



Ambra Emilia Torstveit

NTNU
Norges teknisk-naturvitenskapelige
universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for design

Ambra Emilia Torstveit

Hvordan ble kvinnekroppen brukt som formidler i performancekunsten på 1960 og 1970-tallet?

En analyse av performancene *Meat Joy*, *Interior Scroll*, *Lips of Thomas* og *Cut Piece*.

Mai 2021



Kunnskap for en bedre verden

Hvordan ble kvinnekroppen brukt som formidler i performancekunsten på 1960 og 1970-tallet?

En analyse av performancene *Meat Joy*, *Interior Scroll*, *Lips of Thomas* og *Cut Piece*.

Ambra Emilia Torstveit

Drama og teater

Innlevert: Mai 2021

Hovedveileder: Cecilie Haagenen

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Masteroppgave 2021

Hvordan ble kvinnekroppen brukt som formidler i performancekunsten på 1960 og 1970-tallet?

- En analyse av performancene *Meat Joy*, *Interior Scroll*, *Lips of Thomas* og *Cut Piece*.

Kandidatnummer: 10002

Antall ord: 32327

Innholdsfortegnelse:

- 1.0 Innledning s.6
- 1.1 Utdypning av problemstilling s.7
- 1.2 Aktualitet s.8
- 2.0 Postdramatisk teater s.11
- 2.1 Postmodernismen og feminisme s.13
- 3.0 Performancekunst s.15
- 3.1 Performancekunst på 1960 og 1970-tallet s.18
- 3.2 Performancekunst og kvinnekroppen s.20
- 3.3 Feminismen og kvinnefrigjøringsbevegelsen på 1960 og 1970-tallet s.23
- 4.0 Metode s.28
- 4.1 Kasusstudier s.30
- 4.2 Tematisk Analyse s.31
- 4.3 Avgrensning s.36
- 5.0 «Meat Joy» s.38
 - 5.1 Kunstneren s.39
 - 5.2 Kvinnekroppens funksjon i verket s.41
 - 5.3 Kontekst s.43
 - 5.4 Mottagelse s.45
 - 5.5 Oppsummering s.47
- 6.0 «Interior Scroll» s.48
 - 6.1. Kunstneren s.49
 - 6.2 Kvinnekroppens funksjon i verket s.50
 - 6.3 Kontekst s.56
 - 6.4 Mottagelse s.58
 - 6.5 Oppsummering s.60
- 7.0 «Lips of Thomas» s.61
 - 7.1 Kunstneren s.63
 - 7.2 Kvinnekroppens funksjon i verket s.65
 - 7.3 Kontekst s.66
 - 7.4 Mottagelse s.70
 - 7.5 Oppsummering s.73
- 8.0 «Cut Piece» s.74
 - 8.1 Kunstneren s.74

8.2	Kvinnekroppens funksjon i verket s.78
8.3	Kontekst s.81
8.4	Mottagelse s.83
8.5	Oppsummering s.84
9.0	Forskjeller og likheter i performancene s.85
9.1	Verket s.85
9.2	Kunstneren s.87
9.3	Kvinnekroppens funksjon s.88
9.4	Kontekst s.89
9.5	Mottagelse s.91
10.0	Drøfting av problemstilling s.92
10.1	Avslutning s.97
11.1	Litteraturliste s.98

Sammendrag

I denne masteroppgaven svarer jeg på problemstillingen «Hvordan ble kvinnekroppen brukt som formidler i performancekunsten på 1960 og 1970-tallet»?

Dette gjør jeg ved å analysere fire performanser fra denne tidsperioden.

Oppgaven består av en teoretisk del der jeg gjør rede for begreper og felt knyttet opp mot problemstillingen, samt en analyse av fire forskjellige performanser fra disse tiårene. Disse performancene er også analysert opp mot hverandre til slutt i oppgaven.

Jeg starter med en innledning som forteller litt om meg selv og om hvorfor jeg valgte å fokusere på nettopp denne problemstillingen, det står litt om mine personlige erfaringer som kvinne, samt en mer generell tilnærming til kvinnekamp, som jeg syns er et veldig viktig tema.

Deretter kommer det en utdypning av problemstillingen hvor jeg snakker litt om hvorfor jeg har valgt nettopp 1960 og 1970-tallet som de to tiårene jeg vil fokusere på samt en oppsummering av hvordan jeg har tenkt å gå frem, hvilke begreper jeg skal ta for meg og hvorfor jeg har valgt nettopp de fire performancene jeg har valgt. Etter disse innføringene i viktig tematikk knyttet opp mot min problemstilling begynner jeg på den analytiske delen av oppgaven.

Det første jeg skriver om her er begrepet metode, en kort innføring i begrepets betydning og også hvilken metode jeg har tenkt å anvende i analysene mine. Jeg skriver videre om kasusstudier som er min valgte analytiske metode, jeg gir en kort forklaring på begrepets betydning samt en begrunnelse for hvorfor jeg har valgt nettopp denne.

Så kommer vi til selve analysen, her vil jeg forklare begrepet analyse samt gjøre rede for den tematiske analyse-modellen jeg har valgt å bruke.

Analysen er delt inn i fire hovedkategorier: «Kunstneren», «Kvinnekroppens funksjon i verket», «Kontekst» og «Mottagelse».

Den første performancens jeg tar for meg er «Meat Joy» av Carolee Schneeman, jeg fortsetter med verket «Interior scroll» av samme kunstner, deretter fortsetter jeg med «Lips of Thomas» av Marina Abramovic og avslutter med «Cut Piece» av Yoko Ono.

Hver av disse performancene blir analysert ut fra de fire analysekategoriene. Avslutningsvis analyseres forskjeller og ulikheter mellom de fire performancene..

Oppgaven avsluttes med en konkludering av problemstillingen samt en oppsummering av de viktigste funnene og innsikten jeg har oppnådd denne masteroppgaven.

1.0 Innledning

I min masteroppgave har jeg valgt å ta for meg problemstillingen: «Hvordan ble kvinnekroppen brukt som formidler i performancekunsten på 1960 og 1970-tallet»? Ikke bare er dette et tema som opptar meg som kvinne, men også som kunstner.

Jeg har en medfødt hjertefeil og har blitt operert flere ganger i voksen alder. Jeg har ett stort arr på brystet som jeg skammet meg over frem til jeg kom godt opp i tyve-årene. Jeg hadde mannlige venner med akkurat det samme arret, men uten noen hemninger for å gå i bar overkropp. Jeg visste allerede fra en ung alder at det er større forventninger av en kvinnekropp enn av våre mannlige motsetninger.

Under mitt masterforløp, i desember 2020, endte jeg opp med å bli alvorlig syk, jeg var innlagt på rikshospitalet i to måneder og ble hjerteoperert i løpet av oppholdet. Jeg har alltid visst at kroppen tåler mye, men det er en spesiell følelse og oppleve akkurat hvor sterk kroppen kan være.

Kvinnekroppen er fascinerende, den er et symbol på fruktbarhet, kan bære et menneske og gi liv, men kvinnekroppen er også et offer for samfunnets skjønnhetsidealer og uoppnåelige normer.

På 1960 og 1970-tallet opplevde man en frigjøringsbevegelse som endret kvinners rettigheter for alltid og jeg håper å få mer innsikt i denne perioden.

Det er utallige sterke kvinner fra alle samfunn og yrkesgrupper som har stått i fronten for å frigjøre kvinnekroppen fra dens undertrykkelse, men spesielt i performancekunsten har kvinnekroppen vært et fremtredende element og en viktig formidler. Jeg håper at jeg, i denne oppgaven, kan få en bredere forståelse av hva kvinnekroppen har gjort for performancekunsten i disse formative årene og hvorfor den er så sentral i akkurat denne kunstformen.

Det er viktig å vite hvem som har kommet før oss og hvorfor vi er akkurat der vi er nå i samfunnet, ikke minst er det viktig for å kunne kjempe kampen videre for kvinner over hele verden.

Oppgaven min er strukturert slik at leseren vil få en oversiktlig innføring i alle begreper og felt som blir relevante for analyseringen av performancene som kommer senere i oppgaven. Jeg hadde selv noe kjennskap til enkelte felt og begreper innenfor oppgaven, men har også lært veldig mye av å sette meg inn i alt før jeg går i gang med selve problemstillingen. Problemstillingen min går allerede ut ifra at kvinnekroppen hadde en formidrende funksjon i performancekunsten i disse to tiårene, så analysene vil gå ut på å finne ut av hvordan de ble brukt.

Målet er å sitte igjen med god kunnskap om performancekunsten på 1960 og 1970-tallet og hvordan kvinnekroppen ble bruk som en formidler i denne tidsperioden.

1.1 Utdypning av problemstilling

I denne masteroppgaven skal jeg ta for meg problemstillingen: «Hvordan ble kvinnekroppen som formidler i performancekunsten på 1960 og 1970-tallet?».

For å finne ut av dette vil jeg først se på begrepet performance som helhet før jeg har valgt å fokusere på postmoderne performancekunst.

Det er nettopp i postmodernismen at kvinnefrigjøringsbevegelsen og feminismen virkelig tok fart, så det blir naturlig å konkretisere oppgaven min inn på postmoderne performancekunst. Begrepene «Postmodernisme», «Feminisme», «Kvinnefrigjøring» og «Performancekunst» vil jeg gå grundig gjennom denne oppgaven for å skape en helhetlig forståelse av problemstillingen min. Det blir også viktig å ta for seg kvinnekroppen som symbol gjennom postmodernismen for å se på konteksten rundt mine valgte performanser.

De fire performancene jeg har valgt har jeg valgt fordi de er laget av fremtredende kvinnelige kunstnere som alle tre bruker kvinnekroppen på en formidrende måte i verkene. Det var viktig å velge performanser som har vært med på å endre noe i kunsthistorien.

For å finne ut av hvordan kvinnekroppen ble brukt som formidler i performancekunsten i denne tidsperioden vil jeg ta for meg de fire forskjellige performancene der kvinnekroppen har vært sentral for å deretter analysere disse. For å kunne analysere disse må jeg også gå

gjennom metoden analyse og skrive om hvilken type analyse jeg vil bruke i min performance. Jeg vil se på metode som begrep samt fordype meg i kvalitativ forskningsanalyse. I tillegg vil jeg ta for meg Creswell sin teori om kasesstudier og påføre dette i min analyse.

