an act which has been rehearsed, much as a script survives the particular actors who make use of it; but which requires individual actors in order to be actualized and reproduced as reality once again»⁴³.

³⁷ Ibid. s. 69.

³⁸ Ibid. s. 69-70.

³⁹ Ellen Mortensen. «Inledning», s. 18.

⁴⁰ Judith Butler. «Genustrubbel», s. 231.

⁴¹ Ellen Mortensen. «Inledning», s. 16.

⁴² Judith Butler. «Genustrubbel», s. 212-213.

⁴³ Ibid. «Performative Acts and Gender Constitution», s. 362.

Kroppen blir en konstruksjon, fordi den kjønnsmarkeres, og for at det sosiale kjønn skal kunne frigjøres fra det biologiske kjønn er kroppen avhengig av hvordan diskursen utvikles innenfor et humanistisk grunnsyn.⁴⁴

«Ibland tyder tanken att genus är konstruerat på en viss determinism därigenom att genustecken antas bli inristade på anatomiskt differentierade kroppar som uppfattas som passiva mottagare av en obeveklig kulturell lag. När den relevanta «kultur» som «konstruerar» genus uppfattas som en sådan lag eller uppsättning lagar, förefaller genus lika determinerat och orubbeligt som det var enligt formeln biologien- är – ödet. Då är det kulturen, inte biologien, som blir ödet».⁴⁵

Performativitet har å gjøre med repetisjon, og repetisjon består ofte av undertrykte og smertefulle kjønnsnormer. En repetisjon kan også ses som en kopi av en kopi osv. Fordi det sosiale kjønn er performativt skapt via ulike diskurser, lar kroppen seg påvirke av talehandlingen.⁴⁶ En kropp er ikke en selv-identisk materialitet, men en materialitet som bærer sin egen mening, hvor det gjennom dette ligger stadige muligheter. Butler forklarer; «One is not simply a body, but, in some very key sense, one does one`s body and, indeed, one does ones`s body differently from one`s contemporaries and from one`s embodied predecessors and successors as well».⁴⁷ Kjønn er en kroppslig stil, en «strategi» og en handling som har en kulturell overlevelse som sitt endelikt. De som ikke utfører sitt sosiale kjønn korrekt blir straffet av samfunnet. «Consider gender, (...) as a corporeal style, an «act», as it were, which is both intentional and performative, where «performative» itself carries the double - meaning of «dramatic» and «non-referential».⁴⁸

For å «overleve» må individet som fremfører sitt kjønn sørge for å holde seg innenfor visse gitte rammer, hvis ikke vil samfunnet rundt sørge for at den det gjelder blir straffet. «Discrete genders are part of what «humanizes» individuals within contemporary culture; indeed, those who fail to their genders right are regularly punished».⁴⁹ Med andre ord, så finnes det ikke ifølge Butler en «essens» som uttrykker et objektivt ideal, fordi kjønn ikke er et faktum. De ulike kjønnshandlingene skaper ideer om hva et kjønn er. Kjønn er konstruksjoner som hele tiden skjuler hva som egentlig befinner seg under overflaten. Det er en stilltiende enighet om hvordan kjønn skal utføres og produseres, hvor opprettholdelsen av kjønnets fremførelser blir plassert i en fiktiv tvingende praksis, noe som igjen fører til at man tror på dette som både nødvendig og naturlig.⁵⁰ «The historical possibilities materialized

⁴⁴ Ibid. «Genustrubbel» s. 58 -59.

⁴⁵ Ibid. s 57- 58.

⁴⁶ Ibid. s. 88.

⁴⁷ Ibid. «Performative Acts and Gender Constitution», s. 358.

⁴⁸ Ibid. s. 358.

⁴⁹ Ibid. s. 358.

⁵⁰ Ibid. s. 358-359.

through various corporeal styles are nothing other than those punitively regulated cultural fictions that are alternatively embodied and disguised under duress».⁵¹

Det finnes heller ikke et «jag» utenfor diskursene ifølge Butler. Når diskursene endres, kan «kjønnet» som ikke lengre oppfattes som troverdig basert på en indre «sannhet» som består av identitet og legning kunne bli befridd fra sin inn størknede form, og være med på den subversive eller omveltende eksperimenteringen av hva og hvordan kjønn kan ses/oppfattes.⁵²

Den diskursive konstruerte kroppen henger i hop med den lingvistiske handlingen. Denne sammensetningen konstituerer og setter navn på kroppen, og kan ses som konstituert/organisert i handlingens beskrivelse. Kjønnsomveltningen må endres innenfra de eksisterende diskursene. Sara Salih skriver at for å endre identitet må dette etableres som politiske vilkår, fordi en dekonstruksjon av politikken ikke blir det samme som dekonstruksjon av identitet. Gjennom en spredning av identiteter (som er rent politisk) er det mulig å avsløre den fundamentale kjønnsteorien. Dette betyr ikke at subjektet legges dødt, men forståelsen eller påstanden om hva et kjønn er. En slik strukturell endring kan føre til at de diskursive strukturene som ligger bak kan være med på å skape et desentrert subjektet.⁵³

Gjennom en subversjon kan man skape motstand mot den kalkulererte kjønnsideèn. Det sosiale kjønn er performativt fordi den handler etter «normative diskurser». Kjønn er noe man *gjør*, og *ikke* er, fordi man følger et sett med «regler». For å oppnå en subversjon av kjønnsidentiteter må man «skake» de etablerte diskursene. Hvis kjønnsoppfattelsen ligger i diskursene kan det forandres siden både tekst og språket er foranderlige. Da kan man gjøre om på fremkomstmidlene og radikalt endre diskursene, og slik demaskere det «unaturlige» kjønnets natur. Men det ligger allikevel et stort paradoks i dette, fordi en frigjøring er umulig uten en diskurs. Selv om Butler oppfordrer til en endring av kjønnsspørsmål via diskurser og sosiale praksiser, så er man allikevel *avhengig* av og *fastsatt* i en diskurs.

⁵¹ Ibid. s. 359.

⁵² Ibid. «Genustrubbel», s. 87-88.

⁵³ Sara Salih. «On Judith Butler and Performativity», s. 58.

2.3 Performativ biografisme i kunsten

I *Kønnet i Kroppen i Kunsten – selvframstilling i samtidskunsten* tar Rune Gade for seg fire ulike kunstnere som alle hadde sine gjennombrudd i 1990 tallets kunstverden. Alle har det til felles at de mobiliserer kunstnersubjektet på nye måter i samtidskunsten. En av kunstnerne er Tracey Emin. I kapittelet som omhandler Emin tar Gade for seg ulike emner som verk, liv, biografi og selvbiografi og kunstnerstrategi. Gade benytter aspekter som blant annet form, selvportrett, appropiering, narrasjon, feminisme og lidelseskunst når han utfører ulike lesninger av utvalgte verk. Han har valgt verk som representerer de ulike kunstformene hos Emin, som fotografi, performance, skriptovisualitet, tepper, monotypi, malerier, kunstmuseum, neonarbeider og installasjon. Gade har også benyttet teoretikere som blant annet Nicolas Bourriaud, Hal Foster Judith Butler og Amelia Jones. De to sistnevnte inngår også som en del av denne oppgavens teori.

Gade diskuterer Emins verk i relasjon til *performativ teori*, som på den ene siden innebærer at verket i seg selv ikke innehar en enestående identitet, men at det er en relasjonen mellom verk og betrakter. Verkene kan ses slik at de ikke er statiske gjenstander som alltid innehar det samme konstante budskapet, fra en produsent til en mottaker.⁵⁴ På et vis kan man si at kunstnerens opprinnelige mening ikke tillegges stor verdi når en betrakter tar verket innover seg, fordi det er i fortolkningsprosessens performative aspekter innholdet skapes på nytt av den som «leser» verket. Tegnene eller innholdet som verket utgjør vil sammen med betrakterens identitet og perspektiv hele tiden åpne for nye lesninger.

På den andre siden kommer det *kjønnsperformative* aspektet inn. Med som base tar Gade i sin tolkning utgangspunkt i hvordan Emin performer sitt kjønn gjennom sine selvbiografiske verk. Han diskuterer også hvordan Emin benytter seg av den tidlige kunstfeminismens strategier som materialbruk, intimitisme, tekst og opplevelser og skildringer fra sitt privatliv. Emin har ved flere anledninger benektet sitt slektskap til feminismen noe som ifølge Gade er problematisk da han mener at det er tydelige likheter mellom Emins praksis og den kunstfeministiske strategien. Videre diskuterer han hvordan kunstfeminismen på 1990 tallet har utviklet seg. I den tidlige feminismen var man opptatt av å diskutere «kvinneting» generelt, mens på 1990 tallet har kunsten blitt mer individualistisk. Gade diskuterer også hvordan Emin gjennom sine selvbiografiske verk benytter, men også

⁵⁴ Rune Gade «Kønnet i Kunsten i Kroppen», s. 13.

utnytter sin kvinnelighet som subjekt og objekt, gjennom kunstneriske ervervelser fra den maskuline kunstkanonen.

2.4 Kroppen/selvet

I *Body Art - Performing the Subject* fra 1998 tar Amelia Jones for seg en del postmodernistiske feministiske kunstnere når hun undersøker subjektets utvikling i kunsten fra 1960 og utover 1990 tallet. Jones undersøker fremveksten av forskjellige subjektforståelser i de ulike epokene. Denne forståelsen har endret seg underveis. 1960- og 70 årene befattet seg med idealistiske kroppsorienterte kunstprosjekter, 80 årene var opptatt av teoretiserende, konseptuelle, og «antiessensialistiske» kunstdiskurser, mens i 90 årene ser man en tilbakevending til det kroppsorienterte, men desentrerte subjektet gjennom ulike teknologier og medier. Jones ta for seg et utvalg kunstnere og deres kunstprosjekter som varierer fra body art, performance art til en rekke eksperimentelle kunstprosjekter. Kunstnere som Hannah Wilke, Carolee Schneemann, Ana Mendieta, Yayoi Kusama, Orlan og Martha Rosler er noen kunstnere som nevnes i boken.⁵⁵

Jones benytter begrepet *body art* når hun undersøker de ulike kunstpraksisene i henhold til hvordan kunstnerne arbeider med iscenesettelser av subjektet og subjektivitet som kroppsliggjort og performativt.⁵⁶ Det er innenfor denne kroppsorienterte praksisen at tematiseringer av subjekt, identitet, kropp og kjønn utspiller seg.

I tråd med feminismens prosjekt avviser den feministiske kunsten det modernistiske mannlige subjekts syn på det kvinnelige objekt, som tidligere dominerte kunstdiskursen. De feministiske kunstnerne arbeider blant annet med problematiseringer av kvinnelig seksualitet, intimitet, kvinnekroppen og kvinnens posisjon som kunstner. Jones skriver; «Body art and performance art have been defined as constitutive of postmodernism because of their fundamental subversion of modernism`s assumption that fixed meanings are determinable through the formal structure of the work alone».⁵⁷

Jones argumenterer for at det karakteristiske ved postmodernismen er det splittede, forstyrrede, desentrerte eller fragmenterte *selvet*, hvor dette enten berømmes eller beklages.⁵⁸ Det er innenfor den postmodernistiske tradisjonen, gjennom en fenomenologisk og

⁵⁵ Amelia Jones. «Body Art. Performing the Subject».

⁵⁶ Ibid. s. 13-14.

⁵⁷ Ibid. s. 21.

⁵⁸ Ibid. s. 18.

poststrukturalistisk informert feminisme Jones velger å diskutere kroppen/selvet, eller subjektet og intersubjektivitet.⁵⁹ Jones beskriver hvordan filosofien og blant annet Maurice Merleau-Pontys (1908-1961) arbeider skapte en modell for den yngre generasjonens kunstnere (som kom etter den mannlige modernistiske genitradisjon), som opplevde de store sosiale omveltningene i 1960 årene. Hun skriver;

«The philosophical notion of the self as an embodied performance (a notion informed by and conditioning the experience of shifts in the social and cultural realms) was expanded and developed through body art`s radical opening up of the structures of artistic production and reception. Body art enacted the activist, particularized body of the rights movements – the intersubjective, performative self of phenomenology – within the structures of art making and reception».⁶⁰

Når Jones diskuterer begrepet kroppen/selvet og intersubjektivitet i forhold til sitt prosjekt, utgjør det teoretiske utgangspunktet hennes blant annet Maurice Merleau-Pontys fenomenologi og Jaques Lacans psykoanalyse slik de har behandlet det. I Merleau-Pontys bok *Phenomenology of Perception* fra 1945 skriver Jones;

«The lived body (...) is not discrete from the mind as vessel but is (...) the «expressive space» by which we experience the world. Unlike other objects in the world, the body cannot be thought as separate from the self, nor does it signify or «express the modalities of existence in the way that stripes indicate rank, or a housenumber a house: the sign here does not only convey its significance, it is filled with it».⁶¹

Den levde kroppen kan ikke separeres fra sinnet fordi kroppen fungerer som en «expressive space», noe som forfekter at mennesket alltid er både et subjekt og et objekt. Jones skriver videre; «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».⁶²

Utviklingen av det desentrerte subjektet som kroppsliggjort fremfor transendental, som engasjert og foranderlig i forhold til andre i verden, og som multipliserte identiteter fremfor et redusert enkelt «universelt bilde» av selvet, bryter eller revolusjonært utfordrer den patriarkalske kulturen og den kalde krigens ideologier av individualisme. Den nye og utfordrende individualismen innlemmet den sivile, den nye venstresiden, studenter, kvinner og homofile/lesbiske rettighetsbevegelser som utfordrer fra 1950 tallet og frem til i dag.⁶³ På

⁵⁹ Ibid. s. 15.

⁶⁰ Ibid. s. 39.

⁶¹ Ibid. s. 39.

⁶² Ibid. s. 41.

⁶³ Ibid. s.197.

samme tid utviklet det seg nye kommunikasjonsmidler, reiser, bioteknologier, avkolonisering av den såkalte tredje verden, og et massivt skifte mot den globale multinasjonale kapitalismen som samtidig knuser den illusoriske oppfattelsen eller troen på den autonome individualismen som det vestlige patriarkatet er basert på. Det modernistiske subjektet transformeres til et splittet og mangfoldig postmodernistisk subjekt, både i teorien og i praksis. Både forståelsen og erfaringen av subjektivitet forandrer seg fullstendig. Den universelle forståelsen av individet blir utfordret, fordi man blir klar over at dette «individuelle» slett ikke er universelt. Det universelle har implisitt blitt forstått som et normativt subjekt som består av «hvit, tynn, mann, ung og heteroseksuell, kristen og med sikker økonomi». ⁶⁴

De tidligere kunstnerne hadde et mer fokusert og besatt syn på kroppens rolle i «self-other» relasjonen gjennom narsissistiske strukturer og positurens retorikk, enn den senere generasjonen som utviklet seg utover nittitallet. De yngre kunstnerne utforsket heller kropp/selvet som teknologisert, og identitet eller subjektive/objektive meninger i verden som spesifikt unaturlig. Kroppen/selvet artikuleres ifølge Jones gjennom en posthumanistisk forståelse. Jones skriver; «This «posthuman» body/self is thoroughly particularized, its gender, sexuality, sexual orientation, race, ethnicity, class, and other identifications insistently enunciated within the intersubjective structures established by the body-oriented practise». ⁶⁵

Jones skriver «Survey» at 1990 årene er tiden hvor body art blir kalt «the love of romance of the self», hvor subjektet gjerne iscenesettes via videooverføringer og /eller nedbrytende installasjoner. ⁶⁶ Jones peker mot Michel Fehers formulering når hun diskuterer kroppen i det moderne livet;

«the body is at once... the actualizer of power relations – and that which resists power... (I)t resists power not in the name of transhistorical needs but because of new desires and constraints that each new regimes develops. The situation therefore is one of permanent battle, with the body as the shifting field where mechanisms of power constantly meet new techniques of resistance and escape. So the body is not a site of resistance to a power which exists outside of it; within the body there is a constant tension between mechanisms of power and techniques of resistance». ⁶⁷

Kunstnerens kropp fungerer som en motstand mot makten som fremvises gjennom nye teknologiske medier, men som samtidig definerer subjektet i forhold til dets tid. Jones skriver;

⁶⁴ Ibid. s. 198.

⁶⁵ Ibid. s. 199.

⁶⁶ Ibid. «Survey» s. 22.

⁶⁷ Sitat i Amelia Jones «Survey», s. 22.

