



# It's hard to be always the same person

*Et portrett av kunstneren og poeten Dorothea Tanning*

## It's hard to be always the same person

*A portrait of the artist and poet Dorothea Tanning*

Sissel Lie

*Professor emerita, Institutt for språk og litteratur, NTNU*

[sissel.lie@ntnu.no](mailto:sissel.lie@ntnu.no)

### Sammendrag

Den amerikanske kunstneren og poeten Dorothea Tanning (1910–2012) var inspirert av surrealismen og var blant de første kvinnene som tilførte malerkunsten en kvinnes perspektiv på erotikk. Hun har laget en rekke selvframstillinger i forskjellige kunstsjangre og beskriver også seg selv i intervjuer. Tanning bygger et bilde av sin identitet som er i kontinuerlig endring med stadige brudd. Jeg spør om Tanning formidler nok stabile elementer til at jeg kan beskrive en sammenhengende identitet. Hun var en fremragende kunstner som kjempet med den vanskelige rollen som kvinne innenfor kunstfeltet og aldri ga opp. Hun protesterte voldsomt mot betegnelsen surrealist, fordi den var foreldet, og mot begrepet «woman artist», siden hun mente kvalitet ikke har noe med kunstnerens kjønn å gjøre.

Mens teoretikere som Paul Ricoeur og Jean-Claude Kaufmann definerer identitet som en prosess, mener Ricoeur at det er mulig å se stabile elementer i en foranderlig identitet, og Kaufmann understreker bruddene i denne prosessen og bruker begrepet «øyeblikkelig identitet» på hvert av de adskilte identitetene. De bidrar til mitt teoretiske rammeverk.

Nøkkelord

Surrealisme, kvinnelig kunstner, selvframstilling, identitet, prosess, brudd, kontinuitet

### Abstract

The American artist and poet Dorothea Tanning (1910–2012) was inspired by surrealism and explored her unconscious through her art and poetry. She belongs to the group of women who early provided a woman's perspective on eroticism in art. She has made a number of self-representations in different art genres and describes herself in interviews. Tanning defines her identity by ruptures and change, while I ask if her self-representations give me enough elements to describe an identity. She was an outstanding artist battling with the difficult role of a woman in the Arts and was at the same time violently against the label surrealist. She did not accept the concept of the “woman artist” as she was convinced that gender had nothing to do with quality and recognition.

Theorists like Paul Ricoeur and Jean-Claude Kaufmann define identity as a process; Ricoeur argues that it is possible to see stable elements in a changing identity, and Kaufmann stresses the ruptures in this process and calls the resulting separate identities “immediate identities”. Their theories give me a theoretical framework for my investigation of Tanning's identity.

Keywords

Surrealism, woman artist, self-representation, identity, process, rupture, continuity

Den amerikanske kunstneren Dorothea Tanning tilhører de første kvinnene som åpnet malerkunsten for en kvinnes perspektiv på erotikk. Hun ble født i Galesburg i 1910. Etter en kort periode på kunsthøyskolen forsvant hun seg selv som reklametegner i New York. Hun ble i 1940-årene kjent med surrealistene som hadde flyktet fra et Europa i krig, og giftet seg i 1946 med en av dem, Max Ernst. De bodde først noen år i Sedona, Arizona, før de flyttet til Frankrike. Etter at Ernst døde i 1976, vendte Tanning tilbake til New York og fortsatte sin karriere som kunstner og forfatter. Hun publiserte to utgaver av sin selvbiografi, *Birthday* i 1986, og en utvidet versjon, fra 2001, kaller hun *Between Lives. An Artist and Her World*.<sup>1</sup> Deretter kom romanen *Chasm* i 2004 og to diktsamlinger i 2004 og 2011. Hennes hovedbeskjeftigelse var imidlertid som billedkunstner.

Tanning utforsker sin egen identitet, hvem hun er og ikke er, i forskjellige sjangre, selvbiografiske tekster og dikt, i enkelte malerier, tegninger og collager og gjennom intervjuer, og disse selvframstillingene har karakteristiske forskjeller avhengig av sjanger. Selvbiografien fokuserer verden rundt henne. Diktene som knyttes til dikterens liv, har ofte en dystre tone enn selvbiografien. Mens tidlige malte selvportretter skaper en tilnærmet fotografisk likhet med kunstneren, bare antyder senere malerier, gjennom tittelen, at de er selvbiografiske.<sup>2</sup> Noen intervjuer, særlig ett med Alain Jouffroy fra 1974, er blitt autoritative framstillinger av Tannings liv og meninger.

Tannings erklæringer om hvem hun ikke er, bidrar til den identiteten jeg leser ut av hennes selvframstillinger, for eksempel hennes protester mot å bli satt i bås som surrealist eller bli sett bare som Ernsts kone, og mot å bli plassert i en underkategori som kvinnelig kunstner av kunsthistorikere. På noen av fotografiene av henne ser det ut som hun deltar i en iscenesettelse av seg selv eller av paret Tanning/Ernst, slik at fotografiene kan tolkes som ironiske kommentarer til f.eks. rollen som elskende, underkastet hustru som kunstverdenen tvinger henne inn i.

Mitt spørsmål i denne artikkelen er om det er mulig å lage et portrett av henne med utgangspunkt i selvframstillingene. Jeg søker spor av det samme jeget i de forskjellige mediene over tid. Identitet sees gjerne som en prosess som konstrueres og endres, og Tanning insisterer på en kontinuerlig forandring av sin identitet. For meg som søker å holde fast et jeg i Tannings selvframstillinger, er det viktig å finne stabile komponenter, og jeg ser på selvframstillingene som en fortelling om et jeg som ikke bare vil utforske egen identitet, men som har et ønske om å formidle hva hun oppdager gjennom sin henvendelse til publikum. Jeg ser på denne henvendelsen gjennom selvframstillingene som et karakteriserende trekk ved identiteten.

Tanning er opptatt av det uendelige mulighetsrommet som virkeligheten representerer for en kunstner, men også av de hindringer for utfoldelse og anerkjennelse som hennes kjønn og samfunnets rolleforventninger skaper. Jeg trekker i noen grad veksler på andres blikk på Tannings produksjon og holdninger for å beskrive hennes identitet og fokuserer Tannings framstillinger av sin kunstneriske aktivitet og knytter det til en historisk kontekst, særlig til inspirasjonen fra surrealismen.