Det er ikke bare viktig å analysere selve verket, men også konteksten den blir spilt i, samfunnet rundt i den tidsperioden, hvor blir den fremført og ikke minst performancekunstnerens historie, opprinnelse og tidligere verk.

Jeg vil også se på begrepet tematisk analyse og hvilke steg som må tas for å gjennomføre en analyse der man bruker denne modellen. Det er også på bakgrunn av den tematiske analyse metoden at jeg har valgt å dele analysen min opp i fire overskrifter «Kunstneren», «Kvinnekroppens funksjon i verket», «Kontekst» og «Mottagelse». Performancene vil bli analysert hver for seg som en kasus.

I mine fire analyser vil jeg forsøke å se på kvinnekroppen som performancens hovedmedium, hvordan den påvirker performansen og ikke minst hva den prøver å formidle. Når jeg har gått grundig gjennom hver performance og brukt de fire overskriftene for å lage en helhetlig analyse vil jeg drøfte hvordan performancekunsten bruker kvinnekroppen som en formidler.

Deretter er det viktig å ta for seg forskjeller og ulikheter i de tre verkene for å danne et enda mer helhetlig bilde av problemstillingen.

1.2 Aktualitet

Kvinnefrigjøring, feminisme og kvinnekamp er alltid et aktuelt tema. Til tross for at kvinner, har fått mange av de samme rettighetene som menn, i noen deler av verden, er det fremdeles en lang vei å gå. Flere land i verden diskriminerer kvinner og kvinner har ikke likestilte rettigheter. Vold mot kvinner i afrikanske og asiatiske land er sterkt utbredt og der noen land i den vestlige delen av verden har oppnådd en form for likestilling, har de fleste andre land en lang vei igjen.

Så sent som i 2020 ble det vedtatt en lov i polen som gjorde at en av de få unntakene som ga rett til lovlig abort, ble forbudt.

Kampen for selvbestemt abort startet allerede på 1960-tallet og det er tydelig at i noen steder i verden er det en kampsak som fremdeles er meget aktuell.

For et par år siden dukket Me-Too- bevegelsen opp og fokuset på kvinnens kropp og hvordan den har blitt behandlet som et objekt ble plutselig et tema man kunne snakke høyt om der man tidligere hadde forsøkt å bli hørt.

The #MeToo movement attempts to dislodge events that occur on the sex/gender/power line from the “obviousness” of malignant supremacist patriarchy. It exposes the systemic and pervasive coercive sexual conduct against women. The movement’s impact comes from its injunction that we take a second look (Baranger, 1993) at the meaning of an event: Its not just a series of incidents - bad date, bad sex, a bad boss - but the taken for granted character of sexual coercion. In its cumulative effect #MeToo invites us to counter the master truth – hetero patriarchal-symbolic order - according to which nothing happened - with collective Feminist alternatives (Gulranik, 2020, s.1).

I korte trekk viser dette sitatet til et større problem enn bare seksuell trakassering på arbeidsplassen, i kjærlighetslivet eller som noe som blir utført av enkelte individer. Det er en del av en større tanke om at det å undertrykke kvinner ikke nødvendigvis er så ille. Dette er en svært farlig tankegang som ikke burde få mer grobunn i samfunnet enn den allerede, dessverre, har.

Me-too bevegelsen eller #Metoo er en bevegelse mot seksuell trakassering og overgrep. Me-too kampanjen dateres tilbake så tidlig som 2006 da den ble grunnlag av en sosial aktivist og samfunns organisator kalt Tarana Burke. Bevegelsen ble skapt for å promotere myndiggjøring gjennom empati blant fargede kvinner som hadde opplevd seksuelt misbruk, spesielt innenfor samfunn som var mindre privilegerte (Zacharias, 2018). Selv om denne bevegelsens hovedfokus på seksuelt misbruk ble tatt med videre var det tydelig når den ble global i 2017 at den omhandlet mye mer enn det.

Det var skuespiller Alyssa Milano som i 2017 rådet alle som hadde opplevd seksuell

trakassering på arbeidsplassen og i livet til å skrive om det på internett og bruke emneknaggen «Me-too».

Den nye eksplosjonen av bevegelsen viste størrelsen av problemet verden har med seksuell trakassering.

Det var mennesker som sa ifra fra alle mulige yrkesgrupper også inkludert akademia og medisin.

Den enorme responsen førte til starten på en diskusjon om hvordan man kunne endre denne atferden, og en av de største skiftene var at slike problemer ikke lenger trengtes å løses av enkeltpersoner, men at det må større tiltak til.

Som alle viktige bevegelser i verdenshistorien skaffet også denne seg mennesker som ønsket å motsi budskapet, det vokste opp en gruppe menn som nå ble «redde» for å nærme seg kvinner i frykt for å gjøre noe galt og det ble også en u-kultur som omhandlet å skyldte på offeret. Til tross for noen negative motstandere endret Me-too bevegelsen normene rundt seksuell trakassering i arbeidslivet og i hverdagslivet.

Det ble også tydelig gjennom denne bevegelsen at man måtte endre på lovverket og utdanne mennesker i tematikken der enkelte mennesker rett og slett manglet kunnskap om hva som er rett og galt (Lee, 2018).

Hverdagslige kvinner ville ta tilbake sin egen kropp, sin egen seksualitet og sin egen stemme. Her føler jeg at kvinner i performancekunsten har ligget et sted foran, for i scenekunstens verden har kvinner lenge forsøkt å bli hørt og da gjerne med kroppen som formidler.

Kvinner verden over opplever dessverre fremdeles diskriminering og samfunnet er lagt opp slik at vi kvinner må strekke oss mot et nærmest umulig skjønnhetsideal.

Kvinner skal ikke vise for mye kropp for da man er løs, men man skal heller ikke vise for lite kropp for da er man prektig, den kroppen man viser skal i tillegg være perfekt i forhold til samfunnets skjønnhetsideal.

Jeg mener derfor at en sånn oppgave som min kan være en viktig stemme i koret av kvinner som ønsker å eie sin egen kropp og være komfortabel med seg selv.

2.0 Postdramatisk teater

Performancekunsten oppsto i samme tidsperiode som postmodernismen og postdramatisk teater, det er derfor viktig å ha en oversiktlig kunnskap om hva postdramatisk teater er.

Med historisk bakgrunn i mellomkrigstidens avantgardebevegelser vokste det i årene etter andre verdenskrig, særlig i USA, frem en ny interesse for tverrkunstneriske uttrykk.

Performance-opptredener er gjerne tilsynelatende upretensiøse forestillinger, gjerne med én aktør som benytter seg av ulike virkemidler. Viktige elementer er kroppen, kroppens bevegelser i rommet, dans og musikalske/lydlige virkemidler. Etter hvert har det skjedd en differensiering av retningen: På den ene side performance art, som innebærer kunstneriske uttrykk preget av det som skjer her og nå (real time), hvor man igjen kan skille mellom live art, body art og autobiographical performance. På den annen side visual performance, hvor elementer fra happening og performance art brukes til å skape visuelle handlinger preget av fiksjon. Denne retningen har kommet til å prege utviklingen innen visse former for prosjektteater og dans siden 1980-årene (Performance, 2020).

Postmoderne teater eller postdramatisk teater er teater som oppsto under postmodernismen og postmodernisme betyr simpelthen det som kom etter modernismen.

I postmodernismen handlet det om å resirkulere kunst. Postmodernistene mente at det var umulig å skape noe helt nytt så man måtte redefinere det som allerede var skapt. Noen kjennetegn for postdramatisk teater er:

1. Ikke hierarkisk- det vil si at alle elementene er likestilte på scenen.
2. Simultanitet- at flere ting foregår samtidig.
3. Visuell dramaturgi- det tekstlige er ikke lenger like viktig som det visuelle som foregår under en forestilling.
4. Lek med tegntetthet- skjulte symboler og en problematisert betydning.
5. Virkeligheten invaderer scenen- publikum er mer aktive i forestillingen.

6. Teater som hendelse- publikum opplever forestillingen forskjellig om som en helhetlig hendelse som de er en del av (Gladsø, 2005).

Den engelske professoren Steven Connor skriver i sin bok «Postmodern culture; An introduction to theories of the contemporary» at teateret har en større motstandsvilje når det kommer til å omforme seg til nye epoker. Videre skriver han “Theories of postmodern drama have had to draw upon postmodern theory in other cultural fields” (Connor, 1989, s. 133).

Til tross for Connors teori har postmodernismen gjort mye med nyere teaterformer. Man kan antyde at postmodernismen startet på 1960-70 tallet i forbindelse med den amerikanske neo-avantgarden i New York, Neo-avantgardistene resirkulerte kunst og begynte å leke med flere uttrykksformer i en performativ sammenheng. Postmodernistene frigjorde seg selv fra modernismens regler og struktur, de mente at overflaten i et verk var like viktig som dybden og at meningen kunne ligge hvor som helst (Gladsø, 2005).

2.1 Postmodernisme og Feminisme

Feminismen i postmodernismen er definerende for akkurat den perioden jeg har valgt å ta for meg i min problemstilling. Det er viktig å se på konteksten rundt performancene jeg har valgt for å bygge opp en forståelse for hvordan verkene kan analyseres.

Et av de tydeligste prinsippene i postmodernismen var å tilføye begrepet performance til alle aspekter av sosialt og kunstnerisk liv.

Performansen var ikke lenger bundet til scenen, kunsten eller det rituelle.

I postmoderne kultur opplevdes kulturen som et produkt i seg selv.

Det vil si at den kulturen som oppsto i postmodernismen ble en gjenspeiling av samfunnets tanke om å motsette seg modernismen, og postmodernismen endte opp med å bety mange forskjellige ting for forskjellige aktører.

På 1960-tallet startet man et forsøk på å definere og teoretisere postmodernismen, kunstnere og teoretikere innenfor epoken ønsket å dekonstruere det narrative som allerede var.

Postmodernismen, i likhet med performancekunsten, snakket om at kunsten kan ta et steg tilbake fordi livet er kunst i seg selv, hverdagslivet ble prioritert over kunsten.