«The bodies of 1980s and 1990s artistic production (...) are with increasing frequency performed as technologized, ironicized, fragmented and open to otherness. These bodies must be differentiated from the authentic, activist, `destroying, mortal, self-reflexive, absent, mechanical, and leaking bodies` that (...) identifies with the 1960s and early 1970s – bodies that rupture in response to the violence of every day». ⁶⁸

Teknologiseringen av selvet er knyttet opp mot den teknologiske produksjonen som har utviklet seg i vårt samfunn. Sammen med begrepet av den kjønnete kroppen både *i* og *gjennom* teknologien blir selvet erfart gjennom sin fragmenterte form gjennom sosiale «unnvikende» reproduserende og kommuniserende teknologier. Dette kan ses på som en aktivering av «refiguring of the conventional relations through which the previous (...) self-understanding of the possessive individual is secured». ⁶⁹ Jo mer simulakra kulturen blir, jo mer blir individet teknologisert, og performativt foranderlig hvor det simultant kollapser og fremmedgjøres fra representasjon. Jones skriver; «(..) we begin to experience ourselves, as a part of a `world picture`, where all is increasingly unreal or simulacral. ⁷⁰ For å forstå dette referer Jones til Vivian Sobchacks forlengelse av den tyske filosofen Martin Heideggers (1889-1976) formulering:

«To say we`ve lost touch with our bodies these days is not to say we`ve lost sight of them. Indeed, there seems to be an inverse ratio between seeing our bodies and feeling them: the more aware we are of ourselves as the «cultural artifacts», «symbolic fragments» and «made things» that are images, the less we seem to sense the intentional complexity and richness of corporeal existence that substansiates them». ⁷¹

I denne nye strukturen av kroppsliggjort «selfhood» skriver Jones at man må reforhandle den/det sosiale og kroppen/selvet. Det sosiale kan ikke lenger formuleres som «out there» som en maskulin offentlig sfære i motsetning til en opposisjonell indre feminin sfære. Disse sfærene åpnes opp for et *kroppsliggjort selv*. Kroppen/selvet skal heller forstås som et slags sosialt rom. «Artists` re- articulations of their bodies as `in-pieces` or networked across cyberspace (...) produce and relate to new kinds of `enfleshed` and embodied social space». ⁷² Med andre ord kan ikke kroppen/selvet forstås som verken «autentisk» eller «mitt», men like fullt sosialt.

I følge Jones er det allikevel ikke tilfeldig at disse nye subjektene aldri er verken normative eller sammenhengende. Hun skriver; «Even the most exaggeratedly normative

⁶⁸ Amelia Jones. «Survey», s. 40.

⁶⁹ Ibid. s. 41.

⁷⁰ Ibid. s. 41.

⁷¹ Sitat i Amelia Jones «Survey», s. 41.

⁷² Amelia Jones. «Survey», s. 42.

subjects in this sense are now experienced increasingly as tainted by the very identificatory qualities they attempt to project outward, away from themselves, as abject». Dette nye subjektet er forpliktet til partiskhet, ironi, intimitet og perversitet som demonteres for så å settes i sammen igjen som et postmodernistisk, kollektivt og personlig selv.⁷³

Et annet viktig moment Jones nevner om utviklingen av det splittede subjekts vending fra kroppen, er den politiske perioden Reagen-Thatcher, som hun kaller for en «disembodied» politikk. Perioden var karakterisert av politiske nedskjæringer og av en reaksjonær, ekskluderende økonomi. Men også en sosial politikk som har skapt virkninger hvor et stadig større antall kropper/selv lever under fattigdomsgrensen⁷⁴. Med andre ord er det desentrerte subjektet som vokser frem i løpet av 1990 årene også preget av kapitalismen. Hun skriver videre;

«These new artists` bodies are not as codifiable as before, not as `possessible` or `exchangeable` within the mechanisms of the art world and cultural scene in general. They are less bounded, catapulting themselves into the blossoming flow of desire/of capital that characterize the technologized realm of the self».⁷⁵

Det som gjenkjenner kunstnerne fra 1990 årene er at det virker som om kunstnerne har anerkjent at deres kropper/selvet bebos/betraktes fra den nye verdens teknologiske blikk.

«The `private` is the `public` and the artist`s body is always and never ours to keep».⁷⁶

Jones diskuterer også intersubjektivitet som en del av den postmodernistiske praksisen, hvor både kunstner og mottaker er en del av den samme opplevelsen. Intersubjektivitet kan oppfattes som en relasjon til selvet, til verden, og til andre hvor alt er konstituert gjennom en reversibilitet gjennom å se og bli sett, gjennom å motta og bli mottatt, og dette innebærer en gjensidighet for mennesket/subjektet. Intersubjektivitet foregår gjennom sosiale relasjoner. Når vi snakker om kunst kan det for eksempel være (det intersubjektive) forholdet mellom produsent og resepsjon, eller mellom to involverte subjekter som kunstner og fortolker,⁷⁷ det kan også være en opphevelse av et hierarki for eksempel mellom skuespiller og betrakter. Intersubjektivitet kan beskrives som et møte mellom to eller flere subjekter. Beskrevet annerledes kan det oppleves som et mellomværende som erfares mellom et handlende og et betraktende subjekt, som for eksempel en performance der en opplevelse blir personlig erfart fra begge perspektiv. Denne tilstanden kan også

⁷³ Ibid. s. 42

⁷⁴ Ibid. «Body Art. Performing the Subject», s. 198.

⁷⁵ Ibid. s. 42.

⁷⁶ Ibid. s. 43.

⁷⁷ Ibid. s. 41.

beskrives som en blanding av subjektivitet og objektivitet, fordi både performer og tilskuer kan betraktes som begge deler. Intersubjektivitet er også et begrep som er benyttet innenfor filosofi, sosiologi og psykologi.

2.5 Historisk feministisk kunstpraksis

Jeg vil i dette avsnittet ha en kort innføring på den historiske feministiske kunstpraksisen.

Tidlig på 1970 tallet trodde kunstnere, kritikere og historikere som var en del av den feministiske bevegelsen, at kunst skapt av feministiske kvinner representerte en helt ny begynnelse i kunsten. Dette ble sett på som en fornyelse av den vestlige kunstens patriarkalske historie. Historien forut hadde hovedsakelig vært fokusert på mannlige kunstnere med lite eller ingen interesse for kunst skapt av deres kvinnelige kollegaer. De tidlige talskvinnenes feministiske mål var å forandre kunstens natur, å vise kvinners undertrykte perspektiv.⁷⁸ I den feministiske kunstpraksisen som utviklet seg på begynnelsen av 1970 årene anså de kvinnelige kunstnerne seg som en marginalisert gruppe. De personlige og politiske interessene utgjorde grunnplattformen i deres kunstneriske praksis, ofte gjennom bruk av kunstnerens kropp. Den feministiske kunsten ble ofte ansett for å være autobiografisk, og de kvinnelige kunstnerne adresserte ofte slagordet «the personal is political» innenfor deres arbeid.⁷⁹

Frem til ca. 1970 hadde det ikke eksistert en selvbevisst universell kvinnelig stemme i kunsten som hadde artikulert kvinnelige erfaringer fra en sosial og politisk situasjon. Fra det sekstende til det attende århundre fantes det riktignok kvinnelige kunstnere, men de hadde jobbet isolert, og blitt klassifisert og gruppert etter menns valg. Tidlig i det nittende århundre ser man en forandring. Kvinnelige kunstnere deltok i sosiale bevegelser og «separerte sfærer», men stilte allikevel ikke spørsmål slik de feministiske kunstnerne skulle komme til å gjøre; nemlig sammenslåingen av kunst og politikk.⁸⁰⁻⁸¹

Kunstnerens kropp og egenopplevde erfaringer ble viktige momenter, når det dukket opp spørsmål om hva en *egen* kvinnelig kunst kunne være. Den feministiske kunstens «grounding» ligger i de sosiale erfaringene det var å være kvinne, og at de kvinnelige

⁷⁸ Norma Broud og Mary D. Garrard. «The Power of Feminist Art», s. 10.

⁷⁹ Neal Brown. «Tracey Emin», s. 44.

⁸⁰ Norma Broud og Mary D. Garrard. «The Power of Feminist Art», s. 12.

⁸¹ I den pre-feministiske perioden på 1950 og 1960 tallet finner man også selvstendige kvinnelige kunstnere som blant annet Lee Krasner og Carolee Schneemann selv om de ikke i samtiden ble ansett som feministiske kunstnere, noe den kunstfeministiske kanon i senere tid har tatt i betraktning.

erfaringene var forskjellige fra menns. Ved å eksponere erfaringene gjennom kunsten, skapt det en ny agenda hvor sosial politikk og kunst gikk sammen. Nøkkelordet var å skape metoder hvor de personlige erfaringene utgjorde et grunnlag for formulering av politikk. De tidlige feministene forsvarte selvet som en kilde til kunnskap, og skapte nye posisjoner ved å gå fra å være objekt til subjekt.⁸² Den feministiske kunsten baserte seg på kvinnelig erfaring og identitet, og en ny offentlighet hvor dialog mellom kunst og samfunn var i sentrum, ulikt fra den modernistiske «egoistiske monologen», hvor (den mannlige) kunstneren satt i sin opphøyde genirolle.⁸³

Det ble viktig å finne de rette mediene for hvordan den feministiske kunsten skulle formidles. Et medium som ble brukt av kvinnelige kunstnere for å uttrykke personlige erfaringer, var kroppen. Performance Art, Collaborative Art og Enviromental Art var dominerende feministiske kunstformer, men andre medier som strikking, ulike lappeteppe teknikker, syng og brodering ble også benyttet fordi de kunne relateres til «typiske» kvinne sysler. De sistnevnte mediene har også vært hyppig anvendt av Tracey Emin.

Den tidlige feministiske kunsten var også mer opptatt av å undersøke objektet «vi» fremfor subjektet «jeg».⁸⁴ De feministiske kunstnerne på 1970 tallet innehadde en høy bevissthet rundt «kvinnelig sensibilitet» (selv om de også var klar over mangfoldet som viste seg både i kunsten og hos den enkelte kunstner). Dette endret seg utover 1980 tallet da man forsto at den private og universaliserende strategien blir kritisert for å være essensialistiske univers som ikke representerte alle kvinner.⁸⁵

Feministiske kunstnere som fremkom på 1980 og tidlig 1990 tallet opprettholdt en ambivalent dialog med syttitallets feministiske kunst, fordi på den ene siden var de direkte etterkommere og utviklet seg deretter, mens de på den andre siden tok avstand fra essensialismen. Postmodernistiske teorier var opptatt av at det i virkeligheten verken fantes en «feminin» essens, ei heller «femininitet» som en sosial konstruksjon.⁸⁶ Utover 1990 tallet ser man blant annet i motefotografier blatante forsøk på sosiale manipulasjoner av kvinnelig identitet, som for eksempel «kvinner forbi puberteten» som ønsker «å kle seg opp som små jenter». Men takket være syttitallets kunstfeministiske strategier ble man bevisst på undertrykkelsen av de kvinnelige identitetene som ble projisert via en slik fotografisk

⁸² Norma Broud og Mary D. Garrard. «The Power of Feminist Art», s. 21.

⁸³ Ibid. s. 22.

⁸⁴ Ibid. s. 22.

⁸⁵ Ibid. s. 23.

⁸⁶ Ibid. s. 28.

«kunst».⁸⁷ Samtidig ser man hvordan individualismen utviklet seg utover nittitallet, og hvordan kvinner utnyttet og manipulerte «the male gaze» til sin egen fordel, når de iscenesatte seg selv og sin kunst.

De tidlige talskvinnerenes feministiske mål var å forandre kunstens natur, og vise frem kvinners undertrykte perspektiv. Etter hvert opplevde man en etterstrebelse av kjønnsbalanse i kunst og kultur, slik at «universalitet» representerte også erfaringer og drømmer for begge kjønn. Etterhvert skulle denne strategien også komme til å involvere rasespørsmål, seksuell orientering, seksualitet, postkolonialisme og andre undertrykte og marginaliserte grupper.

⁸⁷ Ibid. s. 29.

3. PRESENTASJON AV KUNSTNER OG KUNSTVERKENE

3.1 Tracey Emin

Tracey Emin (f. London, 1963) er en britisk kunstner. Hun tilhører den såkalte YBA gruppen⁸⁸ som hadde sitt gjennombrudd på den britiske kunstscenen på begynnelsen av 1990 tallet. Det var kunstmesenen og reklamemannen Charles Saatchis utstillingsvirksomhet som satte fokus på kunstnergruppen, hvor han avholdt en rekke utstillinger i sitt kunstgalleri på 1990 tallet, og navnga gruppen som Young British Artists.⁸⁹ Saatchis utstillings strategi var helt avgjørende for å sette kunstnerne på kartet. Gjennom nytenkning, kreativitet, provokasjon og skandale iblandet reklamens appellerende formspråk forsøkte utstillingene å lage en kunst med appell og gjennomslagskraft. Karakteristisk for YBA gruppen er dens ungdommelige vitalitet. Arbeidene inneholder ofte en typisk engelsk «low – class» humor kombinert med en «punk» holdning.⁹⁰ Philip Monk skriver om denne kunstnergruppen;

«Any spotlight shone on a community is apt to caricature its art – (...) and curatorial bandwagons are likely to reprise themes. The attention this art has captured results from its own hype and a genuine interest in the flourishing of a new generation of artists milieu that has not been known particularly for sustaining an art community.»⁹¹

Monk skriver videre at det å ha vokst opp i et «Thatcherite England» nok har hatt en påvirkning på kunstgenerasjonens holdninger, ambisjoner og selvhjulpenhet. Kunstskolene har også hatt sin påvirkning, men at kunstneres suksess i å frembringe dem selv som fenomener også har hatt sin innvirkning, samt at de sosiale forholdene muligens også har bidratt til en spesiell psykologisk slagkraft eller ånd på kunstverkenes innhold.⁹² Chris Townsend og Mandy Merck beskriver Emin som en kunstner som til tross for sin berømmethet, ikke følger den foreskrevne modellen for kunstnerisk celebritet. Dette fordi Emin tilhører en kunstnergenerasjon som har vokst opp med den britiske Tv og populærkulturen, hvor de ikke er opptatt av å følge «reglene» eller etterleve tidligere kunsttradisjoner.⁹³ Andre kunstnere som også kan sies å tilhøre YBA generasjonen er Sarah Lucas, Damien Hirst og Rachael Whiteread som de mest kjente.

I 1999 ble Emin nominert til Turnerprisen, og i forbindelse med prisen deltok hun i ett

⁸⁸ YBA står for «Young British Artists» også referert som «Brit artists» og «Britart»,

⁸⁹ Camilla Jalving. «Værk som handling», s. 168.

⁹⁰ Philip Monk. «Hypermnesiac Fabulations», s.3.

⁹¹ Ibid. s. 3.

⁹² Ibid. s. 3-5.

⁹³ Chris Townsend & Mandy Merck. «Eminent Domain. The Cultural Location of Tracey Emin», s. 11.

live diskusjonsprogram på britisk BBC Channel Four. Hun fikk stor medieoppdekning da hun møtte opp i en beruset tilstand, som endte med at hun forlot programmet midt i sendingen.⁹⁴ Etter denne opptreden ble Emin omtalt som kunstens «enfants terrible» eller «bad girl», noe som tydeligvis hjalp Emins karriere å skyte fart, da hennes berømmelse hviler for en stor del på hennes figur og handlinger fremfor hennes kunst. I 2007 representerte hun sitt land (England) ved den 52nde Biennalen i Venice, og hun ble i samme år slått til «royal academician». Emin hadde større retrospektive utstillinger ved Scottish National Gallery of Modern Art i Skottland (2008), og det samme ved Hayward Gallery i London (2011). I 2012 ble hun utnevnt som professor (som en av to kvinnelige) i tegning ved The Royal Academy of Art. I 2013 ble hun tildelt av Englands dronning Elizabeth II utmerkelsen *Commander of the Order of the British Empire*.⁹⁵

Erfaringer fra eget liv utgjør grunnleggende momenter i Emins kunstneriske tilnærming. Et kjennetegn ved hennes kunst er den selvbiografiske fortellingen. I følge Philip Monk er ikke arbeidene til Emin en utforskning av sjelen, men heller en granskning av Emins «sår» som har blitt påført henne gjennom livets eksistens.⁹⁶

«Moving uncontainably between literary and visual representations of the self, Emin plays a number of authorial roles, sometimes affirming and sometimes disrupting the power dynamic between the observer and the observed. Representations of a private, interiorised self coexist with those of a more exteriorised, detached, commenting self. These varying levels of reflexive, authorial voice contradict usual autobiographical practice which is, by most definitions, one of omnipotence. (...) Emin`s drama offers accounts of her person whose most ubiquitous, constant narrative is that of revelation itself – what is called confessional art.»⁹⁷

I verkene hennes ligger det alltid personlige og ofte private og intime historier fremstilt i kombinasjon med ulike elementer (som for eksempel tekstil, objekter, ready made, tegninger) og litterære utsagn. Emins verksproduksjon er variert og består blant annet av maleri, installasjon, monotypi, skulptur, dikt, skrevne historier, tegning, ready made, performance og fotografi. I en uvanlig kombinasjon uttrykker hun utradisjonelle budskap eller tematikker som abort, voldtekt, seksualitet, selvforsømmelse, og promiskuitet gjennom gammeldagse håndsydde applikerte bokstaver og lappetepper.