## **Virkelighetens uendelige mulighetsrom**

Victoria Carruthers, som interesserer seg for hva hun kaller Tannings gotiske fantasi, sier hun er en «upålitelig forteller», opprinnelig et litterært grep fra de gotiske romanene, når Tanning forteller «[...] på nytt og på nytt i memoarer, selvbiografier [...] kronologier og i forklaringer på sitt arbeid» (Carruthers 2011:136). I hvilken grad Tannings selvframstillinger gir pålitelig informasjon om hvem hun er, er selvfølgelig umulig å slå fast, særlig fordi

hun bidrar med et så mangfoldig bilde av seg selv. Uansett om selvfremstillingene ikke alltid stemmer overens, bekrefter de at Tanning som person er i stadig endring, og man kan se på dem som en bearbeiding av historien om et jeg. Tanning selv opplever det som ubehagelig å avsløre seg så mye som hun gjør i selvbiografien. Det gjør henne like synlig som «[...] en type gullfisk som dytter rundt i en bolle sammen med andre» (Tanning 2001:337). Hun ser sin egen selvbiografiskrivning som en voldelig inntrenging i egen kropp, «[...] en virkelig selv voldtekt» (ibid.). At Tanning sier hun må gjøre vold på seg selv for å kunne skrive selvbiografisk, viser at hun er klar over sjangerens krav om ærlighet. Tanning sier likevel som gammel i et intervju at om hun skulle ha skrevet en tredje selvbiografi, ville den vært mørk (Woods 2004), og underforstår at hennes selvbiografi er en idealisert versjon.

Tanning beskriver jeget som uoversiktlig og vanskelig å kontrollere, et kaotisk kott, men ser i sin kunst og poesi et gjenkjennbart avtrykk av sin kropp, et fingeravtrykk:

One thing is certain: no one else could bring it off, your picture [...] You are a crowded closet piled with chaos, yet you know that just behind the door is an arrow pointing to the one splendid sweet line you think you need, the stroke that will take over and multiply until [...] you have found a way out. [...] It is your fingerprint (Tanning 2001:315-316).

Tanning mener altså at all kunst og litteratur vil speile kunstnerens identitet, men slår likevel fast at ingen kan konstruere et troverdig bilde av en kunstner ved hjelp av det hun skaper. Både kunst og tekst er: «[...] om ikke en opplagt løgn, i beste fall et speil som forvrenger» (Jouffroy 1993:49-50). Kunst kan bare peke mot den innsikten om seg selv Tanning får gjennom å skape: «For bak dem, i de tause bildene, er det alvorlige svar som jeg ikke kan gi dem [publikum] på annen måte» (Tanning 1993:41). Det ubevisste forblir utenfor fornuftens kontroll, og bare kunsten kan peke mot hva det ubevisste bidrar med til hennes identitet.

I intervjuet med Jouffroy svarer Tanning at hun har funnet en annerledes måte å nærme seg identitet på: «på skrått, lurende»:

In the first years, I was painting our side of the mirror – the mirror for me is a door – but I think that I've gone over, to a place where one no longer faces identities at all. One looks at them somewhat obliquely, slyly. To capture the moment, to *accept* it with all its complex identities (Jouffroy 1974:57).

I dette sitatet uthever Tanning *accept*, det gjelder å åpne seg for nye innsikter og mangfoldige, og til og med samtidige, identiteter. I et dikt fra *A Table of Content* (2004) understreker hun betydningen av det ubevisstes mange bilder av en selv: «Ansiktene i speilet har lært å snakke. Om du lytter, vil de kutte vekk/din fortid, tenne på din fremtid» (Tanning 2004:19).

## Øyeblikkets identiteter

Tanning plasserer seg selv i en lang tradisjon når hun siterer Montaigne som epigraf i sin første diktsamling, *A Table of Content*, fra 2004: «Det er vanskelig alltid å være den samme personen». Tanning som Montaigne ser ut til å sette et spørsmålstegn ved om det er mulig. Hun fastholder likevel i andre tekster og intervjuer en forestilling om kontinuitet når det gjelder «[...] måten jeg er på og måten jeg har tenkt på hele livet» (Glassie 2002). Hun peker blant annet på enkelte stabile sider ved sin identitet som hun ikke er stolt av. «Jeg var ikke sikker på at jeg hadde lyst til å avsløre meg selv: [...] den gale, lure, uberegnelige, grenseløse,

håpløse meg» (Tanning 2001:337), skriver hun i selvbiografien. Når hun erklærer at hun er upålitelig, kunne det være en strategi for ikke å bli for synlig. Det gir henne dessuten en frihet til å definere seg selv som hun vil, til enhver tid. Hun vil utforske gjennom kunst og litteratur hvordan identiteten endrer seg gjennom kontakten med det ubevisste. Paradoksalt nok blir det uberegnelige ved identiteten et stabilt trekk ved identiteten.

De franske teoretikerne Paul Ricoeur og Jean-Claude Kaufmann har gitt meg mitt teoretiske rammeverk. Begge mener at identitet blir til gjennom den historien som jeget forteller om seg selv. Ricoeur argumenterer for at vi kan formulere en identitet gjennom å fortelle om et forløp der begivenhetene danner en løpende strøm av elementer. Denne fortellingen gir livene våre mening og sammenheng (Ricoeur 1990 og 2001).<sup>3</sup>

Proessen består av en nødvendig dialog mellom den delen av jeget som formes av verden rundt, og et indre jeg. Ricoeur mener at det kan finnes stabile komponenter i identiteten. Tannings lidenskapelige opptatthet av kunst gjennom et langt liv kunne være en slik stabil komponent som Ricoeur åpner for. I sine selvbiografiske tekster erklærer dessuten Tanning sin livslange kjærlighet til Max Ernst, noe som bidrar til en forestilling om varige trekk ved identiteten, som trofasthet og kjærlighetsevne.

Tanning hevder at identiteten stadig blir ny, og ethvert fullført maleri har forårsaket en form for død (Tanning 2001:314) og en ny fødsel (Jouffroy 1974:55). Noen av disse øyeblikkene er så grensesprengende og unike at Tanning sammenligner dem med noe hun ikke navngir, men som beskrives som en atombombeeksplosjon (2001:314). Tannings definisjon av sin identitet gjennom malerier, dikt og selvbiografiske tekster, kan beskrives som uttrykk for det Kaufmann kaller «umiddelbar identitet» (2010:151-172). Han argumenterer mot forestillingen om sammenheng og mener at forestillingen om øyeblikkets identitet er nærmere jegets virkelighet. Den umiddelbare identiteten virker beslektet med Tannings ide om å fange betydningsfulle øyeblikk med deres flyktige identitet gjennom kunsten (Jouffroy 1974:57).