Postmodernismen som en epoke er på mange måter en praksis innenfor visuell kunst og performancekunsten (Schechner, 2002).

For å se nærmere på postmodernismen og feminisme har jeg valgt å fordype meg i en artikkel skrevet av Jeanie Forte i 1988 som handler om nettopp dette.

Hun starter med å si at man i utgangspunktet ikke kan definere en stor gruppe innenfor kunst, men med feminisme innenfor performancekunsten ble feltet etter hvert så tydelig at det ble sett på som en egen gren innenfor både postmodernismen og performancekunsten (Forte, 1988, s. 217).

Da performancekunsten dukket opp utfordret den forståelsen og den kritiske analysen og gjorde på mange måter en endelig definisjon nærmest umulig.

Performancekunsten ønsket seg vekk fra det kommersielle og trivielle og de ville bruke og utnytte rom på en helt ny måte.

Performancekunsten kritiserte modernismen og kvinner allierte dermed postmodernismens kritikk med performancekunst og feminisme for å lage kunst som stilte spørsmål til kjønnsroller og kritiserte patriarkatet.

På sent 1960 og tidlig 1970-tallet brukte kvinner performancekunst til å demonstrere objektiviseringen av kvinner. I den vestlige kulturen ble kvinner sett på som et objekt og som noe som var utenfor samfunnet (Forte, 1988).

Kvinnelig performancekunst avslører denne representasjonen som gjør at man må bli mer bevisst på alt som symboliserer kvinne eller femininitet. Fordi kvinnen dekonstruerer sin egen natur gjennom performancekunst ga det også kvinner en viktig stemme i et ellers mannsdominert og partitaktisk samfunn.

Fordi kvinnelige performancekunstnere viser en stor forståelse av kultur og viktighet er det tydelig at denne kunnskapen er basert på sin egen feministiske bevisstgjøring. Kvinner i performancekunsten kan ikke bli personlige uten å bli politiske (Forte, 1988).

De bruker sin egne levde liv til å dekonstruere det systemet de mener undertrykker dem i utgangspunktet og starter med det en dialog om å endre diskursen rundt kvinner.

Den kvinnelige kroppen utfordrer representasjonen av samfunnets kvinne og performancekunsten har en egen evne til å ødelegge det potensialet.

Et veldig viktig karaktertrekk i kvinners performancekunst er intimitet, intimitet er ikke bare seksuelt, men også noe nært og sårbart som man utleverer til publikum.

På grunn av performancekunstens kontekst hvor man ikke spiller skuespill eller tar på seg en rolle får kvinner mulighet til å adressere samfunnet direkte uten noen andres ord i egen munn eller andres meninger gjenfortalt.

Kvinnelige performancekunstnere på 1960-70-tallet lagde performancekunst for å få ut et budskap til et publikum, men kanskje også, til en viss grad, for seg selv og sin egen del.

Kvinnens seksualitet er det mest personlige en kvinne kan ha, men det er også det som er mest sosialt bestemt i et samfunn.

Kvinnekroppen og kvinners seksualitet står som et symbol på mannens lyster, det er dermed umulig for kvinner å holde seksualiteten sin privat da den allerede er «ute» i form av samfunnets konstruksjon av den (Forte, 1988).

Det å ta tilbake den kvinnelige kroppen fra sine patriarkalske kontekster ble et viktig språk i kvinners performancekunst.

Kroppen fungerte som et eget språk, et eget virkemiddel og som en egen formidler.

Det er også kvinnekropp vist i kvinnens kontekst, ikke i mannens.

Filosofen og feministen Annie LeClerc sa «They invented the whole of sexuality while silencing ours. If we invent ours, they will have to rethink their own» (Forte, 1988, s. 230).

Gjennom performancekunsten kom altså kvinner opp med alternative måter å dekonstruere samfunnets «kvinne» på gjennom å vise autentiske kvinner og kvinnelig seksualitet. Denne tradisjonen feiret både forskjellene og likhetene blant kvinner der verkene ikke bare var en singular opplevelse av aktørens levde liv som kvinne, men noe som samtidig er kategorisk relatert til alle kvinner (Forte, 1988).

Performancekunst er fremdeles den dag i dag et medium som blir brukt av kvinner for å stille samfunnskritiske spørsmål, men hvem er det da som oppsøker disse performancene?

Er det mennesker som allerede er innforstått med problematikken som tas opp og hvordan får man det da i så fall ut til flere? Uansett om kvinner er mindre fremtredende i performancekunsten eller om kunsttradisjonen har blitt mer kommersiell er det ingen tvil om at postmodernismens performancekunst og samfunnets feminisme ble brukt av kvinnelige performancekunstnere for å lage provokative, interessante, sårbare, samfunnskritiske og viktige verk.

Fra dette kapittelet er det noen hovedbegreper, som er relevante for min problemstilling, jeg ønsker å ta med meg videre til analysen. Dette er begrepet intimitet og hvordan den er sentral for kvinner i performancekunsten, det andre begrepet jeg tar med meg videre er kvinnelig seksualitet, både hvordan den formidles og representeres i noen av de verkene jeg har valgt.

3.0 Performancekunst

For å kunne finne ut av hvordan kvinnekroppen ble brukt som formidler i performancekunsten er det først viktig å definere hva performancekunst er og hva som kjennetegner den.

Jeg har valgt å bruke Richard Schecners «Performance studies» for å gjør nettopp dette.

Det finnes flere definisjoner på performancekunst, men sosialantropologen Erving Goffman definerer det som «en aktivitet som blir gitt til en deltager på et bestemt tidspunkt for å så brukes til å påvirke en eller flere andre deltagere på en eller annen måte» (Goffman, 1959, s. 15-16).

Man kan referere til deltageren som blir gitt aktiviteten som en aktør og de som man ønsker å påvirke som tilskuere eller et publikum. Den allerede etablerte hendelsen, handlingen eller budskap er en handling, rutine eller et rituale.

Performancekunsten markerer identiteter, den bøyer ideer, omformer og pynter kroppen for å formidle et budskap.

Performancekunsten er bunnet i kunst, ritualer og det hverdagslige livet vi alle lever. Det hverdagslige livet man lever oppstår i forskjeller kulturelle rammer og sosiale oppførsler, avhengig av kontekst. Man kan si at livet er en performance i seg selv, vi har visse ritualer vi

gjennomfører daglig, samt store begivenheter som markerer endringer i livene våre, som for eksempel konfirmasjon og bryllup.

Samfunnet som en enhet danner også kollektive performancer, gjerne med et samfunnskritisk og/eller politisk innhold for eksempel ved demonstrasjoner eller protester.

Målet med performancekunst er som regel å endre noe, forandre en mening eller en tanke og å skape en felles forståelse.

En performance vil ikke kunne gjenskapes noensinne der performansen oppstår i handlingen, interaksjonen og relasjonen mellom verk og tilskuer. Performansen skjer imellom disse to. Hvis man har tatt opptak av en performance og viser den samme filmen gjentatte ganger vil likevel konteksten endres. Performancekunst handler om kontekst, mottagelse og organisering. På 1960 og 1970-tallet oppsto det en performancekunst som hyllet det hverdagslige livet i sin unike repetitive form (Schechner, 2002).

I Schechners bok skriver han om åtte forskjellige typer performance, fire av de er veldig relevante i forhold til min problemstilling:

- Hverdagslivet, her snakker han om hverdagen som en performance, noe kunstnere på 1960-tallet var meget opptatt av
- Kunst, alt av performance innenfor kunst
- Sex, selv om Schechner hovedfokus i denne typen performance omhandler seksuell prestasjon, kan den også knyttes opp mot det seksuelle i performancene jeg skal analysere
- Rituale, det rituelle, det gjentakende elementet i performance

De fire andre typene performance er:

- Sport og fritidsarrangementer
- Jobb
- Teknologi
- Lek

Noen av disse formene for performance er ofte analysert av andre, og i de fleste tilfeller oppfordrer til tolkning og analysering, mens andre er meget sjeldent analysert eller i det hele tatt vitnes av andre mennesker enn aktørene selv (Schechner, 2002).

For å kunne se på hvordan man bestemmer hva som er kunst er det viktig å forstå at det er grenser for hva som *er* performance, men alt *kan* ses på som performance. For å bestemme hva som er kunst og ikke må man se på konteksten, historiske omstendigheter, bruken og lokale konvensjoner.

Begrepet performancekunst dukket opp på 1970-tallet i mangel på et bredt begrep som tok for seg alle aktørene som ønsket å motstå kategorisering. Begrepet blir også brukt i retrospekt om forskjellige kunstformer på 1960-tallet som happening, eventer og performanceteater. Så hva oppnår man med performance?

Den indiske guden Bharata snakker om performance som en mangfoldig samling med kunnskap og et mektig verktøy for å uttrykke følelser. Den romerske poeten Horace mente at teateret var til for å underholde og å utdanne (Schechner, 2002).

Schechner har laget en egen liste over syv funksjoner med performancekunst:

- Underholde
- Skape noe vakkert
- Markere eller endre identitet
- Skape eller livnære samfunn
- Å heles
- Å utdanne, overtale eller overbevise
- Å forholde seg til det hellige og/eller demoniske (Schechner, 2002, s. 46)

I de fire verkene jeg har valgt har kunstnerens mål bestått av å både markere eller endre identitet, skape eller livnære samfunn, heles og ikke minst å utdanne, overtale eller overbevise tilskuerne.

Performancekunst kan forstås på mange ulike måter, man kan anse hvilken som helst hendelse, handling eller oppførsel som en performance.

Noen performanser kan vare i sekunder eller minutter mens andre kan ta måneder eller til og med år. De kan forekomme på gatehjørner, i loftsleiligheter og være lokalisert over hele

verden. På samme måte som det ikke er noen teoretiske begrensninger på performativitet er det heller ingen praktiske begrensninger i performancekunst (Schechner, 2002).

3.1 Performancekunst på 1960 og 1970-tallet

Jeg har valgt å konkretisere min problemstilling til performancekunst på 1960 og 1970-tallet. Dette har jeg valgt fordi det var i denne tidsperioden feminismens andre bølge, frigjøringsbevegelsen og performancekunst hadde sin storhetstid.