Emin utstiller og forteller ærlig og brutalt om ting som har såret eller forvirret henne

⁹⁴ Claire Longrigg. «Sixty Minutes, Noise; by art`s bad girl».

⁹⁵ Bonnie Clearwater. «Tracey Emin talks of love», s. 197.

⁹⁶ Philip Monk. «Hypermnesiac Fabulations», s. 7.

⁹⁷ Neal Brown. «Tracey Emin», s. 7.

iblandet både skarphet og følsomhet. Ifølge Gary Indiana ligger skandalen hos Emins verk i referansen til avføring, sæd, menstruelt blod, oppkast, kjønnsorganer, fyll, dårlig sex, hvor disse emnene bryter med implisitte tabuer.⁹⁸

Emin har senere i karrieren uttalt at alle hennes arbeider handler om kjærlighet uansett om de formidles via hennes installasjoner, skulpturer, applikerte tepper, broderier, tegninger, malerier, skriverier, filmer eller neonskulpturer, hvor kjærligheten og dens kompleksitet tematiseres, som hvordan det føles å elske og bli elsket. Således hevder Bonnie Clearwater at: «She is certain love exists somewhere in the ether, but she has made it her life`s quest to discover whether love can be transformed into something real and whether it can be experienced in art».⁹⁹

Emin benytter ord for å definere sitt univers, hun har også bemerket at «writing is my friend and my companion and where my thoughts go». For Emin har det å skrive en terapeutisk virkning, og hun har uttalt at hun har vært forfatter lenger enn hun har vært en kunstner, og at hun ikke skriver utfra lykke, men utfra desperasjon. Emins tekster oppleves ofte som en «urgent rush of words», hvor hennes grammatikk, og syntaks «is the making of art».¹⁰⁰ Hennes tekstlige arbeider er narrasjoner hentet fra hennes liv, mens de fysiske objektene hun skaper eller velger fremstår som relikvier, fetisjer eller minneverdige gjenstander som bærer sin egne historier.

I perioden etter at Emin forlot *Royal college of Art*, gjennomgikk hun en personlig krise etter en opprivende abort. Aborten kulminerte i en tung depresjon som førte til et «emosjonelt selvmord». Emin ødela alle maleriene hun hadde produsert under studietiden «dismissing the importance of making art through a monumental acknowledgement that her creative ability died with the loss of her foetus».¹⁰¹ Det emosjonelle selvmordet ledet Emin over på nye områder som ga henne nye ideer til kunstskapningen. Hun startet med å bare skrive, noe som også passet hennes økonomiske situasjon, da penn og papir er billigere enn annet kunstmateriell. Skrivningen frigjorde henne fra kunstkritikkens strukturer, og hun resonnererte seg frem til at «writing is not judged on how it looks».¹⁰² I videoverket *How It Feels* (1996) forteller Emin hvordan dette førte til en ny kunstnerisk «dom». Hun beskriver hvordan hun ga opp troen på malingen og kunst, men også hvordan hun oppdaget at kunst og

⁹⁸ Gary Indiana. «Munch`s telephone», s. 190.

⁹⁹ Bonnie Clearwater. «Tracey Emin talks of love», s. 196.

¹⁰⁰ Ibid. s. 197.

¹⁰¹ Renée Vara. «Another Dimension», s. 179.

¹⁰² Bonnie Clearwater. «Tracey Emin talks of love», s. 197.

kreativitet kan skapes utenom det malte bildet. Emin forteller at det som ble viktig er å skape noe «ekte». Videre sier Emin i videoverket «...I realised if I was to make art, it couldn't be a fucking picture, it couldn't be about something visual, it had to be about where it was really coming from».¹⁰³ Emin «emosjonelle selvmord» førte til en forståelse av hva hun ønsket å formidle i sin kunst, nemlig sitt eget emosjonelle liv. Slik sett kan man si at hun benytter kunsten som en katarsis eller som en rensende egenterapi.

3.2 Presentasjon av verk

De tre arbeidene som analyseres i oppgaven har alle det skriftlig visuelle til felles. Tekstene henvender seg på et intimt og bekjennende vis til leseren. Alle tekstene er skrevet av Emin selv, og formidlet blant annet ved bruk av quilteteknikker, med unntak av verket *Love is What you Want*. Verkenes utforming og materialbruk er typiske sysler som tidligere ble tildelt kvinner, slik som quilting, patchwork, og sying. Metoder som ofte har blitt undervurdert som hobby, håndverk eller nedvurdert for sin assosiasjon med den feministiske kunsten fra 1970 og 1980 årene.¹⁰⁴

Som tidligere nevnt i oppgaven, benytter Emin seg av materialer som for henne har en affeksjonsverdi, samt at hun har benyttet formater som innbyr til intimitet, som for eksempel et telt eller et hjerte. Hjertet som utgjør rammen i *Love is What you Want* er en typisk uttrykkelse for forelskelse og kjærlighet, og er flittig brukt av især unge jenter. Materialene som er benyttet til verkene har en direkte tilknytning til Emin. Tekstilene i *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995* og *Hate And Power Can be a Terrible Thing* er klær og pledd som enten har tilhørt kunstneren, venner, elskere og familie. Innsiden av verket *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995* og *Hate And Power Can be a Terrible Thing* er formet som «patchwork quilts» eller lappetepper. Brown beskriver lappeteppets opprinnelse i Nord-Amerika; «(...), the patchwork quilt originated through the use of rare and treasured fragments brought from the old countries, and its very making usually implies a connection with time past».¹⁰⁵ På samme vis benytter Emin sitt stoffmaterial i sine arbeider, hvor visse hendelser eller steder er en korrespondanse mellom minner og erindringer. I følge Brown har disse stoffmaterialene både en offentlig og en personlig talismansk betydning for Emin, fordi

¹⁰³ Neal Brown. «Tracey Emin», s. 70.

¹⁰⁴ Ibid. s. 37.

¹⁰⁵ Ibid. s. 37.

de ikke bare representerer, men også overfører en tilstedeværelse av hva de har betydd og hva de fremdeles betyr for henne. Brown skriver; «Brimming with remembrance, the association of persons with fabric, and their use by Emin in a work of art, covers a spectrum that includes loving and positive events, as well as ordeals of spiritual and psychological crisis».¹⁰⁶

Brown beskriver også Emins pledd fra et psykologisk perspektiv, hvor pleddet omtales som et «transitional comfort objects». Fordi Emins stoffmaterialbruk assosieres med trygge hendelser eller individer som fremstår som viktige for henne, minner dette om hvordan barn klynger seg til pleddene eller kluten for trøst og trygghet. Et annet perspektiv som Brown inndrar er hvordan pledd også brukes under ulike krisesituasjoner, som for eksempel tildekking av døde mennesker eller mennesker som har vært utsatt for uhell som brann, nesten – drukningsulykker osv. Til sist viser han også hvorledes Emin bruker pledd som et flagg eller et heraldisk banner, eller bannere med et politisk innhold ofte sett i demonstrasjoner.¹⁰⁷ Verket *Hate and Power Can Be a Terrible Thing* er et eksempel på det.

Til tross for Emins benektelse av sitt slektskap til feminismen¹⁰⁸ er det allikevel ikke til å komme bort fra at hun har benyttet 1970 og 1980 talls feminismens agenda og uttrykksformer i disse verkene. Alle tre har det til felles at de har tatt utgangspunkt i hennes eget liv, personlige hendelser og følelsesmessige opplevelser. Et aspekt som knytter henne til den historiske kunstfeminismen er det personlige tekstilmaterialet som kan knyttes til kroppen hennes, likeledes som hun utleverer seg selv på det mest intime.

Et annet viktig aspekt ved Emins kunst er det åndelige. I følge Clearwater oppdaget Emin at sex ga henne en mulighet til å transportere sinnet ut av kroppen, «(..), without even knowing the word «metaphysical», she (Emin) «could experience the journey of passing through someone else».¹⁰⁹ I flere av Emins skrevne verk går ordet «soul» stadig igjen. Clearwater skriver; «She (Emin) wonders whether a soul could be born damaged, as she is certain she was born with a broken heart».¹¹⁰ I følge Clearwater stammer Emins skriverier fra en sufistisk¹¹¹ praksis «that encourages journeying back in one`s past to identify personal demons and isolate sources of emotional anguish». Ved å skrive om sine traumer forsøker Emin å rense seg selv samtidig som hun søker å forenes med «the divine creator». «All of her

¹⁰⁶ Ibid. s. 37.

¹⁰⁷ Ibid. s. 37 -38.

¹⁰⁸ Ibid. s. 32.

¹⁰⁹ Bonnie Clearwater. «Tracey Emin talks of love», s. 197.

¹¹⁰ Ibid. s. 198.

¹¹¹ Sufisme er betegnelse for islamsk mystikk. Sufismen oppstod som en asketisk bevegelse i [Irak](#) på 600- og 700-tallet, og bygger på tanken om den rene gudskjærlighet og gudserfaring.

writings and artwork thus provide an essential outlet for her long spiritual journey».¹¹²

Ifølge Neal Brown er det lett å tolke Emins tekster bokstavelig, men han forklarer at de heller bør beskrives som en «universal infinitude», der ord som «fuck», «sex» eller «love» kan bety noe mer enn bare den konkrete betydning. «This (...) is described in terms that are ambiguously mystical, making reference to the mind, time and eternity, oblivion, nothingness and passion, all of which are conflated with a sexual physicality».¹¹³ *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995*, *Hate And Power Can Be a Terrible Thing* og *Love is What you Want* har alle referanser til det åndelige. I det førstnevnte kan teltet ses på som en katedral, det andre som en referanse til Emins mor forstått som beskytterinne i form av den guddomelige mor (som en Mariaskikkelse), og det siste til kjærligheten som noe universelt.

3.2.1 Everyone I Have Ever Slept With 1993-1995.

Everyone I Have Ever Slept With 1993-1995 fra 1995 ble ødelagt i en brann ved Momart kunstlager i 2004. Verket ble første gang vist på en gruppeutstilling i 1995 kalt *Minky Manky* ved South London Gallery. Det ble møtt med en overraskende fordomsfrihet og interesse, og markerte en vending i Emins karriere, som førte til et gjennombrudd i kunstverdenen.

Everyone I Have Ever Slept With 1993-1995 besto av et butikkjøpt iglooformet telt, med en madrass og 102 applikerte navn på innsiden av teltet. Alle navnene ble utformet i selvstendige bokstaver som var applikert på ensfargete, blomstermønstrete og skotskrutete stoff kvadrat. Stoffmaterialene besto av brukte klær og pledd fra kunstneren, hennes venner og familie. I tillegg var det historier håndskrevet på blanke stoffelter. Teltet var formet som et hexagon, hvor de seks veggene definerte verkets base, med en åpning som inviterte den betraktende til å tre inn i Emins intime univers. I bunnen av teltets geometriske base som eneste tekst oppå madrassen, sto det «WITH MYSELF, ALWAYS MYSELF, NEVER FORGETTING». Noe som ifølge Neal Brown kan ha implisert at Emins tilstedeværelse ble plassert og definert av andre mennesker, men at hun til tross for det allikevel forble ensom og isolert.¹¹⁴

Verket har ofte blitt misforstått som en avsløring eller uthengning av Emins seksuelle partnere på grunn av verkets tittel, mens det i virkeligheten handlet om å navngi *alle* som Emin bokstavelig talt hadde sovnet sammen med fra fødselen av; familie, venner, sviresøstre

¹¹² Bonnie Clearwater. «Tracey Emin talks of love», s.198.

¹¹³ Neal Brown. «Tracey Emin», s. 60.

¹¹⁴ Ibid. s. 83-84.

og brødre, seksuelle partnere, inkludert hennes to aborterte fostre.¹¹⁵

Everyone I Have Ever Slept With 1993-1995 sto oppført i et galleri til skue for enhver betrakter. Når publikum trådte inn i teltets intime univers kunne en få følelse av å ha trengt inn på privat grunn som om kunstneren selv var til stede, som i et avtrykk, hvor hun hvasket hemmeligheter til den lyttende betrakteren. På grunn av verkets klaustrofobiske og påtrengende romlighet som rommet to til tre personer av gangen, måtte man også tåle den fysiske nærheten til et ukjent menneske, samtidig som man inngikk en enveis kontrakt basert på verkets premisser.

Det fortalte eller den lingvistiske fortellingen i *Everyone I Have Ever Slept With, 1963-95* handler om Emins betroelser, mens de fysiske objektene Emin benyttet eksisterte som fetisjer¹¹⁶, relikvier, minneverdige gjenstander og totems som bar sine egne historier.¹¹⁷ For eksempel kan verkets materielle aspekt skape assosiasjoner til et isolat. På samme vis som Emin vokste opp i en by med mennesker overalt, som *Everyone I Have Ever Slept With, 1963-95* ble stilt ut i et galleri, henviser Emin til at selv om man har mange rundt seg kan man allikevel forbli ensom. Verkets materialer og utforming uttrykker også en viss ustabilitet og forgjengelighet. Teltet var av stoff, og det samme var innsiden av teltets applikerte vegger. Dets levetid var ikke uendelig, noe som viser til at verkets materialitet ikke varer evig. Clearwater beskriver den materialistiske formen ved verket slik;

«(...) the cozy dwelling's ribbed construction also echoes the groin vaults of medieval cathedrals (...). The blocky capital letters forming each of the applied names on its walls lend a further sense of solidity, mimicking the severe appearance of carvings on a tombstone».¹¹⁸

Clearwater foreslår at verkets materielle aspekt kan assosieres til noe opphøyd eller åndelig, eller som Brown foreslår; som en form for kosmologisk fellesskap¹¹⁹ med menneskene som eier de applikerte navnene i *Everybody I Have Ever Slept With 1993-1995*.

Emin etablerte The Tracey Emin Museum (som en etterfølgelse av The Shop som hun åpnet opp med sin kunstner kollega Sarah Lucas i 1993) i 1995 (museet ble stengt i 1998), hvor hun blant annet stilte ut *Everybody I Have Ever Slept With 1993-1995*. Museet hadde nesten ikke noe annet utstilt for besøkende å se.¹²⁰

¹¹⁵ Ibid. s. 83.

¹¹⁶ Fetisjisme i antropologisk forstand, som livløse objekter av religiøse eller mystiske kvaliteter.

¹¹⁷ Bonnie Clearwater. «Tracey Emin talks of love», s. 196.

¹¹⁸ Ibid. s. 206.

¹¹⁹ Neal Brown. «Tracey Emin». 83.

¹²⁰ Bonnie Clearwater. «Tracey Emin talks of love», s. 206.

3.2.2 Hate and Power Can be a Terrible Thing.

Hate and Power Can be a Terrible Thing fra 2004 er et tekstilbasert arbeid. Arbeidet er utformet som et lappeteppe med en minimalistisk, geometrisk abstraksjon. Dette arbeidet inngår også i Tate Moderns samling, som ble innkjøpt i 2004. Bakgrunnen består av ulike hudfargede stoffer. Øverste og nederste del består av gamle ullpledd, og midten består av et bomullsstoff i samme farge som fungerer som base for tekstene som dominerer arbeidet. Alle ordene er komponert som individuelle, applikerte bokstaver påsydd i en stor ujevn søm på fargerike (både ensfargede og med blomstertrykk) kvadrater. Øverst i venstre hjørne er det engelske flagget (Cross of St. George)¹²¹ inkorporert av Storbritannias flagg (Union Jack).¹²² Individuelle blomster klippet ut fra et blomsterstoff overdrysser flagget og bakgrunnen i et kryss. Arbeidet er dominert av ordene «PERMISSION TO FIRE / ENZINE» i store svarte bokstaver. «ENZINE» er feilstavet for *ensign*, som referer til sjømilitære flagg.¹²³ Teppet domineres av ord; «YOU CRUEL HEARTLESS BITCH», «YOU HAVE NO IDEA OF FAITH», «I HATE WOMEN LIKE YOU», «ONE DAY YOU WILL ASK YOURSELF WHAT HAVE I DONE», «TO LATE», «GUESS WHAT», «THE WORSE I COULD DO IS BETRAYE», «ROT IN HELL». Det er også to små, hvite stoffbiter med håndskrevet tekst i rosa kulepenn. På den ene hvite stoffbiten står det skrevet «800 men and boys/ their bodies floating/ like flotsam and /jetsam on the surf/ ice cold black/ waters, an eary grave/ of which you invented». På den andre hvite stoffbiten står det skrevet «Crimes against Humanity», «you, supposed mother – A mother who Reiked of Power CRAZY Hate and Fear, of all the terrible things that you did, in the name of political conquest», og «In 1982, a year so many conscripts did not got home – Because you, you killed them all». Nederst ved teppets kant står det THERES NO ONE IN THIS ROOM WHO HAS NOT THOUGHT OF KILLING i fire ulike blåfarger. I det nederste høyre hjørnet er det en liten gul sateng etikett med arbeidstitel og kunstnerens signatur i sort kulepenn.