Selv om Tannings selvbiografi særlig beskriver hennes møte med verden rundt, forteller hun også om en kunstnerisk prosess der hun kontinuerlig utforsker sitt ubevisste. Det ubevisste ser hun som sitt andre liv, som bidrar til å gjøre henne til den hun er, forskjellig fra andre, og det er alltid «den samme utforskningen» (Jouffroy 1974:5), sier Tanning. Drivkraften er den samme, selv om kunstuttrykket, og hun selv, ifølge henne, er i stadig endring. Når John Russel studerer Tannings kunstneriske utvikling, skriver han om Tannings mange «jeg» (1995:11) som om han er oppmerksom på disse stadig nye utgavene av Tannings identitet.

For Kaufmann betyr «umiddelbar identitet» hele tiden å forlate de tidligere jegene for å finne nye historier om seg selv: «Ego skriver seg i virkeligheten inn i logikken til alternative og mangfoldige liv og farer rundt i skyggen av det som man antar er den eneste historien» (2010:160). Disse umiddelbare identitetene har lite logisk sammenheng: «[...] den narrative identiteten er i virkeligheten skapt av sekvenser, oftest korte, uten særlig logisk sammenheng mellom dem» (ibid.:156). Kaufmanns eksempel er familiealbumet som får mening idet en person forteller om bildene fra sitt liv: «Tusen små fortellinger følger etter hverandre i forskjellige retninger» (ibid.). «Øyeblikksbilder» (ibid.:172) er hans definisjon av identitet heller enn det biografiske jegets fortelling. Sammenhengen skapes tilsynelatende likevel av den som henvender seg til noen med en fortelling: «Noen ganger kan en ide om en hvilken som helst sammenheng være nok. Det viktigste er at man tror at man i hovedsak forholder seg til den samme historien» (ibid.:158). Her peker Kaufmann på at bruddene mellom umiddelbare identiteter, som han egentlig tar for gitt, blir underordnet når fortellingen om en person oppleves som sammenhengende. I denne artikkelen er det jeg som etablerer en

sammenheng på basis av Tannings selvframstillinger. For Kaufmann vil en slik konstruksjon være lengre fra jegets identitet enn den som kan beskrives ved hjelp av enkeltstående bilder. Ifølge Kaufmann betyr dette både en forenkling og en idealisering (ibid.:154). Å etablere en stabil identitet over tid oppleves altså både av teoretikeren Kaufmann og kunstneren Tanning som det jeg kunne kalle en fiksjon. Min fremstilling vil likevel handle om hvem hun var og ikke var, med forbehold om at jeg aldri kan nå frem til virkelighetens Tanning.

## Surrealismen og det ubevisste

Tanning oppdaget surrealismen på utstillingen «Fantastic Art: Dada and Surrealism» i New York i 1936. Surrealistene mente at kunnskapen om jeget kunne utdypes gjennom utforskningen av det ubevisste, og kunst og litteratur ble redskaper for utforskningen. Hele livet holdt Tanning på at surrealismen hadde vært en åpenbaring for henne, samtidig som den bekreftet hva hun allerede hadde satt seg som mål. Hun ønsket som surrealismen å revolusjonere holdninger og tenkemåter og dermed «forandre verden» (Tanning 2001:326). Så sent som i 2002 slo hun fast: «Jeg tror fortsatt på surrealismens anstrengelser for å utforske vår dypeste underbevissthet for å finne ut om oss selv» (Glassie 2002). Hennes kunstneriske virksomhet var et redskap for utforskning av hennes identitet, samtidig som det ubevisste ble utgangspunkt for hennes kunst. Hver gang ga det ubevisste seg til kjenne på nye måter og bidro til forestillinger om nye identiteter.

Tannings kunst er preget av hennes stadige oppdagelsesferder i eget jeg, men «surrealist» ble etter hvert en karakteristikk som ikke stemte overens med hennes opplevelse av seg selv. Tanning gjentok ofte at surrealismen siste dager var i 1950-årene, og at hun hadde funnet sin egen vei siden: «[...] vær så snill, ikke si at jeg bærer surrealismens banner. Bevegelsen tok slutt i 50-årene, og mitt egen arbeid har beveget seg så langt på sekstitallet at å bli kalt surrealist i dag får meg til å føle meg som en fossil!» (Glassie 2002). Det er ikke egen høye alder som plager henne her, men at hun blir betraktet som en levning fra en svunnen tid.

Når Tanning ga intervjuer som nittiåring, har de likevel fortsatt overskrifter som insisterer på at Tanning var surrealist: «Den eldste levende surrealisten» (Glassie 2002) og «Surrealistiske synspunkter fra en virkelig levende en» (Yablonski 2002). Etter publiseringen av romanen *Chasm. A weekend* i 2004, hadde *The Guardian* følgende overskrift: «Kjærlighet blant løver. Nicolas Royle om Chasm, en strålende debut av den 94-år gamle surrealisten Dorothea Tanning» (Royle 2004). I 2015 hadde *Huffington Post* et oppslag om «7 glemte kvinnelige surrealistere som fortjener å bli husket» (Frank 2015) der Tanning var den første av de sju.

Om Tanning protesterte mot merkelappen «surrealist», er ikke desto mindre hennes tidlige malerier og tweedskulpturer fra perioden 1969-1973 nært beslektet med det ubehagelige og på samme tid originale og fantasifulle som kjennetegner mange surrealisters kunst. De svære selvsyde tøy-skulpturene er humoristiske, erotiske og foruroligende henvendelser til publikum. De viser også at Tanning var opptatt av kvinners dagligliv og virksomhet med symaskin.

Fra en surrealistisk måte å fortelle historier på i kunstneriske uttrykk frem mot 1970-tallet, finner Tanning etter hvert en mer nonfigurativ måte å utnytte indre kaos på. Hennes kunst utvikler seg fra en detaljert gjengivelse av en erotisk drømmevirkelighet til mer abstrakte framstillinger, men fortsatt med gjenkjennelige elementer, gjerne deler av kvinnekroppen. Jean-Christophe Bailly karakteriserer hennes senere arbeider som «frigjort surrealisme» (Bailly 1995:77). Katharine Conley innlemmer Tanning i sin bok *Surrealist ghostliness*

blant kunstnere som lager arbeider med «surrealistisk spøkelsesaktighet» (Conley 2013). De bidrar begge til å fastholde Tanning som en del av det surrealistiske prosjektet, selv om det for henne bare var et utgangspunkt.

## **Kunsten å temme en tiger – kunstnerisk utfoldelse som del av identiteten**

Maleriet «Inspiration comes while painting» (1973) har en tittel som spiller på det franske ordspråket «Appetitten kommer mens man spiser», som en kommentar til den skapende prosessen. Det er nødvendig å sette i gang en prosess der maleriet tar kontroll. Her sluker det malerens hånd. Et drømmedyr i fiolett med en menneskelig bakende og klør flyter rundt bak henne og har samme farge som maleriet på staffeliet. Malerens kropp er malt med lys lilla. Et svart stoff (eller er det en fisk?) ser ut som det er levende i hjørnet foran kunstneren, og en mørkeblå stormsky skaper en truende skygge i bakgrunnen. De forskjellige elementene peker mot kontakten med en drømmevirkelighet. Kunstneren er naken og sårbar, uten hår og i ferd med å miste sjalet som har beskyttet den myke kroppen, men samtidig virker hun energisk og bestemt.