Kunsten som ble produsert på 1960-tallet i New York gjorde så godt som alt i sin makt for å distansere seg fra lekenheten mellom materialet og representasjoner som er meget fremtredende i modernistisk kunst. Kroppen var en av mange nye kategorier i språket man hadde rundt ikke-materialistisk kunst. Andy Warhols suppe-bokser og trykk av diverse kjendiser, sammen med Robert Morris sine kortstokker og bokser av tre var med på å representere en ny bølge i kunsten.

En bølge der hverdagslige, ikke-kunstneriske materialer og valg var ment til å hylles for sin distansering fra tradisjonelle kunstneriske modus, og i sin insistering på at nye kunstneriske modus fortjener å bli representert.

Målet var at kunstnere og publikummet deres måtte trollbindes av objekter og rom fra vårt hverdagsliv for å gjøre at alt dette vil bli materialer til den nye konkrete kunstformen der hvor kunstnere vil oppdage uvanlige ting i det vanlige.

I denne balansen mellom den nye konkrete kunstformen og hverdagslivet oppsto det en tanke om å la tilskuerne ha sin egen estetiske mening bak kunsten, å finne sin egen mening i verket, i motsetning til det å bli fortalt hvordan man skal føle av kunstneren selv som en opphøyet person.

Tilstedeværelsen av «normale» mennesker og objekter i den nye kunstformen skulle bidra til å oppnå nettopp dette.

Noen av skaperne og tilhengerne av denne typen ny og eksperimentell kunst, som fremhevet

det hverdagslige, diskuterte hvordan denne kunstformen var en kritisk respons til ikke bare nylig kunsthistorie, men også til en mer bredere forståelse av modernismen (Archias, 2016).

Performancekunst kjennetegnes ved at det er flere forskjellige elementer i spill, det er ofte en sammensmeltning av flere uttrykksformer.

Performancekunst kan være så mangt og det er også derfor det er vanskelig å kunne definere det (Gladsø, 2005).

Performancekunstneren Marina Abramovic sa i et intervju at det eneste som definerer at det hun gjør er kunst er kontekst. Hun har valgt å være en kunster, derfor lager hun kunst. (Subscribe nov 2013).

Et av hovedtrekkene i performancekunsten er at betydningen oppstår i møte med publikum. Det er det som ligger mellom verket og publikum som skaper det performative verket.

I boken «Performance, live art since the 60`s» skriver RoseLee Goldberg at da performancekunsten kom for fullt på 60-tallet var det tydelig at dette var en ny form for kunst der ingen av de grunnleggende teaterelementene var til stede, ingen tekst, ikke manus, ingen handling, ingen regissør og spesielt ingen skuespillere.

Videre skriver hun at performancekunst slik hun oppfatter det er en sammensmeltning av flere kunstformer, dans, musikk, formidling, maleri osv. Performancekunstneren Laurie Carlos skriver, i samsvar med Gladsø, at verket oppstår i samspill med publikum, det er den som observerer, leser og får et inntrykk som skaper performansen for seg selv.

Hun skriver også at performance som begrep er vanskelig å definere fordi det er endeløs kollaborasjon mellom kunststartene, men noe de ofte har de til felles er provokasjon. En performance lengter etter å provosere og engasjere publikum, hvorvidt det er politisk, kulturelt eller samfunnskritisk (Goldberg, 2004).

Tanken om praksisen rundt sosial nakenhet spilte en stor rolle i den nye kunstformen som dukket opp på 1960-tallet der aktører ønsket å feire kroppen for sine mystiske, arkaiske og forløsende energier.

Den moderne sosiale nudistformen startet i Tyskland og det er en tydelig tråd av tysk filosofi i kroppskunsten som oppsto på 1960-tallet. Såkalt Freikoperkultur, eller free body culture,

startet som en respons til industrialiseringen av Tyskland, som igjen resulterte i masseimmigrasjon fra landet til byene og arbeiderklassefamilier huset seg i trange og uhygieniske kår.

Kroppene deres bar sterkt preg av det repetitive arbeidet de ble påtvunget hver dag.

Som en respons til dette begynte noen arbeidere å promotere helsebringendeeffekter ved å komme i kontakt med egen kropp, med kroppens naturlige tilstand, en kropp som kunne være uaffektert av skadene det tunge arbeidet hadde gitt dem.

For å komme i kontakt med denne uaffekterte kroppen gjorde de øvelser som å kle av seg, føle vinden og solen på kroppen og drive med egenvekttrening i naturen.

Tanken som lå som en kjerne i denne nye gruppen tenkere var det at det moderne liv hadde forvrengt forholdet mennesker hadde til kroppene sine.

Kroppen skulle være kjernen til de følelsene som binder mennesker sammen i et samfunn og ved å separere mennesker fra denne kjernen har moderniteten tvunget oss inn i en krise, denne krisen kan kun overkommes ved å foreta en komplett endring i hvordan vi lever.

En endring som starter med å komme i kontakt med de kreftene som ligger i kroppen og at sosial nakenhet hjelper oss med å komme i kontakt med disse.

Denne tankegangen var roten til mange av de samme ideene som ble tatt i bruk av kunstnere på 1960-tallet (Bruce, 2011).

3.1 Performancekunst og kvinnekroppen

For å kunne se på kvinnekroppens funksjon i de ulike verkene jeg har valgt å ta for meg er det viktig å se på kvinnekroppens historie i performancekunsten.

I scenekunstens verden har kvinnekroppen lenge vært en eksplisitt formidler av rase, klasse, alder og seksualitet innenfor en kunstform der den kvinnelige kroppen bokstavelig talt er scenen.

Det har alltid vært de som ser på naken kvinnekropp som en sjokkfaktor i performancekunst og det er en gjennomgående diskusjon om hvem som bestemmer hvorvidt naken kvinnekropp på en scene er anstendig eller ikke.

På 1960 og 70-tallet kom en mengde av kvinner, fargede, homofile og lesbiske inn i performancekunsten og aktørene brukte kroppen sin for å gjenoppleve sosiale og emosjonelle traumer.

Kvinner i performancekunst skapte en kobling mellom det å se en kvinnekropp og å strukturere lyst. Kvinnekroppen har gjennom det tyvende århundre vært et symbol på lyst og i de fleste sammenhenger blitt sett på som et uopnåelig objekt.

Gjennom performancekunsten ønsket kvinner å frigjøre kroppen sin fra de strenge patriarkalske rammene som var satt for dem (Schneider, 1997).

Lucy Lippard skrev i 1996 at når man diskuterer verkene til aktører som eksperimenterte med kropp og risiko mislykkes vi i å dokumentere faktorene som skiller kroppskunsten til kvinner i forhold til den laget av menn (Lippard, 2016).

Det vil si at til tross for at vi har en mengde feministiske tekster og verk har vi lite dokumentasjon for at kvinner utsatte kroppen sin for risiko på lik linje som menn i performancekunsten.

Det handler ikke bare om at smerte og vold er forskjellige fra de to kjønnene, men også om hvordan kroppene blir oppfattet ulikt.

Denne forskjellen har kvinner brukt i performancekunsten.

Det er godt dokumentert at det var et historisk og politisk press på å oppnå den ideelle kvinnekroppen og det var ikke minst forståelig at kvinner hadde et komplekst forhold til sin egen kropp nettopp på grunn av dette presset. For kvinner ble det en evig kamp om å holde kroppen sin privat samtidig som det var et uendelig offentlig press via media og skjønnhetsprodukter skapt av kapitalisme og patriarker.

På grunn av dette og det fysiske, økonomiske og emosjonelle presset som ble lagt på kvinnekroppen er det forståelig at få kvinner ville utsette seg for risiko.

Kvinner følte seg objektivisert og misbrukt under patriarkatet og ønsket å bidra til å skape en kompensasjon for kroppsidealet.

På 1960 og 70-tallet ville kvinner lage performancekunst av naturlige kvinner for naturlige kvinner og nettopp denne representasjonen av kvinnekroppen ble en representasjon med en universal mening for alle kvinner.

Kvinnekroppen ble brukt som et alternativ til det mannsdominerte språket og kulturen som feministene mente ikke åpnet opp for noen form for kvinnelig representasjon.

Derfor måtte de skape den kulturen selv. De skapte kunst for å skape en positiv motsetning til samfunnets partitaktiske normer og regler for kvinnekroppen. Fokuset på kvinnekroppen ble primitivt og de ønsket å skape et naturlig forhold til sitt biologiske jeg gjennom kunsten slik at kvinner kunne eie og sette rammene for sin egen kropp (Ashby, 2000).

Performancekunsten på 1960-tallet i New York jobbet sterkt mot det bokstavelige, som en følelse av at den konkrete delen av hverdagslivet hadde en trang til å bli representert innenfor scenekunsten fordi tilskuernes forståelse av det i andre sammenhenger syntes å visne.

Aktører som Carolee Schneemann og Vito Acconci jobbet for å skape kunst som hadde en direkte kobling til hverdagslivet selv om de også tillot seg noen øyeblikk i kunsten der det abstrakte fikk spillerom.

De brakte sammen den abstrakte formen og det hverdagslige livet istedenfor å velge en over den andre.

Mellom 1960 og 1970 oppnådde flere kunstnere denne symbiosen ved å bruke kroppen som et virkemiddel som skapte substans og ritualer som tilskuerne kunne oppleve og tolke. Kroppen fikk en formidlingsoppgave som tilsynelatende var vanskelig å skille fra det hverdagslige livet den opplever (Archias, 2016)

Aktørene i disse performancene eksponerer sin egen nakenhet, sin egen keitete kropp, sin egen kjedsomhet, nytelse og smerte mer som et faktum enn man var vant til å se i scenekunsten fra tidligere av.

Siden tidlig på 1960-tallet har kvinner vært involvert i performancekunst og de har jobbet for å frigjøre kvinnekroppen fra de patriarkalske rammene samfunnet har satt.

På 1960-tallet oppsto det en modig tanke om å fornekte disse rammene, som kom fra kvinner i performancekunsten som valgte å bruke kvinnekroppen sin som formidler i kunsten og kunstformer begynte å danne seg der kvinnelige kropper eksplisitt og uten skam var en viktig del av verket.