¹²¹ Englands flagg består av et rødt Georgskors på hvit bunn. St. Georg ble Englands skytshelgen i det 13. århundre, og det røde korset ble brukt av engelske korsfarere. Det hevdes ofte å være et av de eldste symbolene for kongeriket. Det var likevel først på 1500-tallet at Georgskorset vant fram som Englands nasjonalflagg. Den første dokumenterte bruk av det hvite flagget med rødt kors som det eneste flagg brukt til sjøs, er fra 1545.

¹²² Storbritannias flagg består av dets kongelige banner kjent som unionsflagget, eller populært som «Union Jack». Storbritannias formelle navn er Det forente kongerike Storbritannia og Nord-Irland. Den nåværende utformingen av unionsflagget dateres tilbake til unionen med Irland og Storbritannia i 1801. Det består av det røde St. Georgs korset kantet med hvitt, som igjen er lagt oppå St. Patrick korset (Irlands skytshelgen) som er et rødt andreaskors også kantet med hvitt, deretter er begge korsene lagt oppå det blå X korset (Saltire) til St. Andreas (Skottlands skytshelgen).

¹²³ Neal Brown. «Tracey Emin», s. 40.

Et viktig aspekt ved arbeidet er at det er skapt av tekstiler som relateres direkte til Emin. For selv om det ikke er direkte synlig for betrakteren blir verket forsterket av denne intimiteten. Arbeidet fremstår som en form for collage, fremført via en quilteteknikk¹²⁴ hvor konseptet transformeres via det tradisjonelle pleiende, feminine håndverket, til en arena for sint selvtuttrykkelse og åpenbaring. Emins tidligere arbeider er ofte knyttet til det personlige, mens hennes nyere arbeider, som dette verket, refererer til en større politisk arena.¹²⁵ Brown skriver; «Emin`s blankets are (...) similar to the kinds of banners used in religious, civic, or political processions; cathedral banners, trade-union, banners, or the banners used in demonstrations and peace protests».¹²⁶ Tekstene på teppet kan minne om slagord man finner igjen i demonstrasjoner og på plakater. Det aggressive formspråket fremkommer gjennom en blanding av flere høye stemmer som står sammen som en enhetlig gruppe, samtidig som Emins individuelle stemme slår igjennom. Meningsytringene kan fremstå som at de både retter seg utover et publikum eller et mål, men også som holdninger som blir ytret utenfra og inn. Elizabeth Manchester skriver; «The jumbled mixture of tenderness and anger found on the quilts suggests a drunkard`s stream of consciousness mutterings and rememberings».¹²⁷ Språket er deklamatorisk, aggressivt og provoserende og Clearwater skriver; «(...) the sound of text is important, because «you hear the voice of the person who wrote it or you hear your own voice reading it».¹²⁸ For Emin er det viktig å poengtere at skriftspråkets korrekthet ikke alltid kan erstatte det uttalte språket. Flere av ordene i verket er feilstavet og Brown skriver; «Emin`s collapses of spelling and grammar in her writing return to literature the idea of unmediated utterance – an expressive force made through being a hybrid of prose and speech. In real life, people do not speak like they do in plays, films or novels, and real life would be absurd if they did. And plays, films or novels would be absurd if characters spoke as they do in real life. Bending these rules, in her own way, is what Emin often does in her work».¹²⁹

Teppet er som tidligere nevnt en politisk ytring, som en utgytelse av et brennende raseri. Selv om ingen navn er nevnt, er de store «skrikende» ordene i *Hate and Power Can Be a Terrible Thing*, samt den ene hvite stoffbiten hvor teksten henvender seg til en kvinne, rettet mot Englands tidligere statsminister Margareth Thatcher og kan leses som en reaksjon på

¹²⁴ Quilting er en symetode hvor man syr ofte gjennom to, helst tre lag; et toppstykke med applikasjoner, polstring, deretter et underlag (for eksempel et sengeteppe).

¹²⁵ Elizabeth Manchester. «Tracey Emin. «Hate and Power Can be a Terrible Thing».

¹²⁶ Neal Brown. «Tracey Emin», s. 40.

¹²⁷ Elizabeth Manchester. «Tracey Emin. «Hate and Power can be a Terrible Thing»

¹²⁸ Bonnie Clearwater. «Tracey Emin talks of love», s. 196.

¹²⁹ Neal Brown. «Tracey Emin», s. 61.

Englands innblanding av Falklandskrigen¹³⁰, og en kritikk av det å skjule seg bak kriminelle handlinger i sin rolle som statsleder. Den andre hvite stoffbiten representerer de engelske soldatene som ble drept under samme krig. Begge tekstene påpeker Storbritannias militære påstand om suverenitet over Falklandsøyene i 1982.¹³¹

I forbindelse med en utstilling ved Tate Modern i London skriver Nigel Reynolds;

«A Tate spokesman admitted the blanket was a clear attack on the former prime minister but said: "It does appear to be about Mrs Thatcher but may be more than that. It also seems to be about women that Tracey Emin feels are guilty of aggressive acts you'd normally associate with men".¹³²

Verkets tvetydighet, som i de fleste av Emins (selvbiografiske) arbeider, kan også henvises til alle kvinner eller mødre som ikke tar ansvar eller viser medfølelse og omsorg. Dette kan kanskje også være rettet mot hennes egen mor, da Emin hadde en problematisk oppvekst med tilhørende omsorgssvikt. Emin ble offer for en voldtekt som trettenåring¹³³, og fikk ifølge henne selv ikke oppfølging da hun fortalte sin mor om det som hadde skjedd. I verket *Exploration of the Soul* (1994) skriver Emin; *I went home and told Mum/I`M NOT A VIRGIN-/But it seemed like she already knew-/she didn` t call the police or make a fuss-/She just gently washed the stains and dirt out of my coat – and everything carried on as ever – as though nothing had happen at all (...)*.¹³⁴ *Hate and Power Can be a Terrible Thing* kan på den ene siden vise til et offentlig politisk engasjement, mens det på den andre siden kan vise til Emins manglende morsbeskyttelse i oppveksten.

3.2.3 Love is What you Want.

Love is What you Want fra 2011 er en neon skulptur som ble vist for første gang ved Hayward Gallery, South Bank, London samme år. Utstillingens tittel lød også *Love is What you Want*. Utstillingen dekket ulike perioder av Emins karriere, hvor blant annet en hel vegg var dekket av ulike neonskulpturer. I forbindelse med utstillingen ble det også utgitt en bok pålydende samme tittel. Verket *Love is What you Want* finnes også i ulike varianter og størrelser, blant annet selges en variant av verket ved nettstedet seditionart.com som digital kunst i en utgave

¹³⁰ Nigel Reynolds. «Tracey Emin enters the Tate's hall of fame».

¹³¹ Falklandskrigen fra 1982 varte i 72 dager. Krigen sto mellom Storbritannia og Argentina over Falklandsøyene i det sør Atlantiske havet, og forårsaket ca. 900 menns død. Margaret Thatcher var statsminister under denne perioden.

¹³² Nigel Reynolds. «Tracey Emin enters the Tate's hall of fame».

¹³³ Neal Brown. «Tracey Emin», s. 60.

¹³⁴ Ibid. s. 67.

på 2000, samt at det finnes en annen neon variant med bare tekst uten hjertet. Om Tracey Emins neonskulpturer skriver Gary Indiana blant annet;

«It`s a deliberated voice, carefully edited, but has the grain of conversation; (...) it reproduces the gaps, misspellings, cross-outs, reversed letters, and grammar of street English, refashioning mistakes into highlighted defiance of uniformity and correctness. The edge is very bold-face, telegraphic, and plain amazing in Tracey Emin`s neon sculptures, where nimbuses of color and light multiply the implications of notational language – homiletic, angry, invitational, teasing, declarative, hortatory, seductive, abusive, and tentative by turns, like wildly varied night signage in the red-light district of an imaginary Timbuktu».¹³⁵

Varianten av verket jeg har valgt å analysere består av et fluoriserende lys, hvor både hjertet og den blå skriften er tegnet og skrevet i Emins håndskrift. Hjertet er mørkrosa med en kald hvit-blå tekst bestående av fem ord inni hjertet. Verket måler 133 x 149 cm. Neonskulpturen avbildes eller monteres alltid med en svart bakgrunn, selv om den uavhengig i seg selv ikke har det. Verket kan minne om et glorete butikk- eller reklameskilt som minner om pop-kunstens fokusering av den kommersielle masseproduksjonens reklamestrategi. Bonnie Clearwater skriver;

«Emin`s brightly colored neons are her most Pop-related works. They use materials associated with commercial signage to render texts that float like cartoon thought bubbles. The emotional content in Emin`s neons, however, is genuine and comes from her heart. No irony enters their creation».¹³⁶

Verket er av håndblåst glass vendt og vridd i en sammenhengende flyt¹³⁷ for å få skriften til å ligne den opprinnelige skrevne formen. Clearwater skriver;

«Emin writes in longhand, which for her is the same gesture as drawing. The graphic lines of her script are similarly sharp and expressive (...). It is essential to Emin that her neon works perfectly replicate the lines of her script as it appears on paper. Scratched out words and underscoring used for emphasis are all transferred from the original template to neon. (...) (T)he neons maintain the authenticity of (Emin`s) hand`s touch».¹³⁸

Innholdet eller beskjednen i Emins neonarbeider kan for en leser eller betrakter ses på som spontant og personlig, noe som hender «akkurat nå», som et synsk mediums automatisk skriving i en tilstand av transe eller søvn induisert gjennom hypnose.¹³⁹ Videre foreslår Clearwater at Emins neonarbeider «with their intimate and cryptic messages, were like private notes written on a piece of paper and left on a table where they might be discovered, read, and

¹³⁵ Gary Indiana. «Munch`s Telephone», s. 192.

¹³⁶ Bonnie Clearwater. «Tracey Emin talks of love», s.203.

¹³⁷ Tracey Emin har siden hun begynte med å lage arbeider i neon i 1996, alltid benyttet Kerry Ryan i London, New York eller Australia.

¹³⁸ Bonnie Clearwater. «Tracey Emin talks of love», s. 199.

¹³⁹ Renée Vara. «Another Dimension», s. 178.

understood by somebody she loves».¹⁴⁰

Kunstneren Mark Rothkos (1903-1970) abstrakte arbeider har vært en inspirasjonskilde for Emins fargevalg i neonskulpturene. «Unaware that Rothko aimed to create a profound emotional experience for the viewer with his luminous, stacked rectangles, she (Emin) was caught off guard by his painting`s power».¹⁴¹ Pastell paletten Emin benytter er lignende Rothkos, hvor lyseblått, rosa og gult går igjen. Når ordene er nedskrevet avgjør hun hva slags farger som er passende for ferdigstillelsen av verket; «some just can`t be pink and some can`t be white».¹⁴² Fargevalget blir dermed viktig for at verket skal få den riktige åndelige dimensjonen som Emin søker å formidle.

Inntil oppdagelsen av Rothkos verk var det bare poesi som hadde gitt Emin en sterk rensende frigivelse. Gjennom Rothkos arbeid oppdaget hun at kunst kan være mer enn et bilde, og at kunst også «could possess pieces of the soul», og i særdeleshet menneskenes sjeler som hadde betraktet verkene igjennom årene.¹⁴³ Forstått som om deres sjel også hang igjen i Rothkos arbeider. Til Emins frustrasjon har de fleste kritikerne vært lite interessert i spiritualiteten som finnes i hennes arbeid; «Everyone focuses on the sexuality of my work» og hun spør; «Why doesn`t anyone ask me about my thoughts of God?».¹⁴⁴ Selv om hun ikke er religiøs i en kristen forstand, mener hun at alt henger sammen gjennom en panteistisk forståelse, og at det er dette som overføres i hennes verk forstått som åndelig eller spiritielt.¹⁴⁵

I *I Love is What you Want* kan det personlige pronomen «You» både betraktes i entall første person og i flertall andre person. Dette kan adresseres både til et spesifikt individ, eller til et mangfold av flere mennesker. Clearwater skriver; «It could also be read as an instance of Emin adresssing herself in an internal dialogue (...), or as a prayer offered to God».¹⁴⁶ Kollektiviteten som ligger i dette verket skiller seg ut fra de andre verkene. Emin bruker seg selv riktignok som et medium for å sende ut en beskjed om en universell kjærlighet, samtidig som hun er opptatt av å formidle sitt eget behov for kjærlighet, men innlemmer også i en større grad publikum som igjennom en «kjærlig» og vennlig omfavnelse.

¹⁴⁰Bonnie Clearwater. «Tracey Emin talks of love», s. 198.

¹⁴¹Ibid. s. 204.

¹⁴²Ibid. s. 205.

¹⁴³Ibid. s. 204.

¹⁴⁴Renée Vara. «Another Dimension», s. 173.

¹⁴⁵Ibid. s. 179.

¹⁴⁶Bonnie Clearwater. «Tracey Emin talks of love», s. 198.

3.3 Tracey Emins problematiske forhold til feminismen

Som tidligere nevnt, benytter Emin de samme strategiene som 1970 og 1980 talls feminismen. Ifølge Neal Brown distanserer Emin seg fra feminismen, og har ettertrykkelig avvist dette i mange intervjuer, men til tross for det har hun allikevel anerkjent 1970 talls feminismens bestrebelsler.¹⁴⁷ Brown hevder at Emins benektelse av feminismen er problematisk, fordi hun har benyttet både materialbruk og strategier som autobiografi, bruk av kropp, typiske «kvinnesysler» som brodering og syng i sine arbeider. Selv om Emin benekter det feministiske slektskapet ser man at kritiske kommentarer rundt hennes arbeider allikevel kobles opp til feminismens historiske og sosiale tendenser;

«Originating in the 1970s at a time when women artists placed the body and their personal and politicised interests at the centre of their practice, and strongly defined by being marginalised, feminist art was often autobiographical – women artists often addressed the feminist motto «the personal is political» within their work».¹⁴⁸

Brown skriver at årsaken til Emins avvising av feminismen kan være en strategi for å unngå det humørløse og ideologiske dogma som feministdiskursen tidligere har bestått av, samt for å unngå den stereotypiske feministiske kunsten. Men tidene har også forandret seg. Det som tidligere ble sett på som «kvinneting» handler ikke lenger kun om et kjønns erfaringer, men heller om erfaringer fra begge kjønn. Brown skriver at Emins kvinnelighet, i likhet med andre kunstnere fra hennes generasjon, er langt mer anarkistisk, mer autonom og motstandsdyktig enn hva 1970 og 1980 tallets feminisme var¹⁴⁹. Emin benytter seg av både den kunstfeministiske strategien, samt den tradisjonelle mannlige strategien for å posisjonere seg som kunstner. Hun benytter seg av «the male gaze», ved å objektivere og samtidig konstruere kvinnen, ofte ved å presentere ett skrevende kvinnekjønn eller vulgære tekster av seksuell karakter. Brown skriver;

«(...) although Emin is a female artist, making autobiographical work about what are often specifically female issues, and using feminist paradigms – her own body, and domestic objects such as blankets – her disenfranchisement of feminist theory is as total and complete as it is of traditional, male-defined art connoisseurship».¹⁵⁰

¹⁴⁷ Neal Brown. «Tracey Emin», s. 40.

¹⁴⁸ Ibid. s. 40.

¹⁴⁹ Ibid. s. 40 - 41.

¹⁵⁰ Ibid. s. 41.

I en artikkel fra 2013 ved nettstedet til Phaidon Books refereres det til et intervju av Emin fra Vanity Fair, hvor hun beskylder sine kritikere for sexisme og kjønnsmotivert kritikk over flere år. Emin uttaler i forbindelse med Venezia biennalen i 2007;

«I was actually really upset about the British press. I was mortified. I was destroyed by it, actually. The press was cruel, because they didn't just dislike my work; they disliked me, personally—my voice, the way I dress, the way I look, my attitude. I'm sure they wouldn't have carried on that way if I were a man. I'm absolutely convinced of that." In response to Christensen's question: You think that you were reviewed more critically because you're a woman? Emin replies: "Yes," adding, "When someone tells me I can't do something, I say, "Yes, I can. Watch me." And I think that can annoy some people. You know that double standard: when men shout, they're 'taking charge' or 'giving orders,' but when women shout, they're 'screaming.' It's that kind of cliché»¹⁵¹

Samtidig unnvek hun spørsmålet om hun hadde opplevd at hennes kjønn kom i veien for hennes suksess. Emin svarte;

«Things have really changed for me. Now that I've been around, making this kind of art for 20 years, I think people have started to realise I'm not going away. Also, younger people respond to what I do quite differently, and now that generation is starting to take up greater positions of power. The old-timers are going and the new blood is coming in, so it's quite healthy»¹⁵².