Tanning sier selv at hun må miste kontroll over sin bevissthet for å kunne male. Hun går i transe. Ricœur skriver om slike skremmende «[...] ekstreme situasjoner med frarøvelse» (Ricœur 1990:197), der subjektet «frarøves» identiteten, og det ikke finnes svar på spørsmålet «Hvem er jeg?». For Tanning kan kunstneren som fanges av kunstverket, trues, utfordres, men også fristes til å utforske videre sitt eget indre kaos. Hun trenger utholdenhet, selvtilit, og kanskje dumdristighet, fordi utforskningen av det ubevisste ikke er uten fare. Den panikk lignende tilstanden som Ricoeur beskriver, blir hos Tanning noe hun oppsøker og ikke er redd for. Hun skriver i et dikt at hun må forsone seg med kaos. Kanskje følte hun seg beslektet med erinniene som var nattens døtre og tilhørte underverdenen: «[...] Erinnienes tornespråk. Lag en pakt med kaos. Fra da/av bryr du deg ikke» (Tanning 2004:19).

Tanning fremstiller kunstnerens utforskning av det ubevisste både som livstruende og livsnødvendig. Bailly peker på en underliggende angst i Tannings kunst: «Det virker som angstens hurtighet hadde lagt all sikkerhet bak seg» (Bailly 1995:77). Bailly understreker at Tannings kunst er: «[...] en utgravings kunst, en som graver etter sine elementer i bevissthetens utemmede dyp og avslører dem når de er identifisert» (ibid.:78).

Tanning skriver om maleriene sine at de er vitnesbyrd om en desperat kamp med ukjente krefter (2001:336). Opplevelsen av tap av identitet gjennom utforskningen av det ubevisste, fører også til en form for galskap, som Tanning kaller en varig, «sann galskap» (Jouffroy 1974:55). Det finnes ingen garanti for at hun kan vende tilbake til en normaltilstand. Kunstneren påtar seg denne risikable utforskningen av det ubevisste også for å beskytte og redde et rasjonelt samfunn: «Kunst har alltid vært flåten som vi kan klatre opp på for å redde vår tilregnelighet» (Glassie 2002).

Det finnes øyeblikk av tilfredsstillelse i Tannings beskrivelser av sin kunstneriske virksomhet, på tross av livstruende kamper med det ukjente: «Nå er alle dører åpne, luften er perlemor, og du vet hvordan du skal temme en tiger» (2001:325). Men i selvbiografien nevner hun også sine tårer og en «[...] fullstendig knusende følelse av dommedag» (2001:339). En mørkere versjon enn i selvbiografien peker mot livet hennes i diktene, og i enkelte dikt pines dikteren og strever for å overleve hverdagen. Dikteren utsettes for tortur, men avfeier det: «Ta aldri hensyn til pinnene / og nålene under meg. / La alle andre torturinstrumenter/ gjøre som de vil» (2011:45). Under uhyggen finnes likevel latteren. I diktet «Alle helgeners aften» kommer Dommedag krypende: «Tenner tusen svoveløyne / River opp de pustende

sengene. / Lytt til bein som knekker og pulveriseres. / Dommedag kryper inn på gummitrårder» (2011:32).

Den strenge religiøse bakgrunnen til Tanning kan være en forklaring på hennes skyldfølelse når hun er lykkelig: «[...] min sorgløshet blandes litt //med en følelse av skyld. Hadde jeg rett til å gjøre dette / kunne slik glede være min helt gratis?» (2004:8), sier hun i et dikt. Selv lidenskap har en bitter smak, og et vinnerlodd gir brannså: «[...]å smake på ekstasen, drikke dens bitterhet/ er en sjanse å ta, blindebukk [...] Mitt tegn ga meg et vinnerlodd. / Det brente hånden min før jeg så det» (2004:9). Hun risikerer liv og helse, vet ikke hvor hun skal, og har erfart at lykke må betales med sorg: «[...] intet godt hendte meg noensinne som ikke måtte betales for på en eller annen brutal måte før eller siden» (Tanning 2001:338).

Tannings skyldfølelse, hennes depressive sider, men også humor, er stabile elementer i hennes selvframstillinger. Hun ser den alltid underliggende depresjonen som en del av sin identitet, uavhengig av forholdet til Ernst. I intervjuet med Jouffroy sier hun: «Marerittene mine er foret med ironi, hvordan kunne jeg ellers holde ut dagliglivet» (Jouffroy 1974:67). Men om nervene har røtter i tragedie, dør nervetrådene av latter (ibid.).

## En identitet utfordret av mulighetenes uendelig utstrekning

Tannings første selvbiografi, *Birthday* (1986), peker gjennom tittelen mot det mest berømte maleriet hennes «Birthday» (1942) der det er mulig å kjenne igjen Tanning fra fotografier fra samme periode. Tanning forklarer tittelen «Birthday» som følger: «Noen ganger skjer det noe midt i ditt liv som får deg til å føle at du er nyfødt, et vendepunkt, en fødselsdag[...]» (Kimmelman 1995). Tittelen peker mot en opplevelse av gjenfødelse, av et unikt øyeblikk. For Tanning representerer maleriet starten på forholdet til Ernst. Hun var 30 år med mye prøving og feiling bak seg og hadde opplevd et mislykket ekteskap. Det var også begynnelsen på hennes kunstneriske karriere, siden det var det første maleriet hun var villig til å stille ut.

Maleriet viser en ung kvinne som står foran dører bak hverandre som alle er åpne mot uendeligheten. Hun holder fast i dørhåndtaket til den nærmeste døren. Foran kvinnen kryper et fantasidyr, en lemur med vinger. Lemuren er et dyr som knyttes til mørke og natt og som her kan assosieres med det ubevisste og fantasien. Tanning sier hun er kledd i en slags «elizabethansk» (Glassie 2002) teaterjakke. «Jeg tror jeg hadde vært en renessansemann – om han kunne ha vært kvinne» (ibid.), sier hun. Var hun fornøyd med å være kvinne, men ønsket å være fri fra de begrensninger det å være kvinne, skapte?