Feministisk performancekunst fikk en oppblomstring på 1970-tallet og man begynte å se sammenhenger mellom det å være kunstner og det å være kvinne, det å ha lav status versus høy status, forskjellen på å være objekt og subjekt, disse temaene begynte å smelte sammen med et felles mål om politisk endring i samfunnet (Schneider, 1997).

I teksten «Womens Performance art: Feminism and postmodernism» skriver Jeanie Forte om et viktig synspunkt i diskusjonen der hun snakker om at kvinnelig performancekunst jobber mot å demontere de patriarkalske konstruksjonene av kvinner som et objekt. I samme diskusjon er det snakk om hvordan kvinner kan finne tilbake til sin egen identitet gjennom en prosess av visualisering, altså gjennom å se en representasjon av den kvinnelige kroppen (Forte, 1988, s. 230).

Andre teoretikere argumenterer også for at positive rollemodeller for kvinner kan være et meget overtalende middel for å få kvinner til å uttrykke sin identitet og sin seksualitet. De kvinnelige performancekunstnerne på 1960 og 1970-tallet var blant de første til å skape et positivt bilde av kvinners seksualitet og unngikk mange av de potensielle fallgruvene gjennom sitt arbeid med å skape mer komplekse analyser av kvinners seksuelle opplevelser. De utfordret patriarkatet ved å skape en ide om en hemningsløs kropp gjennom sine verk, en kropp som ikke faller innenfor rammene og restriksjonene som samfunnet har lagt på kvinner. Videre i analysen vil jeg se på nettopp dette, jeg vil utforske hvordan de ulike kunstnerne utfordret patriarkatet gjennom sin performancekunst og hvordan de brukte kvinnekroppen til å formidle dette (Wentrack, 2014).

3.2 Feminismen og kvinnefrigjøringsbevegelsen på 1960 og 1970-tallet

Kvinnekroppen i performancekunsten er ofte brukt som et politisk og samfunnskritisk formidlingsverktøy og det er nettopp derfor det er viktig å se på den historiske konteksten rundt feminismen og kvinnefrigjøringsbevegelsen for å kunne analysere performancene i henhold til konteksten.

I 1913 sa Millicent Fawcett, som var en av lederne innenfor den britiske kvinnefrigjøringsbevegelsen at kvinnefrigjøringsbevegelsen er «det største som noensinne har skjedd i verdenshistorien» (Hannam, 2014, s. 3).

Der andre bevegelser hadde samlet enkelte grupper eller enkelte samfunn skilte feminismen seg ut. Feminismen samlet et helt kjønn, halvparten av menneskene på kloden. De ønsket seg frihet og verdighet som kvinner.

Bevegelsen påvirker flere mennesker enn noen andre bevegelser verden over og den har dype røtter som sprer seg inn i hjemmet og inn i det personlige. Fawcett minner oss på en viktig samtale og diskusjon som foregår i hele verden. Det er selvfølgelig forskjellige grupper som har forsøkt å bedre kvinners liv, men feminismen har hatt et potensiale til å gjøre mer enn det, feminismen har evnen til å endre verdensbildet (Hannam, 2014).

Bevegelsen er både en kulturell og politisk bevegelse som endrer måten kvinner tenker og føler samt hvordan menn lever og tolker verden. Det er nok nettopp på grunn av det sistnevnte at feminisme har skapt mye debatt og motstandere.

Feminismen besto av utdannede og velartikulerte kvinner som var fullstendig klar over at de skapte historie.

Feminisme som uttrykk rommer alt innenfor kvinnekamp, men kan defineres som en rekke ideer som anerkjenner at kvinner er undertrykt og ønsker å adressere og endre ubalansen mellom kjønnene. Det handler i enkle trekk om likestilling om det er likestilling i lovverket, politisk, økonomisk eller likestillings i samfunnet (Hannam, 2014).

Feminismen jobbet mot å endre tanken om kvinnens «rolle», de prøvde ikke nødvendigvis å utfordre synet på menn i samfunnet, men heller overbevise om at kvinners perspektiv ville ha en positiv påvirkning.

Bevegelsen omfattet et søsterskap av kvinner fra alle samfunn og bakgrunner som jobbet mot en felles visjon om å oppnå en annerledes verden der hvor mulighetene ikke var ødelagt av rigide kjønnsroller.

Når man snakker om feminisme, nevner man ofte bevegelsen i flere bølger.

Den såkalte «andre bølgen» kom på 1960 og 1970-tallet gjennom kvinnefrigjøringsbevegelsen.

I 1969 i Atlantic City protesterte en rekke kvinner mot Miss America skjønnhetskonkurransen. Der inviterte de kvinner til å kaste bhener, sanitetsartikler og andre «feminine» produkter i en «freedom trash bucket». Dette skulle bli et kjent symbol på kvinnens press til å tilpasse seg den urealistiske og uoppnåelige skjønnhets standarden. Denne demonstrasjonen ble starten på en ny og eksplosiv andre bølge innen feminismen som varte i nesten et ti-år.

For første gang på to generasjoner valgte kvinner å skamløst rope ut at de var feminister. Denne andre bølgen som dukket opp på 1960-tallet var et resultat av samfunnets kontekst. Kvinnen hadde fått flere rettigheter ifølge loven, men det sosiale, hjemmet, hierarkiet i arbeidslivet og synet på kvinnens seksualitet hadde fremdeles en lang vei å gå. 1950-tallet ble ofte kalt husmorens tiår og man var over gjennomsnittet opptatt av sosial status (Hannam, 2014).

I 1960 skrev Betty Friedan en bok som skulle vise seg å bli meget viktig for kvinnefrigjøringsbevegelsen kalt «The feminine Mystique».

Her skrev hun om hvordan middel-klasses husmødre ikke følte seg lykkelig. Friedan kalte dette for «problemet uten navn». Hun undersøkte hvordan kvinner hadde trodd at de skulle være gode koner og gode husmødre og hvordan de skyldte på seg selv om de følte seg mislykket i den rollen.

Friedan var veldig viktig for å rette oppmerksomhet mot kjønnsrollene i hjemmet og ble en stemme for hvordan kvinner ble oppfostret til å utføre sin rolle.

Kvinnens rolle i familien ble et viktig tema i kvinnefrigjøringsbevegelsen. I hjertet av bevegelsen hadde man en gruppe kvinner som møttes for å diskutere problemene og løsningene på problematikken de møtte i sin hverdag. Disse gruppene var helt utenfor de politiske partiene og motsa seg hierarki og nasjonale ledere. De jobbet mot bevisstgjøring, bevisstgjøring skulle hjelpe kvinner å skape en bevissthet rundt sin posisjon og ikke minst sin evne til å ta kontroll over egne liv og aspirasjoner (Hannam, 2014).

Da disse gruppene møttes og diskuterte frustrasjonene som opplevdes innenfor private hjem forsto kvinnene at problemene ikke bare var individuelle, men og universale.

Bevisstgjøring ble et viktig verktøy for å kunne ta kollektivt ansvar for en aktiv endring.

Selv-kunnskap ble et springbrett for å ta kollektivt ansvar for aktiv endring.

Slagordet «Det personlige er politisk» ble meget kjent gjennom feminismen andre bølge og dette gikk på hvordan kvinner måte formes til spesifikke ideer av feminitet og hvordan dette påvirke måten de så på seg selv.

Frigjøringsbevegelsen var kjent for sine demonstrasjoner som inkluderte spontane sinneutbrudd i gatene, samlinger med sang, dans, taler og store deklameringer av solidaritet.

Feminismen har alltid hatt et konsekvent søkelys på kroppsfokus og på 1960 og 70-tallet brukte kvinner mye tid og penger på skjønnhetsprodukter og mote.

Det var også et skjønnhetsideal som tok for seg en ideal kroppsforn og kvinner måtte ty til plastisk kirurgi og spiseforstyrrelser for å forsøke å møte kroppsidealet.

Områder som tidligere hadde blitt sett på som private, som usikkerhet rundt kropp, seksualitet og forholdet mellom menn og kvinner ble nå sett på som politiske problemer.

Kvinnens nytelse og kvinner lyster var viktige temaer i tillegg til kvinners rett til å eie sin egen seksualitet samt å få slutt på diskrimineringen av lesbiske.

Bevisstgjøring spiller en viktig rolle i det å gjøre det personlige politisk, der kvinner blir oppmuntret til å se på sitt personlige og emosjonelle liv samt relasjon til familie, partnere og arbeid for å skape seg en identitet utenfor familien.

Andre viktige temaer innenfor kvinnefrigjøringsbevegelsen var likelønn, slutt på sexdiskriminering, barnehage og prevensjonsmiddel. Prevensjonsmiddel var viktig i debatten om reproduksjon der retten til abort var sentral. Abort viste seg å være et tema som samlet alle generasjoner, sosiale samfunn og politiske ytringer (Hannam, 2014).

Det er ingen tvil om at det er mange kvinner som har måttet kjempe hardt for at vi skal kunne leve slik vi gjør i dag. Feminismen lever fremdeles i beste velgående og den dag i dag ser man demonstrasjoner og opprør for å bedre kvinners rett til å leve et likestilt liv.

Griselda Pollock's skriver i sin bok "Feminism and Modernism" (1987) "An art work is not feminist because it registers the ideas, politics or obsessions of its feminist maker. It has a political effect as a feminist intervention according to the way the work acts upon, makes demands of, and produces positions for its viewers. It is feminist because of the way it works as a text within a specific social space in relation to dominant codes and conventions of art and to dominant ideologies of femininity:" (Middleman, 2013, s. 35).

Dette sitatet tar opp den viktige koblingen mellom feminismen og kunsten og dett er noe jeg vil ta med videre inn i analysen. I de fire verkene jeg har valgt er det enkelt å se en kobling mellom feminismen og det kunstneriske, men det er ikke nødvendigvis fordi de tre kunstnerne har valgt å skape feministisk kunst.

4.0 Metode

For å kunne analysere de fire performance jeg har valgt har jeg anvendt kvalitativ forskningsmetode. Her finnes det flere innganger. (Creswell, 1988) skriver om fem forskjellige tilnærminger til kvalitativ forskningsmetode, men han peker på noen likhetstrekk som definerer prosessen i sin helhet.

Felles for tilnærmingene er at forskeren samler data gjennom f.eks. bilder, lyd, intervju, notater, biografier og deretter analyserer og fokuserer på meningen bak informasjonen som beskriver prosessen. En kvalitativ forskningsmetode er en multimetode i fokus som involverer en fortolkende tilnærming til problemstillingen.