Emin fremstår som heltinnen i sine egne historier, som allerede starter når hun fødes til tap av sin uskyldighet, til hun modnes og går inn i en stille kontemplasjon. I følge Clearwater har Emin gjennom dette tidsløpet fungert som en outsider, som har forsøkt å gi ærlige kommentarer på hvilken måte sosiale konvensjoner styrer kvinners status.¹⁵³

¹⁵¹ Phaidon News. «Tracey Emin accuses her critics of sexism».

¹⁵² Ibid.

¹⁵³ Bonnie Clearwater. «Tracey Emin talks of love», s. 196.

4. PERFORMING AV DET SOSIALE KJØNN

4.1 Det kjønnsperformative handlingsfelt

Jeg vil starte med å diskutere hvordan skriftens visualitet i verkene kan ses på som kjønnsperformative handlingsfelt. Emins verksproduksjon kan forstås som en skrivende praksis, hvor språket er det primære uttrykksmiddelet. Hun avviker fra en tradisjonell feministisk kvinnerepresentasjon, hvor kjønnen forstås ut fra en språklig og kulturell konstruksjon som ikke finner sitt opphav i det biologiske kjønn. Med andre ord vil jeg foreslå at verkene fungerer som avvikelser fra den tradisjonelle normative oppfattelsen av hva et kvinnelig kjønn er, og at performativiteten som fremsettes i tekstene dreier seg om hvordan Emin performer sitt sosiale kjønn. Butler har som jeg skrev i kapittel to undersøkt feminismens juridiske subjekt, og hva det å være kvinne betyr, samt de ekskluderingsmekanismene som oppstår i en politisk feminisme. Sett igjennom Butlers teori motsetter Emin seg å følge den tradisjonelle feminismens diskurs, og viser til at begrepet kvinne er instabilt.¹⁵⁴

Emins begynnelse av kunstkarrieren tilhører samme generasjon som Butlers utgivelse av *Genustrubbel*, noe som indikerer at det har ligget strømninger i tiden for å utvikle feminismens prosjekt. Allikevel ble Emins verk møtt med motstand på grunn av hennes eksplisitte seksuelle budskap i verkene, i kombinasjon med verkenes formale utforming. Årsaken til motstanden kan være som Butler påpeker at utførelsen av det sosiale kjønn er avhengig av før-diskurser og nedtegnede lover.¹⁵⁵ I Emins verkseksempler følger hun ikke disse lovene, men simpelthen uttrykker hvordan hun opplever seg selv og sine egne følelser. Det interessante er at Emin bryter med diskursen og det etablerte tankesettet rundt kjønn, og viser som Butler hevder at selve subjektet «kvinne» ikke kan oppfattes som verken stabilt eller som noe varig.¹⁵⁶ Dermed oppheves den politiske og språklige representasjonen som konstituerer kategorien «kvinner». Men dette er absolutt ikke uproblematisk i forhold til Emins verk, fordi hun presenterer sitt kjønn som hun gjør, kan hun få problemer med å kvalifiseres som et (kvinnelig) subjekt. Butler påpeker at siden språket og politikkens juridiske maktsystem ligger forut representasjonen må man som subjekt underkastes dets struktur, fordi det er der det formes, kontrolleres, reproduseres og defineres.¹⁵⁷ Følger man reglene og den normative forståelsen for hvordan det kvinnelige subjektet bør fremtre, er man

¹⁵⁴ Ellen Mortensen. «Inledning», s. 10-11.

¹⁵⁵ Ibid.s.16.

¹⁵⁶ Judith Butler. «Genustrubbel», s. 50.

¹⁵⁷ Ibid. s. 50.

også sikret en tillatelse for å bli representert som en.

Nettopp på grunn av Emins frittalende og ærlige kunst, har hun måtte oppleve en god del kritikk og hatmeldinger både i media og i resepsjonen av sin kunst, og noen av årsakene kan ha vært at hun ikke har tatt hensyn til disse reglene som nevnt ovenfor. Derfor blir Butlers argument om at den tradisjonelle feminismen er problematisk, fordi den har basert seg på en metafysisk substansenkning hvor det sosiale kjønn forstås som en etterlikning av det biologiske kjønn¹⁵⁸ være aktuelt for å forstå kritikken av Emins måte å performe sitt kjønn på. Selv om den tidligere feminismen også har vært kritisk til den essensielle forståelsen av kjønn¹⁵⁹ har den allikevel ifølge Butler vært opptatt av de binære opposisjonene og hvordan de har tolket begrepsparene biologisk- og sosialt kjønn. Begrepsparet er ifølge Butler fanget i et diskursivt spill, hvor ulike versjoner av en metafysisk substansenkning resirkuleres.¹⁶⁰ Med en slik tenkning kan Emins tekster forstås som et mellomværende som har oppstått i en «kollisjon» med den fremherskende diskursen som er knyttet til hvordan det kvinnelige biologiske kjønn ville produsert teksten. Poenget for Butler er at det sosiale kjønn er en språklig og kulturell konstruksjon som ikke finner sitt opphav eller sin grunn i det biologiske kjønn. Det Emin viser i sine verk er at hun ikke tar hensyn til sitt biologiske opphav, men lar heller sitt sosiale kjønn, eller kvinnelighet tre frem slik hun anser det som riktigst eller ærligst. Dermed argumenterer jeg for at hun bryter reglene som de juridiske strukturene har skapt rundt identitetskategoriene, og staker ut en ny kurs i den etablerte diskursen av konstruerte kjønnsideer og «uoriginale» imitasjoner. Dermed kan Emin lokaliseres innenfor en feministisk diskurs, men gjennom en subversjon av kjønne stereotyper.

Performativiteten som finnes i Emins verk handler om hvordan hun posisjonerer seg og sin kvinnelighet gjennom sine arbeider, ved å skape en ny vinkling i forhold til den tidligere diskursen av kjønn. Gjennom sitt særegne språk frigjør Emin seg fra den diskursive prosessen som gjennom kulturen produserer stereotype seksualitet- og kroppsstiliseringer. Emins tekster kan oppleves som problematiske fra et feministisk tradisjonelt kjønn perspektiv, og grunnen til det kan ligge i den direkte seksuelle aggressive fremtoningen og fornemmelsen av konfrontasjon. Emin forholder seg ikke til den essensialistiske delen av kjønnsforståelsen, men gjør som Butler foreslår; sedimenterer kjønnshandlingene fremfor å

¹⁵⁸ Ellen Mortensen. «Inledning», s. 11.

¹⁵⁹ Utover 1980 tallet ser man kritiske holdninger til den essensielle feminismen som formet feminismen på 1970 tallet.

¹⁶⁰ Judith Butler. «Genustrubbel», s, 54.

følge en forhånds bestemt kjønnslig struktur.¹⁶¹ Dermed kan man spore i Emins verk at fastlagte kjønns holdninger ikke er satt, og at den sosiale kjønne praksisen endres og konstrueres på nytt.

Som tidligere nevnt ble verket *Everybody I Have Ever Slept With 1963-1995* ansett som en oppramsing av alle Emin skulle hatt en seksuell affære med.¹⁶² I verket har Emin skrevet inn sine to aborter FOETUS I og FOETUS II. Som en digresjon, selv om det å utføre en abort i dag ikke er en stor skam, er det allikevel for mange et tabubelagt område, dette kan skyldes gamle inngrodde patriarkalske holdninger rundt den anstendige kvinnen som jomfru før ekteskap, eller ideen om den «perfekte» hustru, mor eller kvinnen som har «kontroll» på sin seksualitet. Emin beretter «skamløst» om sine aborter som en del av hennes «sengepartnere» og inkluderer dem på samme nivå som de andre navnene som er nevnt i samme verk. Abortene styrker ytterligere «bevis» på hennes promiskuitet, seksuelle lyst og uansvarlighet, og kan dermed bli ansett som en trussel for den kvinnelige feministiske representasjonen i kunsten, men også i forhold til en patriarkalsk tenkning. Emin selv fremstilling av sitt kjønn gjennom en privat og intim utlevering kan oppfattes som provoserende i forhold til den gjengse oppfatningen av det kvinnelig kjønn (især sett fra et patriarkalsk perspektiv men også sett fra et kvinnelig konservativt perspektiv).

Den intime utleveringen i Emins arbeid er i seg selv ikke nødvendigvis problematisk, da dette er en allerede anvendt strategi i den feministiske kunsten, det som kan anses som problematisk er *språkets innhold*, gjennom den selvbiografiske utleveringen Emin anvender når hun henvender seg til sitt publikum. Dette trusselbildet kan henge i hop med den doble motstanden som finnes i Emins verk. På den ene siden *motsetter* hun seg feminismens prosjekt. Emin er ikke opptatt av kvinners opplevelser eller posisjon generelt, hun er heller ikke opptatt av å hevde sin posisjon som en *kvinnelig* kunstner, men er heller opptatt av sitt eget subjekt og sine ekshibisjonistiske behov som sin posisjon i kjendiskulturen. På den andre siden *fremmer* hun allikevel feminismens prosjekt, vel og merke fra et personlig og subjektivt perspektiv ved å kreve sin rett til å snakke høyt om sine aborter, sin seksuelle lyst osv. I en radikal forstand fremmer Emin det feministiske prosjektet, samtidig som hun fjerner seg fra den tradisjonelle feminismen. Den kollektive enheten som tidligere preget feminismen har blitt erstattet med individualisme. Ifølge Laura Bedford-Turner reiser Emin arbeider feministiske spørsmål rundt kvinners seksuelle ansvar. «Her work unashamedly depicts the

¹⁶¹ Ibid. «Performative Acts and Gender Constitution», s. 359.

¹⁶² Neal Brown. «Tracey Emin», s. 83.

life of a sexually provocative woman fuelled and ruled by desire».¹⁶³

Feminismens slagord «the personal is political» kan overføres på Emin og hennes kunst. Selv om Emins strategi og politikk er forskjellig fra hennes feministiske forløpere, har hun allikevel benyttet seg av arven etter den kunstfeministiske praksisen,¹⁶⁴ og de fordelene kvinner i kunstverdenen i dag tar for gitt.

Størsteparten av den feministiske kunsten på 1970 tallet hadde fokus på den kvinnelige kroppen som en «female essence residing somewhere in the body of woman».¹⁶⁵ Kritikken som trådte frem rundt 1980 forfektet at essensialismen ikke representerte alle kvinner. I 1972 som en respons til essensialismen fraskrev Patricia Mainardi seg begrepet «feminine sensibility» i kunsten, og motsatte seg den implisitte begrensningen av kvinners kunst til den kvinnelige anatomi. Hun skrev at menn hadde et bredere spekter av uttrykksmuligheter, med "the freedom to be sensitive and delicate or strong and bold... to make art out of their loves and hates, their politics and religion».¹⁶⁶ Mainardi skrev videre; «For women (...) the only aesthetic freedom worth fighting for is the freedom to do the same».¹⁶⁷ Denne oppfordringen har Emin tatt. Hun både skildrer og viser sin seksualitet og sitt kjønn slik det passer henne, på en slik måte som man kjenner det igjen fra de mannlige modernistiske kunstnere. En av Emins yndlingskunstnere Egon Schiele har vært en stor inspirasjonskilde for hennes egen kunst. Særlig har Schieles erotiske komposisjoner og nervøse linje påvirket Emins egne åpenhjertige seksuelle selvportretterende tegninger.¹⁶⁸ Hun har også innrømmet at hun har sammenlignet sine tegninger og kunst med mannlige malere hun beundrer som Edvard Munch.¹⁶⁹ Men som Bedford-Turner skriver; Women have traditionally been objectified for the voyeuristic gaze of the male artist genius and even though professional women artists are more acceptable today, their work is still regarded in the context of their sexuality.¹⁷⁰ Hvor enn mye det feminine subjektet dekonstrueres, kan det virke som om det biologiske kjønn kommer i veien. For som Butler hevder er begrepsparet biologisk- og sosialt kjønn fanget i et diskursivt spill hvor den metafysiske substansen kningen opprettholdes (selv om det absolutt

¹⁶³ Laura Bedford-Turner. «Tracey Emin, Sarah Lucas & Rachael Whiteread: Did feminism feature as a part of Young British Art?»

¹⁶⁴ Neal Brown. «Tracey Emin», s. 40 og 44.

¹⁶⁵ Norma Broude & Mary D. Garrard. «The Power of Feminist Art» s. 23.

¹⁶⁶ Sitat i Norma Broude & Mary D. Garrard. «The Power of Feminist Art», s. 23.

¹⁶⁷ Ibid. s. 23.

¹⁶⁸ Bonnie Clearwater. «Tracey Emin talks of Love», s. 201.

¹⁶⁹ Tom Overton. «With myself, always myself, never forgetting: The Art of Tracey Emin»

¹⁷⁰ Laura Bedford-Turner. «Tracey Emin, Sarah Lucas & Rachael Whiteread: Did feminism feature as a part of Young British Art?»

er en større åpenhet for det sosiale kjønn i dag). Innenfor 1990 tallets seksuelle politikk antyder Bedford-Turner gjennom John Roberts forståelse, at Emins arbeid kan ses gjennom en «counter aesthetic», «reclamation of female identity» og seksualitet.¹⁷¹

4.2 Den performative språkhandling

Austin skriver; «(...) to say something is to do something; or in which by saying or in saying something we are doing something».¹⁷² Videre vil jeg diskutere hvordan tekstene i *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995*, *Hate and Power can be a Terrible Thing*, og *Love is What you Want* også kan forstås som ytringer som fører til en handling.

De tre verkene har ulike utforminger, men har det skriftvisuelle til felles hvor det skrevne ord er det dominerende trekk. Emins selvbiografiske tekster inneholder en personlig resonans, hvor tekstene kan forstås som performative ytringer. Språkhandlingene virker som en konstant strøm av spredte utsagn, på et slikt vis at det kan oppfattes som et selvdestruktivt, men også som et direkte angrep på mottageren av ytringene. Intensiteten i tekstene er varierende. Tematikken dreier seg om kjærlighet, kjærlighetssorg, savn, sex og omsorg. I *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995* gir både teksten og dets intime utforming en assosiasjon til en kvinne som desperat, nesten kvelende krever omsorg og kjærlighet. Verket kan også virke aggressivt påtrengende og krevende, som «in-your-face» kvinnelig seksualitet.¹⁷³ Gjennom Emins utlevering av navn må man anta at de fleste ville ha foretrukket å være anonyme, krever allikevel Emin sin rett til å navngi og involvere dem, fordi hun anser dem som en del av sin historie. Som Rune Gade skriver har Emins fortellinger dype røtter i det reelle som «udtrekker sin substans af kroppens «unævnelige» erfaringer, tilmed en specifik krops erfaringer».¹⁷⁴ Denne spesifikke kroppserfaringen kan dreie seg om hvordan Emin erindrer ett fellesskap, ikke bare drevet av seksuell lyst, men også av kjærlighet og trygghet, samtidig som hun midt iblant disse menneskene føler seg ensom og forlatt. Istedenfor å holde tilbake sine lidelser, performer hun eksplisitt budskapet sitt på et ekspresjonistisk vis.

Tekstene i *Hate and Power can be a Terrible Thing* er mer direkte og har en langt mer

¹⁷¹ Ibid.

¹⁷² John Langshaw Austin. «How To Do Thing With Words», s. 12.

¹⁷³ Laura Bedford-Turner. «Tracey Emin, Sarah Lucas & Rachael Whiteread: Did feminism feature as a part of Young British Art?»

¹⁷⁴ Rune Gade. «Kønnet i Kunsten i Kroppen», s. 120.

aggressiv fremtoning enn forrige verk. Ordenes verbale brutalitet er rettet mot en spesifikk kvinne. I lappeteppets nedre del «ropes» det ut; YOU CRUEL HEARTLESS BITCH», «YOU HAVE NO IDEA OF FAITH», «I HATE WOMEN LIKE YOU», «ONE DAY YOU WILL ASK YOURSELF WHAT HAVE I DONE», «TO LATE», «GUESS WHAT», «THE WORSE I COULD DO IS BETRAYE», «ROT IN HELL». Som jeg skrev i kapittel tre retter denne «utskjellingen» seg mot den forhenværende engelske statsministeren Margareth Thatcher, og Englands innblanding i Falklandskrigen i 1982. Men for dem som kjenner Emins livshistorie vet man også at hun hadde en traumatisk oppvekst slik at dette kan også være rettet mot hennes egen mor, eller kvinner som forsømmer sin morsomsorg.