Tanning vender stadig tilbake til kvinnekroppen i maleriene sine med den erotiske voldsomheten så karakteristisk for hennes kunst. Hun sier i et intervju om kvinnekroppen at den er «[...]den mest mystiske og usedvanlige tingen jeg vet om» (Yablonsky 2002). I begynnelsen av karrieren utforsket hun mareritt knyttet til ungenters gryende seksualitet, og i maleriet «Tango Lives» (1977) danser to voksne, nakne skikkelser en kraftfull og lidenskapelig dans, fullstendig oppslukt av hverandre. I «Birthday» tematiserer Tanning seksualitet gjennom kvinnens nakne føtter og bare bryst. Den unge kvinnens skjørt er i ferd med å transformeres til greiner, noe som kan lede tanken til naiaden Daphne fra gresk mytologi. Hun ble omskapt til et tre av sin far for å slippe unna Apollos tilnærmelser.

Tanning skriver nesten seksti år senere om en kvinne «i en soveromssituasjon» at «[h]un er premien – en Daphne som blir et tre om forfølgeren ikke er forsiktig. Hun må være litt vanskelig å fange» (Tanning 2001:67). Om Tanning setter seg selv i scene i «Birthday», som en moderne Daphne, er hun intet offer og flykter ikke. Det ser tvert imot ut som hun inviterer tilskueren med gjennom dørene. «[Det] er kanskje en udefinerbar skygge av melankoli over det alvorlige ansiktet hennes», skriver Barry Schwabsky, «men hun holder døren åpen til

drømmenes rike. Om Mister Tilskuer tror disse nakne brystene betyr tilgjengelighet, må han nok tenke om igjen. Tanning's heltinne uttrykker styrke» (Schwabsky 2010). Det er likevel mulig å tolke hennes selvframstilling som en seksualisert invitasjon til den som våger å bli med gjennom dørene.

De åpne dørene i «*Birthday*» kan symbolisere den uendelighet av muligheter som finnes for kunstneren. Catriona McAra (2011) mener dessuten at det finnes referanser i selvportrettet til surrealistenes «barnekvinne» og til Lewis Carroll og hans Alice. Også Alice måtte gjennom dører til det ukjente eventyrlandet, og selvportrettet kunne forestille en voksen Alice som nøler, men også føler seg trukket mot det ukjente. Tanning skriver i selvbiografien om «[...] lokkingen fra ingenstedts som har fulgt mitt omstreifende liv så langt» (2001:62).

Denne tiltrekningen mot det ukjente symboliseres av dører og speil i maleriene gjennom hele karrieren. Mary Ann Caws viser til nettverket av referanser og selvreferanser i Tannings arbeider, både visuelle og verbale, de som «[...] åpner opp inn mot hverandre som dørene så utbredt i hennes billedbruk» (1999:61). Whitney Chadwick tolker de åpne dørene som truende tomhet : «[...] bak dørene i *Birthday* finnes det tomhet plassert på kanten av fremtiden, i krysset mellom kunst og liv står kunstneren foran muligheten for en avgrunn» (1991:95). For en eventyrlysten og dristig Tanning ser det ikke ut som det finnes alternativer til å utfordre det ukjente. Tomheten er full av muligheter.

To år etter «*Birthday*» hadde Tanning og Ernst flyttet til Sedona, Arizona, og Tanning malte seg selv foran et fjellandskap med ryggen til tilskueren. Tittelen «*Self-portrait*» (1944) bekrefter at dette er et portrett av Tanning, selv om hun har snudd seg bort; hun virker liten og sårbar foran svære fjell og står på en slags pidestall, kledd i badedrakt med armene foldet foran seg. Badedrakten virker urimelig i et landskap uten vann, men skikkelsen ser ut til å uttrykke ærefrykt. Jeg kjenner igjen landskapet fra amerikanske Western-filmer, men det er også landskapet rundt Sedona der Tanning bodde på denne tiden.

Gilles Plazy sier om dette selvportrettet : «Tilsynelatende er det ingenting å se i denne ørkenen. Hennes blikk kan bare fortape seg i den tause uendeligheten» (1979:33). At det ikke er noe å se på i dette overveldende landskapet som Tanning har gjengitt med presisjon, er en overraskende konklusjon. Bailly skriver om det samme maleriet at: «[...] den lille menneskefiguren er bare et element, en detalj nyttig bare for å beskrive rommet» (1995:78). Bailly tar ikke hensyn til at tittelen er «*Self-portrait*», og til den måten kunstneren har plassert seg selv på, midt i landskapet. Tanning ser ut til å si noe både om egen sårbarhet og dødelighet ansikt til ansikt med naturens velde og udødelighet. På samme måte som i «*Birthday*», kunne maleriet symbolisere «[...] MULIGHETENES uendelige utstrekning» (Tanning 2001:49). Hun virker ydmyk, men ikke uten selvtillit, og sitatets store bokstaver roper om virkelighetens utfordringer.

Bildet kan referere til Caspar David Friedrich og hans maleri «*Wanderer über dem Nebelmeer*», et hovedverk innenfor tysk romantikk knyttet til forestillingen om det sublime. Vandreren står også med ryggen mot tilskueren, foran et fjellandskap, men som han dominerer i motsetning til henne. Som maler utforsker Tanning imidlertid selvsikkert mulighetene som Sedonas fjell gir henne; hun er kanskje liten, men hun har makt til å endre virkelighetens røde landskap til et grønt.

Med årene ble Tannings selvportretter mindre opptatt av hennes ytre fremtoning, enten hun laget humoristiske collager, eller malerier som hadde direkte tilknytning til hennes liv, som i det allerede nevnte maleriet «*Inspiration comes while painting*» (1973). Her ligner kunstneren tvert imot et spøkelse. Collagen «*Dorothea Tanning as a Dog*» fra 1967 viser Tanning på en sofa. Hun har hundehode og holder en hund i armene. Collagen blir en humoristisk kommentar til selvportrettssjangeren.



I de senere malte bildene hennes symboliseres jeget gjerne gjennom ting, som sykkel. Da Tanning brukte navnet på bildet «Between lives» fra 1989 som tittel på sin selvbiografi fra 2001, antyder hun at dette tidligere bildet er selvbiografisk. Det skildrer en dramatisk ulykke med to kropper og flere havarerte sykler. Armen på den største kroppen går gjennom brystet på den andre kroppen. De myke kroppene er blandet med de metalliske strukturene på ødelagte sykler, men den lyse lillafargen som preger hele maleriet, gir scenen et drømmepreg. Dersom maleriet er selvbiografisk slik hun altså antyder senere, kan det være en kommentar til Ernsts død. Dette er likevel fra 1989; en annen sykkel venter på venstre side og gir håp om at det er mulig å forlate ulykkesstedet.