En kvalitativ forsker vil studere ting i deres naturlige setting og prøve å forstå fenomenet ved å samle inn forskjellige empiriske materialer. Denne innsamlingen kan man gjøre gjennom kasusstudier, intervjuer, observasjoner, personlig erfaring og lignende som beskriver rutiner samt hendelser og meninger i det individuelle liv (Creswell, 1988).

Dette skal jeg bruke i min analyse ved å innhente materialer og informasjon om performancene jeg har valgt samt konteksten rundt de ved å lese tekster, bøker, artikler og se på bilder og videoer med relevant tematikk.

Creswell sin definisjon av kvalitativ forskningsmetode lyder slik:

«Qualitative research is an inquiry process of understanding based on distinct methodological traditions of inquiry that explore a social or human problem. The researcher builds a complex, holistic picture, analyzes words, reports detailed views of informants, and conducts the study in a natural setting» (Creswell, 1988, s. 15).

I følge Creswell må kvalitative forskere være villige til å bruke lang tid på å samle informasjon i tillegg til å bruke mye tid på å analysere den. De må også være villige til å skrive mye, både konkret og informerende om studien.

Det er også viktig at den kvalitative forskeren er klar over at man deltar i en studie der mye av retningslinjene legges selv.

Det er flere gode grunner til å velge akkurat denne type forskningsmetode når man skal inn i et prosjekt.

I en kvalitativ forskningsmetode vet man at man må ha god tid til å både samle og analysere data og lesere er meget mottagelige for denne type forskning nettopp fordi den er så beskrivende.

Noe av det viktigste med kvalitativ forskning er at forskeren selv er en aktiv student under prosessen, man lærer mens man undersøker. I og med at jeg skal analysere faktiske hendelser som alle er estetiske og jobber ut ifra at en tilskuer må oppleve eller se den er den beskrivende og konkrete tilnærmingen som en kvalitativ forskningsmetode har meget passende for mitt prosjekt.

Det er noen retningslinjer til hvordan man burde gå frem i en kvalitativ forskningsprosess, man starter gjerne med en generell tilnærming som for eksempel en problemstilling. Det er ikke nødvendig å vite hvor mye materialer eller teori osv. man skal undersøke på forhånd da samling av data også er en del av prosessen. Det er viktig å vite at man tar på seg en større oppgave ved å velge kvalitativ forskningsmetode nettopp fordi man har såpass mye informasjon som må beskrives nøye og i sin helhet. Det er derfor Creswell kaller samlingen av informasjon for ryggraden i kvalitativ forskningsmetode.

Det er viktig for forskeren å analysere dataen med sine egne ord, lage seg «overskrifter» eller «temaer» som konkretiserer det du prøver å analysere for å deretter bruke det til å presentere forskningen. Det å skape overskrifter eller «temaer» har vist seg å bli veldig nyttig for min analyse for å skape en mer oversiktlig analyse.

Kjennetegnet på en god kvalitativ forskning må derfor inneholde store mengder med informasjon som skal analyseres, det er viktig å tenke på de rammene man har innenfor kvalitativ forskningsmetode og velge seg en tradisjon innenfor feltet.

Det er viktig å ha et fokus, en god problemstilling som innsnevrer det du er ute etter å forske på. Som forsker må man også være engasjert i skriveprosessen slik at leseren føler det som om hen har vært til stede på hendelsene forskeren beskriver. Det er også svært viktig at materialet er troverdig (Creswell, 1988).

4.1 Kasusstudier

I mine analyser av de fire performancene har jeg valgt å bruke kasusstudier som min kvalitative forskningsmetode.

I min oppgave vil hver av performancene som skal analyseres fungere som en kasus.

I kasusstudier er det viktig å ta for seg en kasus som er «bundet», det vil si en kasus med tydelige rammer som for eksempel en hendelse som kun har skjedd innenfor en viss tidsramme og med en veldig tydelig struktur, det er også derfor jeg har valgt å fokusere på en av oppsetningene av verkene som analyseres, selv om det har blitt satt opp flere ganger (Creswell, 1998).

Det er viktig å opparbeide seg så mye informasjon som mulig om hendelsen som skal analyseres og ikke minst konteksten rundt hendelsen.

En kasusstudie er studien av en eller flere «tilfeller» som man over tid, med hjelp av detaljert og nøye innsamling av data, kan skape seg et helhetlig bilde av konteksten og utførelsen.

Det såkalte bindende systemet er bundet av tid og sted og det er det tilfelle som blir studert, enten det er et program, en hendelse, en aktivitet eller et individ som må være bundet av det samme systemet.

Det fins flere forskjellige måter å innhente data på for sin kasusstudie som for eksempel observasjon, film, lyd, bilder, notater og lignende og det er veldig viktig å innhente data ikke bare om hendelsen, men også om konteksten. Det er viktig at konteksten av tilfelle inneholder flere vinklinger som historisk, sosialt, økonomisk osv.

Det er viktig å velge kasus ut ifra noe man synes er viktig, en problemstilling man vil rette fokus mot, en problematikk man er engasjert i eller fordi tilfellet er unikt i sin egenart. Det er jo nettopp derfor jeg visste før jeg starter arbeidet med min oppgave at jeg ønsket å jobbe innenfor feminisme, performancekunst og kvinnekroppen.

Som alltid i kvalitativ forskning må man innhente store mengder informasjon for å kunne gjennomføre en analyse og den analysen må forskeren se på i sin helhet før hen kan skape et narrativ med en detaljert beskrivelse av tilfellet. Den vanligste måten å gå frem på i en kasusstudie er å gi en detaljert beskrivelse av tilfellet, som deretter er etterfulgt av en tematisk analyse av tilfellene før man avslutningsvis drøfter hva man har lært og funnet ut, hvilken

forståelse man har opparbeidet seg gjennom arbeidet. Dette gjør jeg ved å først beskrive verkene som analyseres før jeg starter med inndelingen av analyse-kategoriene.

For å gjennomføre en god kasusstudie er det viktig at man først identifiserer problemstillingen og hvilke rammer man setter for seg selv.

Det er tydelig at i likhet med kvalitativ forskningsmetode er det mengden materialet som er viktig for å gjennomføre en god kasusstudie. Det er også opp til forskeren å lage gode rammer for studien slik at den kan gjennomføres med størst mulig riktighet (Cresswell, 1998, s. 36-37).

4.2 Tematisk analyse

En tematisk analyse er en metode for å identifisere, analysere og skildre tematikk i materialet.

Den tematiske analysen kan deles opp i seks trinn:

1. Fordype seg i materialet ved å oppsøke all form for dokumentasjon innenfor tematikken
2. Lage seg en liste med ideer i forhold til hvilken tematikk som har vært gjennomgående i dokumentasjonen
3. Identifisere et overordna tema og undertemaer og organisere dokumentasjonen i forhold til disse
4. Gå kritisk gjennom alt av materialet og dobbeltsjekke at de passer til tematikken og eventuelt revidere disse
5. Finne treffende navn på overskriftene som fanger essensen av tematikken og gir et innblikk i hva det handler om
6. Starte analysen og publisere den

En tematisk analyse er en grunnleggende metode i kvalitativ analyse som kan brukes på tvers av forskjellige metodologiske tilnærminger. Metoden er fleksibel og kan derfor brukes i de fleste analytiske sammenhenger, den er godt egnet til en konstruktiv og realistisk tilnærming til analyseprosessen (Eggebø, 2020).

For å lage analysekategorier i min kasusstudie har jeg valgt å lage fire tematiske overskrifter som blir mine analyse-punkt. Disse er «Kunstneren», «kvinnekroppens funksjon i verket», «Konteksten» og «Mottagelse».

I overskriften «Kunstneren» er det viktig å danne seg et helhetlig bilde av aktøren og hennes historie samt tidligere verk, her må man innhente nok informasjon til å kunne videreformidle og danne et godt bilde av kunstneren for leseren.

«Kvinnekroppens funksjon i verket» er en overskrift som går mer direkte på problemstillingen, her er det viktig at man på forhånd har gitt en detaljert beskrivelse av verket slik at leseren er med på reisen gjennom analyseringen av kvinnekroppens funksjon. I alle typer kvalitativ forskning snakker man om «Kontekst» og det er også en av mine overskrifter, her kan jeg se på de sosiale og samfunnsbetingede rammene rundt tilfellet for å se om det har en innvirkning på min problemstilling. Den siste overskriften jeg har valgt å ta for meg er «Mottagelse».

Her vil jeg, som overskriften tilsier, ta for meg hvordan tilfellet har blitt mottatt av samfunnet og hvilke reaksjoner det har skapt.

Som en kasusstudie krever skal jeg først gi en levende skildring av verket for å deretter gå systematisk gjennom mine fire overskrifter for hver av tilfellene før jeg avslutningsvis drøfter hva jeg har lært og hvorvidt jeg har kommet til noen form for konklusjon.

I og med at det er et samlingspunkt i analysene mine som omhandler kvinnekroppens funksjon i de forskjellige verkene er det interessant å se på forskjeller og ulikheter i de fire verkene jeg har valgt.

Jeg vil derfor ta for meg de fire analytiske overskriftene og gjøre en helhetlig analysering av verkene opp mot hverandre, dette gjør jeg for å kunne skape en enda bredere forståelse av materialet og får å ha best mulig sjanse til å oppnå en form for konklusjon etter endt analysering.

For å oppnå en mest mulig oversiktlig analyse valgte jeg å følge de seks trinnene til den tematiske analysemodellen for å gå igjennom materialet.

Steg 1 er å fordype seg i materialet ved å oppsøke all form for dokumentasjon. I dette steget har jeg vært på internett og bibliotek, samt strømme-tjenester for å samle inn bilder og teori innenfor performancekunst og kvinnekropp. Jeg visste at jeg ønsket å fordype meg i noe som

omfavnet disse to ordene, men brukte dokumentasjonen jeg fant til å snevre meg inn på en mer spesifikk problemstilling.

I steg to skal man lage seg en liste med ideer som har vært gjennomgående i dokumentasjonen.