Setningen «Love is What you Want» fra verket med samme tittel, viser Emin fra et åndelig perspektiv hvor hun er både budbringeren og mediumet. Muligens har hun også forsonet seg med seg selv og det livet hun lever i dag. Samtidig som hun viser at hennes verk ikke bare dreier seg om sine seksuelle lyster, men at hun også innehar andre dimensjoner i sine verk. Hvis man forestiller seg at denne insisterende setningen om kjærlighet bytter ut «we» med «I» ligger det også en åndelig lengsel etter å forenes med et annet menneske.

Hvis jeg nå ser dette fra et feministisk perspektiv hvordan kan dette settes i sammenheng med kjønn? På den ene siden handler Emins aggressive språkhandlinger om en frittalende og egenrådig kvinne som forteller om seg selv og krever sin rett for hvem hun er, mens hun på den andre siden viser frem sin sårbarhet og appellering til beskyttelse og trygghet. Det oppstår en dobbelthet som viser språkhandlingene som en aggressiv insistering på å uttale seg om emner som Emin finner viktig for sin person, samtidig som de trekker seg tilbake og blir stående som desperate handlinger hvor hun avdekker sine følelser og viser sin sårbarhet og nærmest tigger om omsorg og beskyttelse. Denne dobbeltheten representerer på den ene siden det (feministiske) selvstendige subjektet hvor Emin fører kunstfeminismens arv videre via autobiografiske og bekjennende strategier, mens den på den andre siden avviser dette, hvor hun presenterer seg selv som et stereotypet kvinnelig kjønn som venter på at noen skal komme å redde henne.

Verkenes språkhandlinger sett fra Austins perspektiv om at det å ytre noe fører til en handling, kan disse sies å representere en måte hvor Emin fra et kjønnets perspektiv viser hvordan hun fremfører sitt sosiale kjønn og subjekt gjennom en tekstlig utforming.

Språkhandlingene i *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995*, *Hate and Power can be a Terrible Thing*, og *Love is What you Want* kan også forstås som selvstendige

performance, hvor ytringene kan oppnå en bestemt effekt hos mottageren. Om Austins begrep av den performative ytring som en performance skriver han:

«Saying something will often, or even normally, produce certain consequential effects upon the feelings, thoughts, or actions of the audience, or of the speaker, or of other persons: and it may be done with the design, intention, or purpose of producing them (...) We shall call the performance of an act of this kind the performance of a perlocutionary act (...).»¹⁷⁵

Derfor argumenterer jeg for at språkhandlingene i Emins verk kan oppfattes som en performance, en interaksjon for en videre dannelse av nye meningsbetydninger som oppstår mellom verk og den individuelle betrakter. I følge Gade kan bilder forstås som performative handlingsfelt som både inviterer eller oppfordrer til forskjellige lesninger, hvor kunsten har inngått i en ny performativ teori. Kunstens opprinnelige mening består hverken av en fastlagt forståelse eller en egen selvstendig identitet. Hva slags hensikt Emin har med oppgavens verk er uavhengig av hvordan betrakteren ønsker å lese det, fordi betydningen som oppstår vil være mellom verk og betrakter. I dette aktive samspillet er det betrakterens identitet som er rådende, mens verkets og kunstnerens identitet spiller en mindre avgjørende rolle.¹⁷⁶ Roland Barthes forståelse av performativitetsbegrepet kan også forstås på en lignende måte. Teksten eller språkhandlingen som jeg her undersøker tilhører ikke lenger Emin. Med andre ord betyr det at når verket slippes ut i verden, lever språkhandlingene videre på egen hånd. Leseren eller betrakteren får en ny rolle som medprodusent for videre dannelse av betydning.¹⁷⁷

4.3 Performativ biografisme

Ved å se på Emins selvbiografiske kunstnerpraksis vil jeg diskutere hvordan hun performer sitt kjønn og konstruerer sin identitet igjennom en performativ biografisme, men også gjennom et romlig aspekt. I oppgavens verkseksempler har skriften overtatt for bildet, og latt språket være det primære uttrykksmiddelet. Tematikken er selvbiografisk, hvor Emin undersøker sine egne psykiske og fysiske erfaringer.

Jon Helt Haarder skriver i sin bok *Performativ Biografisme. En hovedstrømning i det*

¹⁷⁵ John Langshaw Austin. «How To Do Things With Words», s. 101.

¹⁷⁶ Rune Gade. «Kønnet i Kunsten i Kroppen»

¹⁷⁷ Camilla Jalving. «Værk som Handling», s. 52-53.

senmodernes skandinaviske litteratur at de senere generasjoner kalles for «mig-generasjonen». En generasjon som har sin interesse i seg selv.¹⁷⁸ Han skriver;

«Tendensens mest omtalte karakteristikum har været blandingen af fiktion og selvbiografi, det gennemgående tema identitet mellem essens og konstruktion: Er identitet noget vi er og har, eller det noget vi gør? Teamets utbredelse hænger sammen med den sene modernitets generelle forskydning fra vertikale, livshistoriske rammesætninger af identitet til horisontale, rumlige og performative.¹⁷⁹

Emin kan plasseres i denne såkalte meg-generasjonen, hvor identitet og kjønn befinner seg på et performativt nivå. Den performative biografismen som synes gjennom Emins verk viser hennes «side av saken», hvor hun utleverer sine «innerste» følelser og opplevelser. Emin anvender strategier som er typiske for 1990 – tallet, og de diskursive strukturene for hvordan man posisjonerer seg i sosiale medier.¹⁸⁰ Ifølge Gade kan Emins kunstneriske strategier oppfattes som tvetydige, som liggende mellom iscenesettelse og opplevd liv hvor disse grensene «blurres» slik at det personlige subjektet og kunsten blandes i en glippe mellom fakta og fiksjon.¹⁸¹ Men selv om Emin hevder at all hennes kunst er basert på hennes liv, er det ikke dermed sagt at det er den fulle sannhet. Sett igjennom den performative biografismen må man også ta stilling til at det er et spenn mellom fiksjon og virkelighet fordi, (d)erved bliver den performative biografisme en form for metafiktion, idet den betvivler virkelighetens stofflighet: hvad er i virkeligheden virkelighed.¹⁸² Men selv om verkene kan ses på som en metafiksjon, er allikevel Emins måte å performe sitt kjønn på gjennom sine verker en virkelighet eller realitet når verkene presenteres ut i verden. Helt Gaarder skriver videre;

«Performativ biografisme er forsøg på at interagere diskursivt med virkeligheden og læseren gennem bruken af en diskurs der traditionelt har en empirisk og direkte forankring i (...) den biografiske. (...) Performativ biografisme betegner det at kunstnere bruger sig selv og andre virkelige personer i en æstetisk betonet interaktion med læserens og offentlighedens reaktioner. I forhold til en velkendt rumlig formel beregner performativ biografisme en bevægelse fra «manden bag værket» til «kvinder og mænd i og ved siden av værket».¹⁸³

Selv om Emin hevder at hennes arbeider alltid er biografiske, blir de allikevel fremstilt i en konkret form eller et medium som utgjør nye historier, og dermed overskrider det biografiske.

¹⁷⁸ Jon Helt Haarder. «Performativ Biografisme», s. 8.

¹⁷⁹ Ibid. s. 8.

¹⁸⁰ Rune Gade. *Kønnet i Kroppen i Kunsten* s. 115.

¹⁸¹ Ibid. s.107.

¹⁸² <http://gymdansk.weebly.com/performativ-biografisme.html>

¹⁸³ Jon Helt Haarder. *Performativ Biografisme*, s. 9.

I *Everybody I Have Ever Slept With 1963-1995* navngir Emin sine venner, elskere og familie, samtidig som man kan forstå de romlige forhold i verket som en måte å performe sitt kjønn på. Som Gade skriver om verket; «Overgivelsen» skete imidlertid ikke uten et vist ubehag, (...), men hadde karakter af «samleje» (...) med en fremmed». ¹⁸⁴ Han skriver videre;

«Netop i kraft af den rumlige så vel som tematiske omslutning af publikum med en nærmest aggressiv påtrængende fortrolighed, en krævende, klaustrofobisk intimitet, var *Everyone I Have Ever Slept With, 1963-95* repræsentativ for Emins generelle strategi og stil. Her var tale om et kunstværk, der ikke kun fortrolig tilhviskede sit publikum hemmeligheder, men også næsten «voldtog» det med sine pågående, aggressive betoelser, sin omklamrende konvoluttering af beskuerens krop og bevidsthed. Den metaforiske intimsfære var med andre ord indbydende og beskyttende så vel som omklamrende og klaustrofobisk». ¹⁸⁵

På et vis kan man hevde at Emin viser sin seksuelle lyst og energi på en måte som tidligere har vært forbeholdt menn, i den forståelse av at menn ikke er promiskuøse, men at det er deres rett (sett fra et patriarkalsk perspektiv) til å kreve å vise sitt kjønn og sin seksuelle lyst som noe naturlig og selvfølgelig. Bedford-Turner skriver; «Historically for women, our most important experiences revolve around the bed; birth, sleep, dreams, sex, illness and death. Society has defined and controlled women by the bedroom, through marriage and sex, with the bed suggesting sexual availability but also constraint». ¹⁸⁶ I *Everybody I Have Ever Slept With 1963-1995* foreslår jeg at Emin setter på agendaen det patriarkalske synet på kvinnen, og utforsker fra et kjønnslig perspektiv hva dette kan bety. Hun performer sitt kjønn gjennom en tradisjonell mannlig tilnærming, og tar kontroll over sin egen kvinnelighet og fremviser sin opplevelse av saken. En sak Emin eier helt og holdent. Dermed oppstår det en todelt funksjon; hun taler riktignok kun for sitt eget individualistiske «jeg» at hun har like stor rett til å hevde seg på lik linje som menn om sine følelsesmessige seksuelle opplevelser og sin seksuelle lyst, mens den andre funksjonen kan vise til verkets materialitet som passer inn i kunstfeminismens intime strategier.

I Rune Gades analyse av samme verk nevner han Emins estetiske strategier som på den ene siden handler om den lingvistiske fortellingen, og som på den andre siden handler om gjenstandenes materialitet. ¹⁸⁷ Hvis man sammenligner den skulpturelle mannlige

¹⁸⁴ Rune Gade. «Kønnet i Kunsten i Kroppen», s. 125.

¹⁸⁵ Ibid.s. 126.

¹⁸⁶ Laura Bedford-Turner. «Tracey Emin, Sarah Lucas & Rachael Whiteread: Did feminism feature as a part of Young British Art?»

¹⁸⁷ Rune Gade. «Kønnet i Kunsten i Kroppen», s. 124.

kunstkanonens massive arbeid,¹⁸⁸ mot kunstfeminismens bløtere materialer (her: teltet), fremstår verket som både fragilt og skjørt, noe som kan sies å passe til Emins tilstrebelser av å bli sett og hørt for hvem hun er. Gade skriver; «Emins skrøbelige mindesmærke var dømt til at forgå, det var ikke som så mange andre monumenter reist for evighede, men - mindre ambitiøst – for samtiden og den nære fremtid».¹⁸⁹ Med andre ord, selv om Emin performer sitt kjønn slik hun finner det som ærligst, foreslår verkets skjørhet at denne utførelsen av kjønn også støtter det patriarkalske synet på kvinnekjønn som sart og trengende. Samtidig som Emins utførelse av sitt kjønn også kan ses på som en utfordring sett fra et normativt feministisk perspektiv.

I Hate and Power can be a Terrible Thing som også består av quilting og skrift fremstår Emin som svært aggressiv. Som tidligere nevnt er dette verket et angrep på Englands tidligere statsminister Margareth Thatcher, men også muligens mot hennes mor som ikke klarte å beskytte henne mot overgrep og omsorgssvikt. Neal Brown skriver om Emins tekstilarbeider at de er provoserende, og han sammenligner dem med feministiske slagord, fagforeningsbannere, og at de også kan minne om bibelske sitater på kirke- og katedralbannere. Samtidig kan de også minne om fengende popsang tekster, enten som kjærlighetssanger eller som fornærmelser til en fiende.¹⁹⁰ Gade skriver om Emins billedtepper; «Billedtæpperne inneholder (...) både en form for indeksikale spor og ikoniske og symbolske bearbejdnings af den samme spor- og erindringsproblematik – som meget ofte ligesom indekserne er direkte relateret til kroppen».¹⁹¹ Tekstenes relasjon til kroppen og selvet viser hvordan Emin responderer til den ovenstående problematikken. I kombinasjon med språkhandlingen og verkets materialer som er frembrakt av tekstiler som har en direkte tilknytning til Emin, fremstår verket som en intim handling.

Verket refererer til intime fragmenter fra kunstnerens liv. Igjen kommer todeltheten til syne. På den ene siden kan verket være en kritikk til hvordan mennesker fra arbeiderklassen¹⁹² fikk det dårligere både politisk og levelig under Thatchers styre. Her fremviser Emin en politisk agenda hvor hun protesterer mot krig og classesamfunn, mens hun på den andre siden «skriker» ut om sin traumatiske oppvekst i en form for ekspressiv sensibilitet. Emin viser seg både fra en følsom og en aggressiv side, hvor hun hevder sin rett

¹⁸⁸ Kvinnelige kunstnere skaper også skulpturer i marmor og annet hardt og massivt materiale, men her forholder jeg meg til den tidlige kunstfeminismens bløtere materialer som vev, tekstil, broderier osv.

¹⁸⁹ Rune Gade. «Kønnet i Kunsten i Kroppen», s.128.

¹⁹⁰ Neal Brown. «Tracey Emin», s. 48.

¹⁹¹ Ibid. s. 152.

¹⁹² Emin tilhører den britiske arbeiderklassen.

til å vise hva hun står for, men også hvem hun er, og hvordan dette vedrører hennes psykiske og fysiske erfaringer.

Love is What you Want innehar ikke den samme påtrengende seksualitet eller aggressivitet som de to foregående verk og Gade skriver om Emins neonarbeider; «Her er det selve håndskriften med dens signifikante indebyrd af indeksikalitet, hvis form omsættes til et nyt medium»,¹⁹³ som en påberopelse av kunstnersubjektets betydning i forhold til verkets effekt. Verket kan ses som en signatur, og som et bevis på at personen som «var her» hadde noe viktig av betydning å formidle. Verket insisterer på en mild (i hvert fall i sammenligningen av andre verk) men påtrengende måte at det er kjærighet du/vi/jeg trenger. Når man kjenner Emins livshistorie sett igjennom hennes kunst, har dette verket et mer forsonende imøtekommende foretak, hvor kunstnersubjektet også innlemmer betrakteren. Som Gade skriver; «Autenticiteten bliver frembragt i og med receptionen af værket, i dets dialog med en betragter, snarere end ved en henvisning til et sandt eller autoritativt kunstnersubjekt (...).¹⁹⁴ Men selv om det autoritative kunstnersubjektet kan se på som trukket tilbake må også dette verket betraktes som selvbiografisk. Som Bonnie Clearwater hevder dreier alt av Emins kunst seg om kjærighet, og man må regne med at dette verket også dreier seg om en mer moden Emin som har utviklet seg selv og sin selvvinnsikt.

Gade skriver at Emins kunst handler om spesifikt det kvinnelige, uten at den er tradisjonelt feministisk. Gade har tatt for seg ulike kritikere mot Emin, hvor blant annet Heidi Reitmaier kritiserer de kvinnelige kunstnerne av YBA – generasjonen, især Emin og Sarah Lucas for å nyte godt av rettigheter og goder som den tidligere generasjonen av feminister kjempet frem. Gade skriver;

«Emins variant af feminismen er måske især dubiøs, for så vidt som den præsenterer kvinden som et offer (for mandlige aggressioner og patriakalske overgreb), men samtidig insisterer på at mobilisere kønnet som et legitimt våben (erotisk forførelse) og ikke mindst som et middel til at opnå seksuell nydelse».¹⁹⁵

Gade skriver at det er adskillelige forbindelser mellom Emin og 1970 talls feminismen, men at det også finnes markante forskjeller. Som at Emin har tatt avstand fra de puritanske tendensene som man finne igjen i syttiårene, samt at hun heller ikke har delt ambisjonen om å løse verket i en immateriell prosess og performancekunst ut fra politiske motiver, men heller tvert om laget materielle og salgbare verker.¹⁹⁶ Gade stiller seg skeptisk til Emins forkastelse

¹⁹³ Rune Gade. «Kønnet i Kunsten i Kroppen», s. 157.

¹⁹⁴ Ibid. s. 157.

¹⁹⁵ Ibid. s. 120.