Sykkelen kan symbolisere Tannings stamina, hennes mot og vilje til å komme videre etter en katastrofe, egenskaper som utgjør stabile komponenter i hennes identitet. I en utstillingskatalog fra 1990 forklarer Tanning at sykkel er hennes alter ego, i full fart gjennom kaos: «[...] et svart skjelett, vektløst og i fart, der den beveger seg gjennom områder av forvirring; sykkel er meg» (1990:21).

### Identitet som kvinnelig kunstner? Avskyelig

Tanning var slående vakker som ung, og den gangen oppfattet hun sin egen kropp som et uttrykk for sitt indre: «Det virket på meg som om ens ytre form er en viktig del av ens poetiske identitet, at for på en måte å være trofast mot det sanne bildet måtte du ha et ytre som lignet» (Levi-Strauss 1976). Hun var den gangen overbevist om at utseende og identitet måtte stemme overens.

Det var imidlertid en motsetning mellom hva hun oppfattet som sitt virkelige jeg, og hvordan andre oppfattet henne: «[...] jeg har lagt merke til en underlig reaksjon som om det var noe unaturlig at en pen jente skulle drive med noe dødsens alvorlig» (Glassie 2002). Det var lett å bli avledet. I selvbiografien hevder Tanning at selv om hun følte seg uovervinnelig, var utseendet en hindring: «[...] for en jente er det ikke noe større handikap i forhold til kreativitet og selvoppfyllelse i kunst enn fysisk skjønnhet» (2001:278). Hun anbefaler derfor unge jenter å konsentrere seg om sitt indre jeg om de vil bli kunstnere: «[...] konsentrer deg om din indre verden og hold deg unna reklame, idioter og filmstjerner» (Glassie 2002).

Tanning opplevde ikke at hennes identitet som kunstner var kjønn. I et svar i forbindelse med Caws utgivelse av en artikkelsamling om kvinnelige kunstnere i surrealismen, forklarer Tanning hvorfor kjønn ikke kan ha noe å gjøre med det å være kunstner. Det alvorligste motargumentet er at det tar konsentrasjonen fra det som virkelig betyr noe:

Like the phallanxies of an enemy, myriad assailants converge to bedevil your purpose and bewilder your vision [...] this artist [...] has utterly failed to understand the pigeonholing (or dove-coterie) of gender, convinced that it has nothing to do with qualifications or goals (Caws mfl. 1991:228).

For meg som har arbeidet med synliggjøring av kvinner i surrealismen,<sup>4</sup> er det tankevekkende hvor provoserende det kan være for en kunstner når kjønn ser ut til å bli likestilt med kunstnerisk kvalitet. Chadwick kommenterer i sin bok om kvinner i surrealismen at Tanning følte «[...] at bøker som omhandlet kvinner isolerer dem unødige og og bidrar til deres 'eksil'» (1991:12). De som søker å inkludere kvinner i kunsthistorien fordi de er kvinner, har misforstått alt, sier Tanning: «[...] jeg er ikke mot kvinner, langt i fra. Jeg er mot disse forvirrede personene som gjør slikt» (McCormick 1990).

Tannings kunstner i «Woman Artist. Nude. Standing» (1985-87) er intet selvportrett. Tvert imot. Maleriet er heller et bilde av hva hun ikke er, og en kommentar til fokuset på kvinnelige kunstnere som en underkategori i kunstverdenen. Den nakne kvinnen på maleriet har et forførende, sjal-lignende hodeplagg av svart blonde med en rød rose og dekker det meste av ansiktet hennes, unntatt den lille trutmunnen. Hun står med armene gjemt på ryggen (eller så finnes de ikke) og poserer uten andre særtrekk enn hodeplagget. Hun står mot en bakgrunn av kraftige gule og oransje penselstrøk med grønne islett. Tittelen indikerer kvinnens profesjon, men på maleriet er det bare penselstrøkene som peker mot kunstnerisk aktivitet. I 1990 uttaler Tanning seg om uttrykket «woman artist»: «Det finnes ingen slik ting – eller person. Det er like mye en selvmotsigelse som ‘mannekunstner’ eller ‘elefantkunstner’. Du kan være kvinne, og du kan være kunstner, men det ene er gitt, og det andre er deg» (McCormick 1990). Hun var enig med intervjueren om at merkelappen «kvinnelig kunstner», var ganske fryktelig (ibid.). I et intervju tolv år senere utbryter hun «Kvinnelig kunstner? Avskyelig» (Glassie 2002).

Caws snakker i et intervju om Tannings bilder av stående nakne kvinner og mener at disse kvinnene er selvhevdende og selvstendige:

I think the standing nude woman is also the active, dynamic idea of woman. The fact that she's nude, naked, is her choice. That she is standing suggests that she chooses to be, not the look of somebody else's, the object of somebody else's look, but her own self standing (McCance 2001).

Å gjøre den stående kvinnen i for eksempel «Woman Artist» til et symbol på kvinners selvstendighet og kraft som kunstnere, og som dermed peker mot kunstneren selv, er kanskje fristende, men kvinnen på maleriet er snarere Tannings påpekning av hvor meningsløst det er å karakterisere en kunstner ut fra kjønn, selv om hun selv var både selvhevdende og kraftfull.

## Samfunnets forventninger til kvinner

Et manipulert fotografi av surrealistene Lee Miller fra 1946, året Tanning og Ernst ble gift, viser Ernst som en kjempe og Tanning som en dverg. Det kan være en humoristisk henvisning til *Gulliver's Travels*, og den betydelige forskjellen i størrelse kan også peke mot Ernsts store begavelse som kunstner. Det er i alle fall en ironisk, men vennskapelig påminnelse om den manglende maktbalansen i forholdet og en feiring av Ernst, som Tanning tar del i.

På fotografiene av henne og Ernst ser de ut til å ironisere over omverdenens forventninger til henne som kvinne, enten hun lener seg drømmende mot ham, eller stiller opp på portrettbilder som diva. I intervjuer sier hun at manglende anerkjennelse som kunstner, var den prisen hun følte hun betalte for forholdet til Ernst. På tross av at hun mente at hun hadde valgt riktig, uttrykte hun likevel en bitterhet og en følelse av at det ble gjort urett mot henne. I et intervju fra 1990 svarte Tanning på et spørsmål om Max Ernsts berømmelse kastet skygge over hennes karriere: «[...]hvordan kunne det å bli akseptert som kunstner, altså en kunstner som skapte mening og var verdt å bli husket, kunne måle seg med det rike fargerike livet jeg har hatt så langt [...] Jeg angrer ingenting» (McCormick 1990).

Tanning hadde ingen illusjoner om kvinners status i samfunnet, og da hun snakket med Glassie i 2002, sa hun at hun hadde blitt rystet over at surrealistene var like kvinneundertrykkende som borgerskapet og befolkningen ellers (Glassie 2002), selv om det ikke gjaldt for Ernst.<sup>5</sup> Det var ikke lett for kvinner å bli anerkjent som kunstnere. Kunstverdenen så henne som Max Ernsts kone, som om ingen ville la henne ta ansvaret for sitt liv og sin kunst.