Her så jeg på hvilke kunstnere, hvilke årstall og hvilke verk som gikk igjen i samlingen av dokumentasjon innenfor performancekunst og kvinnekropp.

Basert på denne informasjonen kunne jeg gå videre til steg tre som er å identifisere et overordna tema og undertemaer og organisere dokumentasjonen i forhold til disse.

I trinn tre dannet den endelige problemstillingen seg.

Jeg kunne ut ifra den informasjonen jeg hadde samlet inn se at kvinnekroppen hadde en ekstremt fremtredende og formidlende rolle i performancekunsten på 1960 og 1970-tallet, det ble derfor naturlig å konkretisere problemstillingen min til disse årstallene.

Videre jobbet jeg med å lage kapitlene i oppgaven min, det var viktig å skrive om tematikk som var relevant i forhold til problemstillingen.

Her kom jeg opp med kapitlene i min oppgave. Det var viktig å starte med en kort innføring i postdramatisk teater for å sette tonen i forhold til hvilken tidsepoke vi befinner oss i, postdramatisk er også et begrep som blir brukt senere i oppgaven. Videre finner man kapitlet postmodernismen og feminisme, her er det også snakk om en kort innføring i begge disse begrepene.

Postmodernismen kom for fullt tidlig på 1960-tallet og det er derfor naturlig å ha en oversikt over hva begrepet innebærer.

Feminisme nevnes mye igjennom oppgaven og har en direkte relasjon til problemstillingen og det er derfor det er et viktig begrep å ta for seg.

Grunnen til at jeg har valgt å konkretisere det til postmodernisme og feminisme er fordi feminismen er et for stort fagfelt å ta for seg i en slik oppgave og det ble naturlig å rette det inn mot de årstallene jeg fokuserer på i oppgaven.

Performancekunst er et begrep som nevnes i problemstillingen, så det var en selvfølge at jeg måtte gjøre rede for begrepet.

Videre skriver jeg om performancekunsten på 1960 og 1970-tallet, dette er også et kapittel som på mange måter sier seg selv i og med at det er en del av problemstillingen.

Den samme selvfølgeligheten følte jeg også med kapittelet performancekunst og kvinnekroppen, for å kunne se på hvordan kvinnekroppen ble brukt som formidler i performancekunsten på 1960 og 1970-tallet må man ha en historisk forståelse av hvordan kvinnekroppen har blitt brukt, og sett på, gjennom performancekunstens historie.

Jeg velger å avslutte teori-delen av oppgaven min med et kapittel om feminisme og kvinnefrigjøringsbevegelsen på 1960 og 1970-tallet.

Denne tematikken er så nært knyttet opp mot kvinnekroppens funksjon i performancekunst at jeg syns det var viktig å ha mye kunnskap om det. Dette er også et tillegg av informasjon når det kommer til kontekst rundt de fire valgte performancene.

Det var også i dette trinnet at jeg valgte performanser jeg ønsket å analysere.

For å velge riktige performanser var det viktig å kunne svare ja til to ting: brukes kvinnekroppen som en fremtredende formidler og eksisterer det nok teori om dette verket til at det kan bli en god kasus?

På det fjerde trinnet skal man gå kritisk gjennom alt av materialet og dobbeltsjekke at det passer til tematikken for å så eventuelt revidere dette.

Jeg hadde komprimert det ned til fem performanser, men etter en ny runde hvor jeg gikk gjennom materiale og dokumentasjonen var det tydelig at det ene verket jeg hadde valgt ikke kunne svare ja på begge spørsmålene som måtte til for å passe inn i min analyse.

Jeg endte dermed opp med fire performanser som skulle analyseres i et forsøk på å svare på problemstillingen.

I det femte trinnet av den tematiske analysen skal jeg finne treffende navn på overskriftene som fanger essensen av tematikken og gir et innblikk i hva den handler om.

Det var her jeg bestemte meg for å danne fire hoved-overskrifter som skulle bli rammene for min analyse.

For å se på hvilke overskrifter jeg skulle bruke i min analyse ble det viktig å se ta for seg hva som var grunnlaget for å gjennomføre en god kasusstudie og hvilke overskrifter som gikk igjennom i alle verkene og som i tillegg var relevant for problemstillingen min.

Selv om det, i min oppgave, ikke regnes som en egen overskrift innenfor analysen var det viktig å ha «Verket» som det første man blir introdusert for, her prøvde jeg å gi et så nøyaktig

bilde av verket som overhodet mulig slik at alle har lik kunnskap før man går videre i analysen.

Den første overskriften ble hetende «Kunstneren», dette valgte jeg på bakgrunn av at jeg så at alle de fire verkene bar tydelig preg av kunstnerens egne levde liv og det var viktig for helhetsinntrykket å ha kunnskap om kunstneren bak verket. Spesielt i performancekunstformen der kunstneren/aktøren sjeldent spilte en karakter, men heller en versjon av seg selv basert på egne livserfaringer.

Den neste overskriften ble hetende «kvinnekroppens funksjon i verket», denne overskriften er den delen av analysen som er mest direkte linket opp mot problemstillingen min og det var selvfølgelig viktig å se på kvinnekroppens funksjon i hvert av verkene for å kunne komme til noen form for konklusjon.

Overskriften som kom etter kvinnekroppens funksjon var «kontekst», dette var en overskrift som var viktig både i forhold til problemstilling, men også fordi det viktigste i en kasusstudie er å ha god informasjon om konteksten tilfellet ditt har foregått i. Det er også veldig relevant for performansenens innhold da alle fire er sterkt preget av tiden de er laget i.

Konteksten er selvfølgelig også viktig fordi jeg analyserer verk som er skapt innenfor en viss tidsperiode og da er det naturlige å skrive noe om den perioden, eller altså konteksten.

Siste overskrift jeg har brukt i analysen er «Mottagelse», denne overskriften har jeg valgt for jeg mener det er interessant å se på samfunnets reaksjon til de forskjellige verkene og jeg synes mottagelsen de har fått også sier noe om kvinnekroppens funksjon i verket.

Hvis ønsket er å bruke kvinnekroppen til å formidle noe er det interessant å se om det budskapet har nådd frem. I mottagelse har jeg også valgt å skrive litt om hvordan de enkelte kunstnerne har blitt mottatt da dette, i likhet med mye annet, har vært med på å forme dem og den kunsten de representerer.

Da jeg hadde delt analysen min inn i overskrifter sorterte jeg alt av materialer og dokumentasjon jeg hadde samlet i punkt en og organiserte det innenfor

Det sjette og siste punktet i listen for tematisk analyse er å starte analysen og publisere den.

På dette tidspunktet i oppgaven hadde jeg store mengder dokumentasjon og materiale som var oversiktlig kategorisert til en helhetlig oversikt over oppgaven.

4.3 Avgrensning

De fire performansene jeg har valgt har jeg valgt fordi de alle har en tydelig relasjon til min problemstilling.

I min research etter performanser å analysere ble det tydelig at det var to ti-år som skilte seg ut som spesielt interessante for mine interessefelt.

Det ble derfor naturlig å fokusere på disse. Det ble derfor også viktig å finne verk som var innenfor denne tidsperioden.

Da jeg skulle velge performanser var det viktig å velge verk som var godt dokumentert gjennom forskjellige medier, det var også viktig å velge performanser som andre hadde skrevet en del teori om.

Den første casen jeg har valgt å analysere er *Meat Joy* av Carolee Schneeman. Denne performansen har jeg valgt på grunn av sin kulturelle innvirkning i kunsthistorien. Selv om verket består av både kvinnelige og mannlige aktører er det likevel en god mulighet for å se på hvordan kvinnekroppen blir brukt som formidler i et landskap med flere aktører.

Den andre performansen jeg skal analysere er *Interior Scroll* som også ble laget og fremført av Carolee Schneemann i 1975, denne performansen har jeg valgt både basert på innholdet i verket, men også på grunn av konteksten den ble spilt i samt det faktum at det fins mye informasjon om selve verket og konteksten. Schneemann bruker kvinnekroppen på en så aktiv og formidlende måte i performansen at den naturlig bindes til min problemstilling.

Jeg har valgt å bruke to verk av samme kunstner fordi Schneemann var, i denne tidsperioden, en av de mest aktive kvinnelige feministiske kunstnerne og jeg synes begge verkene relateres godt til min problemstilling.

Den tredje performansen jeg har valgt er Marina Abramovics *Lips of Thomas* som også ble satt opp i 1975. Det ble også gjort en mindre risikabel re-performance av verket i 2005 på Guggenheim museet i New York som en del av et prosjekt der Abramovic gjorde sine

tolkninger av syv forskjellige verk, men jeg har valgt å kun fokusere på performancen som ble gjort i 1975. Dette verket har jeg også valgt fordi det i sin natur har en direkte kobling til min problemstilling, men igjen har jeg tenkt på kontekst og materialet og forsikret meg om at det fins mye dokumentasjon av begge deler.

Den fjerde og siste performancen jeg har valgt er *Cut Piece* av Yoko Ono. Denne er ikke nødvendigvis like fremtredende i sin bruk av kvinnekroppens som formidler som de tre andre verkene, men det er også nettopp derfor jeg har valgt den. Dette verket er fremført flere ganger og Yoko Ono er en kunstner med mye kontekst, så valget mitt falt på dette verket fremfor noen av de mindre kjente verkene jeg også har gjort research på.

Nå vil jeg ta med meg all informasjon og kunnskap jeg har skrevet om tidligere i oppgaven og starte på min egen analyse. Det er her jeg skal ta for meg de fire performancene som hvert sitt tilfelle og analysere de ut ifra de fire forskjellige overskriftene jeg har valgt for å konkretisere arbeidet.

5.0 «Meat Joy» (Vedlegg 1)

Carolee Schneemann's Meat Joy ble først satt opp på De La Libre Expression festivalen i Paris den 29. Mai 1964. Den ble også fremført igjen samme år i Dennison Hall i London og i Judson kirken i New York.

Performansen består av ni aktører, fire menn og fem kvinner. I performancens program var rollene beskrevet som «to menn som sidekarakterer, to kvinner som sidekarakterer, en sentral mann, en sentral kvinne, en uavhengig mann, en uavhengig kvinne og en servitrise.