¹⁹⁶ Ibid. s. 121.

av feminismen; «Emins afstandtagen fra feminismen må ses som et ønske om at distancere sig fra en universaliserende feminisme, der ser en enhed i det biologiske køn og hævder at tale på alle kvinders vegne, snarere end som en total afvisning af alle dele af feminismen».¹⁹⁷

I forhold til det kjønnsperformative aspektet ser man at det som utfoldes kan ses på som en kunstfeministisk praksis, men i kombinasjon med at kjønnsforståelsen har forandret seg. Emin tar avstand fra den tradisjonelle kjønnsoppfattelsen, og performer sitt kjønn etter eget velbefinnende. Samtidig kan man trekke vekslers på kunsthistoriens patriarkalske kunstkanon hvor Emin posisjonerer seg på samme vis som de tidligere mannlige kunstneres strategier. Gade skriver;

«Personlige tab blev med andre ord kombineret med kunsthistoriske «erhvervelser», hvor store maskuline kunstnere belv eftergjort og imiteret. I begge tilfælde var der tale om beherskelsesstrategier, der samtidig med at de demonstrerede en bemestring, forsætligt udstillede en mangel på samme, og dermed pegede på den særlige, marginaliserede plads, som det kvindelige (kunstner-) subjekt er – eller i det mindste været – henvist til i kunsthistorien».¹⁹⁸

Gade peker mot Emins verk *Exorcism of the Last Painting I Ever Made* (1996), som ble fremført ved Galleri Andreas Brändström i Stockholm, hvor malerienes approprierende stilistiske trekk henviste til Egon Schiele, Yves Klein, Edward Munch og Pablo Picasso. Slik jeg oppfatter det i forhold til en strategisk kjønnsperformativitet har Emin benyttet mannlige kunsthistoriske ervervelser i kombinasjon med den kunstfeministiske strategien for å fortelle, eller utstille sin side av «saken». Emin skiller seg ut ved at hun ikke fremfører sitt kjønn fra et biologisk, men fra sosialt perspektiv, da hun ikke tar hensyn til den konvensjonelle oppfatningen av kjønnsforståelsen. Gade skriver videre;

(...) repræsentationen af kvinder (har) historisk været et maskulint anliggende, og ikke mindst den kvindelige nøgenfigur står som et emblematiske motiv i kunsthistorien, hvor det ikke har meget med den individuelle kvinde at gøre, men tværtimod på et mere abstrakt og universalt niveau konnoterer skønhed og dermed indgår tette forbindelser med selve kunstbegrebet (...) betegne(t) som transformationen at den kvindelige «natur» til kultur via den maskuline kreativitet. Kvindelige kunstneres selvframstillinger indgår nødvendigvis i en (kritisk) dialog med denne maskuline tradition, fordi den binære modstilling af et kreativt, maskulint kunstnersubjekt over for en passiv, feminin model/muse forstyrres i og med sammenfaldet af kunstner og model i en og samme person/figur».¹⁹⁹

¹⁹⁷ Ibid. s. 122.

¹⁹⁸ Ibid. s. 122.

¹⁹⁹ Ibid. s. 34.

Videre skriver Gade om hvordan Emin i verket *The Life Model Goes Mad* (1996) som består av en rekke dokumentariske fotografier tatt fra *Exorcism of the Last Painting I Ever Made*, handler om atelierets økonomi, hvor Emins rolle har skiftet fra kunstner til modell, noe som setter spørsmåltegn ved den tradisjonelle kjønnsmessige rollefordelingen i atelieret.

«(...) den mandlige kunstner symbolsk og hierarkisk såvel som bogstaveligt stilles over den kvindelige model. Påtagelsen av model-rollen kombinert med kunstner-funktionen kan ses som en form for «hævn» over kunsthistoriens marginalisering av kvinner, hvis primære adgang til atelieret tradisjonelt har gått gjennom rollen som «muse» eller erotisert (nøgen-) model.²⁰⁰

Det interessante fra et kjønnsperspektiv er at Emin ikke bare inntar rollen som modell, men også som en kunstner som avgjør og bestemmer hvordan hun som et (kvinnelig) kjønn både presenteres og representeres. Her ser man igjen forbindelsen til den kunstfeministiske strategien hvor Emin intervensjoner rollene og tar styringen over sin egen kropp, men også kjønn.

Emins individualisme er mer viktig for henne enn at hun snakker for alle kvinner. Emin har alltid hevdet at hennes kjønn ikke har noen betydning, og at hun ikke er opptatt av feminismens prosjekt. Hun har heller ikke vært opptatt av å snakke for alle kvinner, slik den tidligere feministiske kunsten gjorde. Hennes autobiografiske prosjekt handler om henne selv hvor hun forteller sin egen personlige historie, som blant annet skildrer seksuelt misbruk, utnyttelse, misogynisme, kjærlighets sorg, åndelig og fysisk smerte, lyst og seksualitet. Emins avstandtagen fra feminismen skaper et interessant perspektiv i kjønnsforståelsen, hvor hennes kunst er uløselig knyttet til hennes kjønns performativitet. Men i de senere år har hun hatt tendenser som viser det motsatte, i hvert fall når det kommer til hennes eget subjekt og kjønn, hvor hun beskylder sine kritikere for sexisme og kjønnsmotivert kritikk gjennom flere år.²⁰¹

Som Emin tidligere har uttalt så finner hun ikke sitt kjønn spesielt relevant i forhold til sin kreativitet og skaperkraft.²⁰² Muligens har dette vært fordi hun ikke ønsker å bli plassert i en bås, og har funnet «feministisk» for begrensende.²⁰³ Emin er en individualist og jobber for sitt eget prosjekt alene, og hun interesserer seg ikke i motsetning til de tidligere generasjoners feminisme om det kollektive samholdet. Men selv om Emin ikke identifiserer seg med feminismen, kan hennes kunst allikevel forstås fra et postfeministisk perspektiv sett igjennom en subversiv kjønnsforståelse. Emins kunst kan forstås som feministisk, fordi i kraft av sitt

²⁰⁰ Ibid. s. 122.

²⁰¹ <http://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2013/may/17/tracey-emin-accuses-her-critics-of-sexism/>

²⁰² Tom Overton. «With myself, always myself, never forgetting: The Art of Tracey Emin»

²⁰³ Neal Brown. «Tracey Emin», s. 40 og 44.

kjønn og igjennom sin kunst, avdekker og utfordrer hun det tradisjonelle synet på hvordan et kjønn skal fremføres. Hun benytter seg av det tradisjonelle «male gaze», men i motsetning fra å konstruere sin kvinnelighet fra et mannlig perspektiv, iscenesetter hun sitt eget subjekt fra sitt eget perspektiv. Emin konstruerer betrakterens blikk, og plukker ut det hun ønsker at publikum skal se. Hennes kunst er uløselig knyttet til hennes måte å performe sitt kjønn på, hvor hun benytter seg av den tidligere feminismen strategi, samtidig som hun tilfører noe nytt som er helt annerledes enn sytti og åttitalls feminismens kjønnsforståelse.

Den feministiske bevegelsen har også vært opptatt av seksuell likhet mellom kjønnene, noe Emin har benyttet seg av ved å beskrive sine seksuelle lyster og vise sin promiskuitet. Gjennom Emins seksuelle beskrivelser argumenterer Bedford-Turner for at Emins arbeider har blitt produsert som i en bevisstløs utgytelse av følelser. Følelser som vakler på kanten av et nervøst sammenbrudd basert på ukontrollerbare følelser, som samtidig presenterer et misogynt syn på kvinner.²⁰⁴ Emin har i utallige verk skildret overgrep, som voldtekt og seksuell utnyttelse. Disse skildringene forteller om kvinnefiendtlige forhold, som hun setter på sin personlige agenda. Arbeidene tar opp ulik kvinneproblematikk, og selv om det handler om Emin selv kan problematikken overføres både på andre kvinners liv og virke, og samtidig sette liknende opplevelser under debatt.

4.4 Kroppen/selvet og det desentrerte subjekt

Kroppen/selvet som et desentrert subjekt slik Amelia Jones anvender det er grunnlaget for den videre analysen. Emin startet sin kunstkarriere på 1990 tallet og tilhører generasjonen hvor subjektet kan forstås som splittet og desentrert. Det samme tiårets utvikling av den kjønnede kroppen knyttes opp mot utviklingen og produksjonen av det teknologiserende samfunnet, hvor subjektet blir erfart som en fragmentert form gjennom sosiale teknologier²⁰⁵ (som for eksempel internett, film og video). Jane Beckett skriver om tradisjonen og påvirkningen de postmodernistiske kunstnerne fra 1990 tallet utviklet seg i; «What has emerged through young contemporary artists is a cult of subjectivity, the cultivation of the self and its public identities, which has much in common with contemporary advertising and media strategies for representation of masculinities and femininities».²⁰⁶

²⁰⁴ Laura Bedford-Turner. «Tracey Emin, Sarah Lucas & Rachael Whiteread: Did feminism feature as a part of Young British Art?»

²⁰⁵ Amelia Jones «Survey», s. 41.

²⁰⁶ Sitert i Rosemary Betterton. «Why is my art not as good as me?», s. 37.

Emin ble født i 1963, og vokste opp på sytti og åttitallet hvor hun ble eksponert for fjernsynet, magasiner, tabloidpressen og video. Rosemary Betterton skriver;

«... critical writing on art has paid little attention to the implications for the construction of artistic identity of these gendered pleasures of consumption. If contemporary art now asserts a continuity with, rather than difference from, popular culture, it is because artistic identities are increasingly shaped within a sphere of popular consumption. As consumers look to cultural artefacts as markers of their identity, so artists of the same generation increasingly define their artistic subjectivity in terms of a shared consumption of a mass culture... This blurring of the lines between forms of artistic production and mass consumption is partly what underpins practices such as those of Tracey Emin, which draw on a variety of feminine confessional modes while assuming the status of uniquely authored artworks».²⁰⁷

Det er igjennom eksponeringen av massekulturen at Emin utvikler både sitt personlige, men også kunstneriske subjekt på samme vis som popkulturens formidling av selvet slik det er strukturert via sosiale medier, som for eksempel reality programmer eller Tv show hvor subjektet avslører sitt intime selv (Paradise Hotel, Big Brother osv.).

Emins arbeider som tidligere nevnt, handler om henne selv. Disse arbeidene kan også forstås som narsissistiske. Narsissismen som Jones undersøker i *Body Art. Performing the Subject* handler om hvordan dette blir manifestert i body art gjennom en fiksering av det performative selvet. De forrige generasjoners feministiske kunstnerne og deres verk har ofte blitt kritisert for narsissisme, og for deres måte å politisere sine personlige erfaringer. Fra et fenomenologisk perspektiv performet kvinners kropp/selv seg gjennom bestemte sosiale situasjoner.²⁰⁸ Narsissismen jeg diskuterer her kan forstås som kollektivt, som å snakke/performe på vegne av alle kvinner, men det er ikke det Emin gjør. Narsissismen i hennes verk er av en høyst individuell karakter, hvor hun kun snakker om og for seg selv nærmest fra et terapeutisk perspektiv. Kunstproduksjonen blir terapien hvor Emin bearbeider sine traumer. I denne bearbeidelsen fremstår Emins subjekt som både performativt og fragmentert i måten hun diskuterer sin egen tilstedeværelse på, og sine opplevelser påvirket av hvordan diskursene har oppstått i forhold til sosiale teknologier og det teknologiserende samfunnet.

For kvinner som vokste opp i en patriarkalsk kultur som legemliggjorte objekter, og som ville ta tilbake objektiveringen av kvinnekjønnen var narsissisme en nødvendighet for å proklamere deres behov og individualisme som subjekter.²⁰⁹ Jones skriver;

²⁰⁷ Rosemary Betterton. «Why is my art not as good as me?», s. 24.

²⁰⁸ Amelia Jones. «Body Art. Performing the Subject», s. 47.

²⁰⁹ Ibid. s. 47.

«Precisely because feminist body artists enact themselves in relation to the long-standing Western codes of female objectification (...) they unhinge the gendered oppositions structuring conventional models of art production and interpretation (female/object, versus male/acting subject)». ²¹⁰

Emins arbeid dreier seg ikke om den binære opposisjonen *kvinne/objekt* kontra *mann/handlende subjekt* slik de tidligere feministiske kunstnere jobbet utfra, men om *kvinne/objekt* kontra *kvinne/handlende subjekt*. Denne binære opposisjonen dreier seg om det kvinnelige subjektet som handler individuelt (individualismen minner om menns handlende subjekt i den langvarige vestlige kunstforståelsen av en kvinnelig objektivering), men som også ironiserer de forrige generasjonenes feministiske subjekt og deres perspektiv på den kvinnelige objektiveringen. Feminiteten som kan spores i Emins verk er av en individualisert karakter som dreier seg om hennes måte å fremvise sin /sitt kropp/selv på. Samtidig i iscenesettelsen av seg selv i sine verk, kan dette også forstås slik at hennes kropp/selv fungerer som en motstand mot den modernistiske (patriarkalske) oppfattelsen av det kvinnelige kjønn, men også mot den tidligere feminismens syn på det kvinnelige subjekt.

Emin skaper og selger Emin som sitt varemerke gjennom selveksponering. Dobbeltheten med å være både subjekt og objekt dreier seg om at hun på den ene siden er kunstneren, forfatteren og skaperen, mens hun på den andre siden selger seg selv som et objekt. Emin konstruerer sine personlige historier og iscenesetter sitt selv/subjekt ved å reprodusere sitt liv gjennom tekstlige språkhandlinger slik at de passer hennes rolle som kunstner. Igjenom *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995*, *Hate and Power can be a Terrible Thing* og *Love is What you Want* beskriver hun sosiale situasjoner som innebærer en selv-engasjerende, selv-granskende og radikal narsissistisk involvering. Verkene kan forstås som «litterære» fragmenterte og desentrerte selvportretter, hvor Emin utviser både selvparkiskhet, selvironi, intimitet og perversitet, slik det gjenkjennes i populærkulturen og det postmodernistiske subjektet fra 1990 tallet. ²¹¹ Dette kan ses på som en utforskning og fiksering av selvet, hvor selvet snur seg selv «på vranga» som om den projiserer dens innvendige identifikasjonsstrukturer og ønsker utover.

Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995, *Hate and Power can be a Terrible Thing* og *Love is What you Want* er ikke av en fysisk kroppsliggjort art, men en (objekt) materiell presentasjon av Emins fragmenterte subjekt eller kropp/selv. På et vis handler verkene om hvordan Emin rekonstruerer barndommen, oppveksten og utviklingen til en moden kvinne, og

²¹⁰ Ibid. s. 152.

²¹¹ Amelia Jones. «Survey», s. 42.

hvordan hun skaper sitt subjekt performativt. Hennes identitet står alltid sentralt både i forhold til innhold og i skapelsen av verkene, selv om dette ikke nødvendigvis er lokalisert i en kontekst av en videre forståelse for kjønnede identifikasjoner. Hun stiller ut sin feminitet, men ikke som et tradisjonelt feministisk arbeid, men som Betterton foreslår; Tracey Emin`s work inhabits a different gendered territory, one of a female adolescence and the artist`s struggle to establish her own identity as a working class-girl growing up in Margate in the 1970s». ²¹²

Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995 kan ses på som et sosialt rom, hvor betrakteren får mulighet til å «møte» kunstnerens fragmenterte subjekt utplassert i verket. Verkets «stemme» er av en individualisert karakter, hvor Emin har navngitt en rekke mennesker hun har både et nært og et perifert forhold til. Men samtidig som verkets hovedstemme står sterkest, (med makt til å navngi uten samtykke) kan teksten WITH MYSELF, ALWAYS MYSELF, NEVER FORGETTING i bunnen av teltets base også forstås som en stemme som roper for å bli hørt i et mylder av andres individualiserte stemmer i et overstimulert teknologisert samfunn med alle de informasjons- nett og kanaler vi har til rådighet. De navngitte menneskene i verket kan sies å representere mylderet av de andre individualiserte stemmene.

Hate and Power can be a Terrible Thing er et av de få av Emins verk som refererer til en større politisk arena. Men selv om budskapet er politisk refererer det også til Emins oppvekst som arbeiderklassejente i et England under thatcherismen. Denne politiske perioden som Jones kaller for en «disembodied» eller ulegemliggjort politikk tilhører også utviklingen av det hun kaller for utviklingen av det splittede subjekts vending bort fra den legemlige kroppen. ²¹³ På den ene siden kan verkets materialitet forstås som passivt. Passivt i den forstand som et pent visuelt utformet applikert arts & crafts teppe, mens det på den andre siden fremstår som svært aggressivt gjennom språkhandlingene. Teppets materialitet kan forstås som en symbolsk erstatning for den ulegemliggjorte kroppen, mens språkhandlingen representerer selvet, hvor Emin uttrykker aggresjon over sine mangler i oppveksten, men også som en kritikk til Thatchers sosiale politikk.

Love is What you Want er et mer, i hvert fall tilsynelatende forsonende verk enn det forrige, men fokuserer man på verkets materialitet og utforming kan det minne om et glørete reklameskilt. En reklame som byr på lovnader om at «kjøper du dette får du kjærlighet med

²¹² Rosemary Betterton. «Why is my art not as good as me?», s. 25.