Fem år senere siterte en intervjuer Tanning: «Hennes tilværelse som kunstner ble dramatisk kompromittert av livet som Max's hustru» (Kimmelman 1995). Så tilføyde hun at kjærlighet overvinner alt, før hun siterte med tårer i øynene et av sine dikt, «Stains»:

Many years ago today / I took a husband tenderly / This simple human gentle act / Seen as a hard decisive fact / By all who dote on category / Did stain my work indelibly / I don't know why that is / for it has not stained his (ibid.).

Den lidenskapelige kjærligheten til Ernst bidro til å forme hennes identitet. Den var dessuten i overensstemmelse med surrealistenes forestillinger om samliv, og ikke minst motstanden mot å stifte familie og få barn. Med en latter satte Tanning spørsmålsteget ved kvinnens urettferdige rolle i forplantningen: «Jeg er veldig mot måten forplantning skjer på, i alle fall for mennesker. Om jeg hadde designet det, ville det vært loddtrekning om hvem som skulle bli gravid, mannen eller kvinnen» (Glassie 2002).

Behovet for å være mor var ikke en del av Tannings identitet. Hun sier i 2004 at hun aldri ville ha barn. Det ville ikke bare ha hindret karrieren: «Mer enn det, sier hun: 'Det ville ha ødelagt mitt liv. Det er ok om du er rik, føyer hun til, 'men vi var fattige'» (Wood 2004). Materielle forhold gjorde det umulig for Tanning å få barn og fortsette som kunstner. I et fotografi av Miller fra 1946 står Tanning på knærne foran det uferdige bildet «Maternity», der en fortvilet mor står med en baby i armene og med en pekingseser som ligner hunden deres, med barneansikt ved føttene. På fotografiet holder Tanning lerretet med venstre hånd og ser bestemt mot fotografen som om det er viktig for henne å markere sitt standpunkt.

## En foranderlig, men gjenkjennbar identitet

En ungjente reiste fra småbyen og endte opp i en internasjonal gruppe av kunstnere i New York. Hun bodde i New York. Hun bodde i New York og Paris, i Sedona (USA) og i Seillans (Frankrike), i storbyer og på landet, og levde et liv med stadige oppbrudd, tilpasning og ny læring. Inspirert av surrealistene integrerte Tanning det ubevisste som en viktig dimensjon ved sin identitet. Senere i livet ville hun ikke lenger knyttes til en foreldet bevegelse, men ideen om det ubevisste åpnet et uendelig mulighetsrom som hun mente lot seg utforske gjennom kunstnerisk aktivitet. Hvert nyskapt kunstverk bidro til brudd med den hun hadde vært, slik at hun stadig opplevde sin identitet som ny.

I sin henvendelse til publikum beskrev Tanning seg selv som uberegnelig og grenseløs, men også med enkelte varige holdninger og egenskaper. Utforskningen av det ubevisste krevde mot og utholdenhet gjennom et langt liv. En kvinne som ville anerkjennes som kunstner, måtte dessuten ha pågangsmot, fordi kunstverdenen behandlet kvinner som dårligere kunstnere enn menn. Hun viste beundringsverdig styrke. Hun var sta og utholdende, hun mente hun var både gal og utspekulert, men også engstelig, sky og depressiv. Gjennom selvfremstillingene viste hun seg stadig like modig, nysgjerrig, kreativ, leken og munter, men også dyster og dramatisk og alltid med en vilje til ustanselig endring. Utforskningen av kvinnelig seksualitet var en vedvarende interesse, og hun utfoldet i sin billedkunst en erotisk voldsomhet og aggressivitet som også kan spores i de sene diktene.

I det øyeblikk identitet defineres som en prosess, vil det være et problem å holde fast en enhetlig identitet, enten det gjelder en kunstner eller personer med andre typer livsløp. Jeg har pekt på stabile karaktertrekk og holdninger i Tannings selvfremstillinger som bidrar til et portrett av Tanning, basert på min ide om betydningen av kontinuitet som del av en identitet

definert som prosess. Ricoeur mener at en identitets sammenheng og helhet skapes av den henvendelsen som en selvframstilling utgjør. Kaufmann sier imidlertid at et samlende blikk på hans «umiddelbare identiteter» også skaper en sammenhengende, om enn fiktiv identitet, slik jeg har sett Tannings mangfoldige selvframstillinger under ett uten å foregi at det er et endelig bilde av henne.

Ricoeurs dynamiske identitetsbegrep viser hvordan ytre påvirkning og indre egenskaper inngår i en kontinuerlig dialog, og åpner for at stabile elementer ikke står i motsetning til ideen om identiteten som en prosess. Kaufmanns teori om de umiddelbare eller øyeblikkelige identitetene knyttet til forskjellige tidspunkt i et livsløp, stemmer mer overens med Tannings egne ideer om identiteten som stadig grunnleggende ny. Men som jeg har vist i min framstilling av Tannings identitet, om hun er i endring, er hun likevel gjenkjennbar i de forskjellige selvframstillingene, ikke minst i sin motstand mot kjønns-spesifikke krav og forventninger fra samfunnet rundt henne. For henne var det heller ingen motsetning mellom hennes kunstneriske utforskning av kvinners seksualitet og motstanden mot å bli vurdert som kunstner ut fra kjønn.

Hverken Ricoeur eller Kaufmann trekker imidlertid inn det ubevisste som en del av identiteten, mens jeg har pekt på betydningen av det ubevisste for Tanning i hennes syn på identitet, selv om det er umulig å sette ord på det alltid unnvikende ubevisste. Ricoeur ser for øvrig på det irrasjonelle som en trussel mot en persons identitet. Her går Tanning lenger både når hun bevisst oppsøker irrasjonelle tilstander gjennom sin kunst, og når hun ser for seg det ubevisste som en uuttømmelig kilde for ny identitet.

Det som aller mest gir identiteten sammenheng i Tannings selvframstillinger, og som bidrar til mitt bilde av denne kunstneren, er viljen til og nødvendigheten av å skape. Hun glemte heller aldri betydningen for seg selv av kjærligheten til Ernst. Hun malte ikke lenger etter 1990-årene fordi det ble for tungt fysisk, men hun fortsatte å skrive dikt til hun døde hundre og ett år gammel i 2012.