²¹³ Amelia Jones. «Body Art. Performing the Subject», s. 198.

på kjøpet». Dette skaper konnotasjoner til at alt en trenger kan kjøpes for penger, som for eksempel sex. Mener Emin at kjærligheten egentlig ikke finnes, eller er det et forsonende budskap i det? Uansett hva som måtte ligge i dette spørsmålet, formidles beskjednen som en markedsstrategi, en subtil reklame og som et produkt som kan kjøpes. I vår tid da nesten alt er tilgjengelig, oversvømmes vi av tilbud som gir lovnader om et bedre liv. Reklamens forføring eller tilsløring i kombinasjon med sosiale medier skaper fragmenterte og motsetningsfylte subjekter, hvor Jones begrep «the love of romance of the self»²¹⁴ kan vise til hvordan Emin iscenesetter sitt behov gjennom verket.

Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995, *Hate and Power can be a Terrible Thing* og *Love is What you Want* er verken tradisjonelt feminine eller feministiske, men de artikulere ifølge Betterton «a new kind of independent and iconoclastic femininity in all its complexity and contradictions».²¹⁵ Emin har i en årrekke blitt gransket og kritisert av både kunstteoretikere og kunsthistorikere for hennes avstandtagen av feminismen, samtidig som hun har anvendt kunstfeminismens strategier for å snakke om emner som kun omhandler henne selv. Emner som flere påstår mangler generell gyldighet. Ulrich Lehmann skriver; «The established themes in art, especially those with feminist connotations, such as gender roles, sexual personae or socio-political critique, are veiled, even obscured, by the complete identifications of the artist's life with her (Emin's) public performance. Despite their at times commonplace nature, her statements always claim to be first and foremost personal and remain therefore in danger of being dismissed as idiosyncrasies rather than comments, let alone protestations of a general validity».²¹⁶

Dermed kan Emins arbeid stå i fare for bare å bli oppfattet som et narsissistisk prosjekt som bare er opptatt av Emin selv, mens man går glipp av hvordan verkene kan sies å ha en gyldighet også for andre. *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995*, *Hate and Power can be a Terrible Thing* og *Love is What you Want* kan forstås som sosiale relasjoner som interagerer og engasjerer publikum. Man kan også forstå verkene som intersubjektive hvor avstanden mellom Emins subjekt og tilskuerens subjekt har kollapset, hvor et mellomværende oppstår. I dette mellomværendet oppstår det et sosialt rom, hvor en ny historie blir til avhengig av hvem som betrakter. I det sosiale rommet er det ikke bare Emins subjekt eller intensjoner som oppleves, men også betrakterens subjekt. Subjektets opplevelser av verkene

²¹⁴ Ibid. «Survey», s. 22.

²¹⁵ Rosemary Betterton. «Why is my art not as good as me?», s. 38.

²¹⁶ Ulrich Lehmann. «The Trademark Tracey Emin», s. 78.

forholder seg til sin egen identitet som kjønn, seksualitet, bakgrunn, og hvordan man erfarer og eksisterer i den verden man lever i, hvor det betraktende subjektet også skaper sin egen resepsjon av verket uavhengig av både kunstner og kritikere. Gyldigheten i verkene kan treffe «noen» som igjenkjenner problematikken som presenteres, men også som noe som angår «alle» sett fra et globalt perspektiv.

Jeg vil også argumentere for at verkene kan forstås som kollektive. Det kollektive i verkene kan ses på intersubjektivt, fordi det kollektive kan forstås, ikke som i den tidligere feministiske forståelsen som et kollektivt «vi», men som et «jeg». Kollektiviteten ligger i hvordan verkene spres med tanke på hvordan teknologiske medier gjør kunnskap og informasjon tilgjengelig, og hvor det personlige desentrerte subjektet blir stående i sentrum.

OPPSUMMERING OG AVSLUTNING

5.1 Oppsummering

I denne oppgaven har ulike sider ved *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995*, *Hate and Power can be a Terrible Thing* og *Love is What you Want* i sammenheng med Tracey Emins kunstnerskap og strategi blitt diskutert. Diskusjonen foregikk gjennom en problemstilling som jeg ønsket å besvare; På hvilke måter kan Judith Butlers kjønnsperformativitet, Rune Gades forståelse av performativ biografisme, og Amelia Jones begreper av den postmodernistiske kroppen/selvet overføres til Tracey Emins verk? Og hvordan performer Tracey Emin sitt kjønn, kropp og subjekt gjennom *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995*, *Hate and Power can be a Terrible Thing* og *Love is What you Want*?

For å besvare problemstillingen benyttet jeg Butlers kjønnsperformative begrep om det sosiale kjønn, Gades undersøkelse av den performative biografismen i Emins kunstnerskap, Jones forståelse av kroppen/selvet som et desentrert subjekt, samt J.L Austins begrep av den performative ytring. I problemstillingen diskuterte jeg hvorvidt oppgavens verk kunne forstås som kjønnsperformative handlingsfelt gjennom Butlers forståelse av hvordan diskurser konstituerer kjønn. Jeg diskuterte også hvordan verkene fra et postfeministisk perspektiv kan representere en subversiv kjønnsforståelse. Fremfor å se Emin fra et marxistisk/sosialistisk feministisk perspektiv, har jeg foreslått å lese Emin ut fra en radikal feminisme.

Videre diskuterte jeg hvordan Emin performer sitt sosiale kjønn gjennom en performativ biografisme sett fra Gades perspektiv. Jeg kom frem til at Emins måte å performe sitt sosiale kjønn og kvinnelighet gjennom sine verker åpnet opp for en diskusjon rundt den normative kontra den subversive kjønnsforståelsen. Konklusjonen ble at Emin ikke følger den normative kjønnsoppfattelsen, noe som henger i hop med hennes avvisning av den historiske feminismen, men også hvordan hun har blitt påvirket og inspirert av sine (modernistiske) mannlige idolskikkelser (som eksempelvis Edvard Munch og Egon Schiele). I avvisningen av den feministiske normative kjønnsoppfattelsen ligger det et opprør mot de etablerte verdiene og et ønske om ikke identifiseres av det «gamle og kjedelige», men heller finne nye måter å uttrykke sitt subjekt på.

Jeg har også diskutert hvordan verkene tekst som språkhandlinger kan forstås som performative ytringer sett fra Austins perspektiv, og argumentert for at de kan forstås som konkrete handlinger. Som handlinger kan disse sies å representere en måte hvor Emin fra et kjønnets perspektiv viser hvordan hun performer sitt sosiale kjønn og subjekt gjennom en

tekstlig utforming. Videre har jeg diskutert hvordan språkhandlingene kan ses på som en performance for å oppnå en bestemt effekt hos mottageren, og hvordan en slik interaksjon mellom verk og den individuelle betrakter kan skape og produsere nye meninger, holdninger og betydninger.

Det ble også diskutert hvordan Emins kropp/selv forstått som et desentrert subjekt kommer til syne i verkene, og hvordan dette fremkommer strategisk gjennom bruken av sosiale medier, men også hvordan forståelsen av det desentrerte subjektet som teknologisert, individualisert og fragmentert diskuteres gjennom en selviscenesettelse med fokus på tematikker som kjønn, seksualitet og klassebakgrunn. Videre har jeg også argumentert for at *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995*, *Hate and Power can be a Terrible Thing* og *Love is What you Want* kan forstås intersubjektivt og som kollektive erfaringer, ikke for at de representerer noe kvinnelig essensialistisk eller som en felles erfaring for alle kvinner, men som historier, opplevelser og meninger som gjøres tilgjengelig for flere.

Videre diskuterte jeg hvorvidt verkene innhold kunne anses å ha en generell gyldighet for andre enn Emin, hvor jeg kom frem til at *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995*, *Hate and Power can be a Terrible Thing* og *Love is What you Want* også kan sette liknende kvinneeferinger under debatt for andre kvinner (og menn) som har opplevd noe av den samme tematikken som Emin skisserer gjennom verkene, men også som en bevisstgjøring for andre. Dermed argumenterte jeg for at verkene har en allmenn gyldighet som passer inn i feminismens agenda.

Emin fremstår som jeg flere ganger har argumentert for gjennom oppgaven som «dobbel». Dobbel i den forstand at hun på den ene siden (ubevisst) fremmer feminismens prosjekt og strategier, mens hun på den andre siden tar avstand fra den ved å formidle sitt «jeg» gjennom en mannlig kunstnerisk modernistisk tilnærming. På samme tid formidler hun også i tråd med den tidligere feministiske kunststrategien sitt kjønn gjennom begrepet «the personal is political». Forskjellen her er at Emins verk medieres gjennom et entalls pronomen fremfor et flertallspronomen. Jeg kom også frem til at det er likegyldig om Emin avviser feminismen, for idet hennes verk «slippes» ut i verden, har hun ingen råderett over hva mottakeren måtte mene eller oppleve i verkene. I kraft av Emins biologiske kjønn skriver hun seg inn i en postfeministisk tradisjon basert på en subversiv kjønnsforståelse nettopp fordi hennes skildringer er spesifikt kvinnelige, og fordi hun benytter seg av den historiske feminismens strategier.

5.2 Avslutning

Judith Butlers kjønnsperformativitet har i denne oppgaven fungert som hovedteori. Både Rune Gade (spesielt) og Amelia Jones har også støttet seg til Butlers kjønnsperformative teori gjennom sine utlegninger i diskusjonen rundt den performative biografismen, og utviklingen av det postmodernistiske subjektet. J.L. Austins teori har også blitt inndradd fordi jeg ville diskutere språkhandlingene som performative ytringer, og som selvstendige performance. Jeg forsøkte under diskusjonen av *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995*, *Hate and Power can be a Terrible Thing* og *Love is What you Want* å forholde meg til verkene alene, men oppdaget at det var vanskelig, hvis ikke umulig å skille Tracey Emin fra hennes selvbiografiske verk. Jeg har i denne oppgaven hovedsaklig vært interessert i å forstå de ulike formene for performativitet sett igjennom Emins verk, samtidig som jeg håper å ha klart og belyse noe nye sider ved Tracey Emins kunstnerskap.

Litteraturliste:

Austin, John Langshaw. *How To Do Things With Words*. Oxford University Press. London 1962.

Betterton, Rosemary. «Why is My Art Not as Good as Me? Femininity, Feminism and `Life-Drawing` in Tracey Emin`s Art» i *The Art of Tracey Emin*, red. Mandy Merck & Chris Townsend. Thames & Hudson. 2002. s. 23-39.

Broude, Norma & Mary D. Garrard. «Introduction: Feminism and Art in the Twentieth Century», i *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*, red. Norma Broude & Mary D. Garrard. Harry N. Abrams, Inc. 1994.

Brown, Neal. *Tracey Emin*. Tate Publishing. 2012.

Butler, Judith. *Genustrubbel. Feminism och Identitetens Subversion*. Bokförlaget Daidalos AB. 2007.

Butler, Judith. «Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory», i *The Art of Art History. A Critical Anthology*, red. Donald Preziosi. Oxford University Press, New York. 2009. s. 356-366.

Clearwater, Bonnie. «Tracey Emin Talks of Love», i *Angel Without You*, red. Tracey Emin. Museum of Contemporary Art, North Miami. 2014

Gade, Rune. *Kønnet i Kroppen i Kunsten. Selvfremstillinger i Samtidskunsten*. Informations Forlag. 2005.

Haarder, Helt, Jon. *Performativ Biografisme. En hovedstrømning i det senmodernes skandinaviske litteratur*. Gyldendal. 2014.

Indiana, Gary. «Munch`s Telephone», i *Angel Without You*, red. Tracey Emin. Museum of Contemporary Art, North Miami. 2014.

Jalving, Camilla. *Værk Som Handling. Performativitet, kunst og metode*. Museum Tusulanums Forlag. 2011.

Jones, Amelia. *Body Art. Performing the Subject*. University of Minnesota Press. 1998.

Jones, Amelia. «Survey» i *The Artists Body*, red. Tracey Warr. Phaidon. 2012.

Lehmann, Ulrich. «The Trademark Tracey Emin» i *The Art of Tracey Emin*, red. Mandy Merck & Chris Townsend. Thames & Hudson. 2002. s. 60-78.

Merck, Mandy & Chris Townsend. «Eminent Domain. The Cultural Location of Tracey Emin» i *The Art of Tracey Emin*, red. Mandy Merck & Chris Townsend. Thames & Hudson. 2002. s. 6-21.

Monk, Philip. *Hypermnesiac Fabulations*. Contemporary Art Gallery at Harbourfront Centre. 1997.

Mortensen, Ellen. «Inledning» i *Genustrubbel. Feminism och Identitetens Subversion*. Bokförlaget Daidalos AB. 2007.

Salih, Sara. «On Judith Butler and Performativity» i *Sexualities and Communication in Everyday Life: A Reader*, red. Karen E. Lovaas & Mercilee M. Jenkins. Sage Publications Inc. 2007. s. 55 – 67.

Schechner, Richard. *Performance Studies. An Introduction*. Routledge. 2006.

Vara, Renée. «Another Dimension. Tracey Emin`s Interest in Mysticism» i *The Art of Tracey Emin*, red. Mandy Merck & Chris Townsend. Thames & Hudson. 2002. s. 172-174.

Internettkilder:

Bedford-Turner, Laura «Tracey Emin, Sarah Lucas & Rachael Whiteread: Did feminism feature as a part of Young British Art?», i *Chalk, University of Sussex Arts Society*. Posted by Sussex Arts, 22.05. 2012.

<https://chalkjournal.wordpress.com/2012/04/19/emin-lucas-whiteread/> sist oppsøkt 22.05.16.

Longrigg, Claire. «Sixty Minutes, Noise; by art`s bad girl» i *The Guardian*. 04.12.1997.

<http://www.theguardian.com/artanddesign/1997/dec/04/20yearsoftheturnerprize.turnerprize1> sist oppsøkt 22.05.16.

Manchester, Elizabeth. «Tracey Emin. «Hate and Power Can be a Terrible Thing» i *Tate*. Oktober 2009.

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/emin-hate-and-power-can-be-a-terrible-thing-t11891/text-summary> sist oppsøkt 22.05.16.

Overton, Tom «*With myself, always myself, never forgetting: The Art of Tracey Emin*», i *British Council. Visual Arts*. 2009.

<http://visualarts.britishcouncil.org/library/essays-interviews/with-myself-always-myself-never-forgetting-the-art-of-tracey-emin/page/1> sist oppsøkt 22.05.16.

«Performativ Biografisme» i *Litterær Analyse og Teori, Dansk i Gymnasiet*. Årstall ukjent.

<http://gymdansk.weebly.com/performativ-biografisme.html> sist oppsøkt 22.05.16.

Phaidon News. «Tracey Emin accuses her critics of sexism» i *Phaidon*, 2013.

<http://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2013/may/17/tracey-emin-accuses-her-critics-of-sexism/> sist oppsøkt 22.05.16.

Reynolds, Nigel. «Tracey Emin enters the Tate's hall of fame» i *The Telegraph*. 08.09.2004.

<http://www.telegraph.co.uk/culture/3623542/Tracey-Emin-enters-the-Tates-hall-of-fame.html> sist oppsøkt 22.05.16.

Illustrasjonsliste:

Fig. 1.1: *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995*. Applikert telt, madrass og lys. 1995.
122 x 245 x 214 cm. Fra: http://www.saatchigallery.com/aie/tracey_emin.htm. Sist oppsøkt 10.06.16.



Fig. 1.2: *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995*. Applikert telt, madrass og lys. Detalj. 1995. 122 x 245 x 214 cm. Fra: http://www.saatchigallery.com/aipe/tracey_emin.htm. Sist oppsøkt 10.06.16.



Fig. 2: *Hate and Power can be a Terrible Thing*. Applikert pledd. 2004. 2700 x 2060 x 3 mm.
Fra <http://www.tate.org.uk/art/artworks/emin-hate-and-power-can-be-a-terrible-thing-t11891>.
Sist oppsøkt 10.06.16.



Fig. 3: *Love is What You Want*. Neonskulptur. 2011. 133 x 149 cm. Fra <http://www.traceyeminstudio.com/artworks/2011/02/love-is-what-you-want-2011/>. Sist oppsøkt 10.06.16.



Fig. 4: *How it Feels*. Video stillbilde. 1996. Fra

<http://www.traceyeminstudio.com/exhibitions/2012/11/how-it-feels/>. Sist oppsøkt 10.06.16.



Fig. 5: *Exorcism of the Last Painting I Ever Made*. 1996. Fotografi av performance. Fra <http://www.traceyeminstudio.com/news/2015/02/exorcism-of-the-last-painting-i-ever-made-christies-auction/>. Sist oppsøkt 10.06.16.



Fig. 6: *The Life Model Goes Mad.* 1996. Fotografi 29.4 x 29.4 cm. Fra

<http://www.christies.com/lotfinder/photographs/tracey-emin-naked-photos-life-model-goes-5335378-details.aspx>. Sist oppsøkt 10.06.16.