## Noter

- 1 Jeg siterer bare fra selvbiografiversjonen fra 2001. Siden jeg ikke siterer fra *Chasm* fra samme år, bruker jeg ikke 2001a og b.
- 2 Alle maleriene og skulpturene av Dorothea Tanning som nevnes i denne artikkelen, finnes gjengitt på <http://www.dorotheatanning.org/>. Skulpturer, collager, tegninger og fotografier finnes også på <https://www.google.no/#q=dorotheatanning> og <https://www.Bw#q=dorothea+tanning+images>.
- 3 Sitatene fra Ricoeur og Kaufmann har jeg oversatt fra fransk, ellers er sitatene oversatt fra engelsk.
- 4 Jeg bidrar både til å fremheve Tanning som en av de glemte kvinnene i kunsthistorien og til å knytte henne til surrealismen i min bok *Kvinnens surrealisme: Hyener og nattsommerfugler* fra 2011.
- 5 For en beskrivelse av Max Ernst eget, ukonvensjonelle kvinnesyn, se Sissel Lie 2014. «Max Ernsts utforskning av kvinners identitet i *Une semaine de bonté*». *Tidsskrift for kjønnsforskning* 38 (1):20-40.

## Litteratur

- Bailly, Jean-Christophe 1995. «The Vigil of Dorothea Tanning». I: Jean-Christophe Bailly, John Russel og Robert Morgan (red.): *Dorothea Tanning*. New York: George Braziller.
- Carruthers, Victoria 2011. «Dorothea Tanning and her Gothic Imagination», *Journal of Surrealism and the Americas* 5 (1-2): 134-158.
- Caws, Mary Ann, Robert Kuenzli og Owen Raaberg (red.) 1991. *Surrealism and Women*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Chadwick, Whitney 1991. *Women Artists and the Surrealist Movement*. London: Thames and Hudson.

- Conley, Katharine 2002. «Les révolutions de Dorothea Tanning », *Pleine Marge. Cahiers de littérature* 36 (des): 147-174.
- Conley, Katharine 2013. *Surrealist Ghostliness*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Frank, Priscilla 2015, 30.juli. «7 Forgotten Women Surrealists Who Deserve To Be Remembered», *Huffington Post*. [https://www.huffingtonpost.com/entry/seven-female-surrealists\\_us\\_55b8f5d2e4b0074](https://www.huffingtonpost.com/entry/seven-female-surrealists_us_55b8f5d2e4b0074) (Lastet ned 10.08.2018)
- Glassie, John 2002, 2.november. «Oldest living Surrealist tells all», *Salon.com*. <http://www.salon.com/2002/02/11/tanning/> (Lastet ned 14.01.2016)
- Jouffroy, Alain 1993. «Interview with Dorothea Tanning». [ *Paris-Match* 1974, bearbeidet av Tanning. 1988]. I: *Dorothea Tanning. Retrospective exhibition catalogue* 154. Malmö, Sweden: Malmö Konsthall.
- Kaufmann, Jean-Claude 2010. *L'invention de soi*. Paris: Armand Colin.
- Kimmelmann, Michael 1995, 24.august. «Interwoven Destinies as Artist and Wife. Interview», *New York Times*. <http://www.nytimes.com/1995/08/24/aug/interwoven-destinies-as-artist-and-wife.html> (Lastet ned 14.01.2016).
- Levi-Strauss, Monique 1976. «Dorothea Tanning: Soft Sculptures», *American Fabrics and Fashions* 108 (Fall).
- Lie, Sissel 2011. *Kvinneres surrealisme: Hyener og nattsommerfugler*. Trondheim: Tapir. Akademisk Forlag.
- Lie, Sissel 2014. «Max Ernsts utforskning av kvinners identitet i *Une semaine de bonté*», *Tidsskrift for kjønnsforskning* 38 (1): 20-40.
- McAra, Catriona 2011. «Surrealism's Curiosity: Lewis Carroll and the Femme-Enfant», *Papers of Surrealism* 9 (summer): 1-25.
- McCance, Dawne 2017 [2001]. «'We haven't left the body', An Interview with Mary Ann Caws», *Mosaic: A journal for the interdisciplinary study of literature* 34 (3) (sept 2001): 1-9. McCormick, Carlo 1990, 1.oktober. «Dorothea Tanning», *Bomb Magazine*. <http://bombmagazine.org/article/1353/dorothea-tanning> (Lastet ned 3.11.2016).
- Plazy, Gilles 1979. *Dorothea Tanning*. New York: Filipacchi Books.
- Ricoeur, Paul 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris: Edition du Seuil.
- Ricoeur, Paul 2001. *La critique et la conviction. Entretien*. Paris: Hachette.
- Royle, Nicolas 2004, 18.september. «Love among lions. Nicolas Royle on Chasm, a brilliant debut by 94-year-old Surrealist Dorothea Tanning», *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2004/sept/18/art.fiction>. (Lastet ned 20.10.2017).
- Russel, John 1995. «The Several Selves of Dorothea Tanning». I: Jean-Christophe Bailly, John Russel og Robert Morgan (red.): *Dorothea Tanning*. New York: George Braziller.
- Schwabsky, Barry 2010, 18. februar. «Her wild entire: On Dorothea Tanning. The brilliant revelations and transformations of Dorothea Tanning», *The Nation*. <https://www.thenation.com/article/her-wild-entire-dorothea-tanning/> (Lastet ned 17.09.2018).
- Tanning, Dorothea 1986. *Birthday*. San Francisco: Lapis Press.
- Tanning, Dorothea 1990. «Messages» (exhibition catalogue). New York: Nathan Contemporary. <https://www.dorotheatanning.org/life-and-work/view/163> (Lastet ned 05.03.2018).
- Tanning, Dorothea 1991. «Statement». I: Mary Ann Caws, Robert Kuenzli og Owen Raaberg, (red.): *Surrealism and Women*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Tanning, Dorothea 1993 [1974]. «Souvenirs». I: *CNAC-Catalogue. Dorothea Tanning. Retrospective exhibition catalogue* 154. Malmö, Sweden: Malmö Konsthall.
- Tanning, Dorothea 2001. *Between Lives. An Artist and her World*. New York: Norton.
- Tanning, Dorothea 2001. *Chasm*. New York: Turtle Point Press.
- Tanning, Dorothea 2004. *A Table of Content. Poems*. Saint-Paul: Graywolf Press.

Tanning, Dorothea 2011. *Coming to that. Poems*. Saint-Paul: Graywolf Press.

Wood, Gaby 2004, 15.august. «I have always been perverse. Interview with Dorothea Tanning», *The Guardian*. <http://www.theguardian.com/artanddesign/2004/aug/15/art.fiction> (Lastet ned 25.01.2016).

Yablonski, Linda 2002, 24.mars. «Surrealist Views from a real Live one», *New York Times*. <http://www.nytimes.com/2002/03/24/arts/art-architecture-surrealist-views-from> (Lastet ned 14.01.2016).