Performansen starter som et middagsselskap, der aktørene sitter rundt et bord, noen av de sminker seg og samtalen kan bli beskrevet som høflig «small-talk», verket utvikler seg etter hvert til å bli et kaotisk bilde der aktørene kler av seg og ruller sammen på gulvet i harmoni med rå kylling, fisk og andre matvarer.

Aktørene er ikledd bittesmå bikinier og truser av pels.

I en seksjon av performansen ligger fire kvinnelige aktører på bakken med beina i været, mens de synkronisert «danser» til My Boy Lollipop av Millie Smalls, deretter blir de båret på ryggen av de mannlige aktørene.

Alle aktørene setter seg tett sammen i en sirkel, kvinnene i midten, med mennene rundt. De jobber seg nærmere og nærmere før de til slutt mister balansen og detter sammen og danner en stor haug av mennesker.

Mens aktørene forblir liggende i denne «posisjonen» kommer servitrisen rundt og forsiktig danderer kroppene deres med rå kylling, makrell og pølser.

Gatelyder fra Paris spilles i bakgrunnen, med lyder fra kjøttmarkedet, fiskemarkedet, blomsterselgere og bakeri. Alle aktørene beføler matvarene og hverandre mens de ligger kravlende på gulvet. The Supremes «Baby Love» spilles.

Etter hvert introduserer de også maling inn i performansen.

De maler hverandres kropp og da kroppene er dekt av maling dras de kvinnelige aktørene mot en haug med makulert papir, der de ruller rundt og leker (Curtis, 2015, s. 118-119).

5.1 Kunstneren

Carolee Schneemann ble født 12 oktober i 1939 i Fox Chase, Pennsylvania.

Hun var en amerikansk multimedia kunstner som gjennom sine feministiske verk tok opp tematikk som identitet, kjønnsroller, kjønnspolitikk og sosiale tabuer.

Hun er mest kjent for sin provokative scenekunst og er anerkjent som en av pådriverne til kroppskunst.

Schneemann studerte filosofi og poesi på Bard College og hun studerte maling på Universitetet i Colombia. Selv referer hun til seg selv som en maler, til tross for at hun er meget kjent for sine performancer og litterære verk.

Hun startet karrieren sin med å skape abstrakte malerier, men ble fort dratt mot mer eksperimentelle og «avant-garde» måter å uttrykke seg på. Hun starter performance karrieren sin med småroller i kortfilmer før hun begynte å være sammen med en gruppe kunstnere i New York. Tidlig på 1960-tallet deltok Schneemann i en rekke «Happenings» som inkluderte *Site* i 1964 som hun gjorde med kunstneren Robert Morris.

I denne perioden koreograferte Schneemann også det hun kalte for «Movement works» for et eksperimentelt dansekompani kalt «The Judson Dance Theatre» som hun fremførte sammen med.

Disse «movement works» verkene var en blanding av installasjon, maleri og performance og var unike i sitt slag.

I 1964 debuterte Schneemann det som skulle bli et av hennes mest kjente verker *Meat Joy* på festivalen «Festival of free expression» i Paris.

Når *Meat Joy* starter ser publikum fire menn og fire kvinner som sosialiseres i det som virker som en normal sammenkomst, de blir servert av en servitør. Servitøren inviterer til en mat-krig og sammenkomsten ender med alle gjestene på gulvet snodd rundt hverandre og med rå fisk, rå kylling og andre matvarer liggende strødd rundt. Dette verket ble spilt i London kort tid etter premieren og deretter i New York.

«Meat Joy» ble synonymt med Schneemann og dette inspirerte henne til å skrive boken sin «More than Meat Joy: Complete performance works and selected writings» i 1979 som gir et helhetlig bilde av hennes foreløpige karriere inkludert hennes personlige notater og skildringer.

Carolee Schneemann var misfornøyd med hvordan hun følte hun ikke ble representert i kunsthistorien og opprettet derfor gode forhold til historikere innenfor scenekunst slik at hun kunne bruke sin innflytelse til å skrive seg selv inn i kunsthistorien.

Hun var heller ikke fornøyd med det faktum at hun var mest kjent for noen få ikoniske fotografier av seg selv, av henholdsvis *Meat Joy* og *Interior Scroll*, og dette var også en av grunnene til at hun skrev boken *More than meat joy* (Blumberg, u.å.).

Schneemann fortsatte å utfordre sosiale normer og kjønnsroller i hennes arbeid gjennom 1960 og 1970-tallet og inkorporerte film som et av hennes nye medium å formidle gjennom.

Hennes første ordentlige film var «Fuses: Part 1 of an autobiographical Trilogy» som ble laget mellom 1964 og 1967. I denne filmen filmet hun, for å deretter klippe sammen, seg selv og hennes daværende ektemann ha sex. På grunn av filmens eksplisitte innhold fikk ikke filmen et bredt publikum, den ble spilt på filmfestivalen i Cannes i 1969 og publikum reagerte med avsky. De to andre filmene i triologien var «Plumb Line» som handlet om hennes oppløsende ekteskap med samme ektemann og «Kitsch Last Meal» som dokumenterte de siste dagene i livet til Schneemanns katt, Kitsch.

Et annet av Schneemanns best kjente verker er *Interior Scroll* fra 1975. Denne performansen blir ansett som ett fundamentalt feministisk verk.

På 1980 og 1990-tallet fortsatte Schneemann og sette søkelys på den seksuelle kvinnekroppen og andre feministiske budskap, men hun fremførte mindre og mindre og valgte å jobbe med video, multimedieinstallasjoner og skriving som hennes primære formidlingsmetoder.

Hun underviste og hadde forelesninger gjennom hele USA og Europa og ble også en anerkjent forfatter. Hun fortsatte med utstillinger og forelesninger som inspirerte feministiske kunstnere og teoretikere. I 2017 på Bienalen i Venezia vant hun den gjeve «Golden Lion Lifetime achievement»-prisen for sitt bidrag til kunsten. Carolee Schneemann døde 6. Mars 2019 (Blumberg, u.å.).

5.2 Kvinnekroppens funksjon i verket

Meat Joy opplevdes som et viktig historisk vendepunkt og inspirerte også senere kunstverk som, i likhet med *Meat Joy*, omhandlet dobbeltheten mellom menneskelig og animalsk kjøtt, gjerne gjennom å fokusere på sammenhengen mellom det å konsumere visuelle bilder av den som oftest kvinnelige kroppen og det å konsumere mat.

I *Meat Joy* fokuserer Schneemann på denne, til tider mørke, sammenligningen ved å skape en gledelig feiring av kropper, innlemmet i hverandre og samlet som en enhet.

Performansen besto av en intim blanding av koreograferte øyeblikk og tilsynelatende spontane kroppslige møter, både erotisk og absurd (Bruce, 2011).

I det ene øyeblikket mister servitrisen en fisk ned på haugen av kropper og den lander med et dask på en av de kvinnelige aktørenes overkropp, hun klynker til i sammenstøtet, men i neste øyeblikk er hun rullende på gulvet med fisken plassert mellom bena i en eksplisitt sekvens.

Kroppene i performansen er alltid i en overgang og til stede i omgivelsene.

Schneemann ønsket i utgangspunktet at alle aktørene skulle være nakne, men myndighetene forbød henne å gjøre det, derfor endte alle aktørene opp i minimale bikinier og truser laget av pels. I disse minimalistiske antrekkene fremførte kroppene ritualistiske og organiske handlinger med maling, rå fisk, kylling og pølser som til sammen ble en overdreven sensorisk feiring av kjøtt. Hun har selv sagt at verkets mål var å «forstyrre, forbinde og engasjere sansene våre ved å utvide dem inn i ukjente og uforventede forhold».

Schneemanns promotering av den seksuelle kroppen, som hun tidligere har brukt i solo-verk for et kamera, fikk nå energi og nærhet av et publikum som ikke bare tilføyde et skamløst offentlig preg, men også en følelse av felleskap.

Hennes vektlegging på nakne materialer, som alle kunne finnes i hverdagslige kjøleskap, ga verket en hverdagslig tilnærming. Verket var fylt med kjøttbaserte varer som er myke, glatte og til tider komiske å ha med å gjøre. Råvarene forsikret seg om et ubegrenset humør gjennom verket. Råvarene ble sendt fra person til person, fra en kropp til en annen. De to sentrale figurene, en kvinne og en mann, har en samlet sekvens der de sakte kler av hverandre, de danser tett i tett i en erotisk symbiose før kvinnen roper «Nok, nok» og scenen blir svart.

Hvis man ser på dette som et seksuelt klimaks er det tydelig at det er den kvinnelige seksualiteten som styrer, hvert fall ovenfor tilskuerne.

Det er veldig gjennom performancen tydelig at Schneemann er aktiv i kampen for kvinnelig seksuell frigjøring. Det er helt tydelige erotiske og seksuelle undertoner i *Meat Joy* som aktørene selv velger å spille mye på. Den franske kritikeren Pierre Restany så *Meat Joy* i Paris og minnes to spesifikke øyeblikk: Carolee som suger en fisk som den sentrale kvinnen og aktøren Rita Renoir som blir befølt av en mann med en fisk, først kjærlig, deretter voldsomt. Restany forteller selv at han ble opphisset av hva han så og følte han var vitne til en ekte simulering av gruppesex som vekket alle sansene (Curtis, 2015).

En annen kritiker snakker om *Meat Joys* forståelse av det hverdagslige og familiære som noe erotisk og om hvordan følelsen og lukten av råvarene i takt med følelsene og luktene av kroppene våre aksepteres med kjærlighet. Ikke bare var det tydelig at tilskuerne følte noe ved å være vitne til intim nytelse, det er også tydelig at aktørene, hvert fall Schneemann selv, følte på noe av det samme.

Dagen etter den første fremførelsen i Paris minnes Schneemann verket som en utvidelse av aktørenes erotiske lykke og skriver at deres «vakre, gale, ville *Meat Joy* triumferer vår kjærlighet som dekker Paris» (Schneemann, 1979).

Kvinnekroppens funksjon i *Meat Joy* er på mange måter likestilt med den mannlige kroppen i verket, men det er viktig å nevne at den kvinnelige seksualiteten i verket er likestilt, om ikke også sterkere, enn den av mannens. Det å feire erotikk, nytelse og seksualitet ved å blande disse kroppene sammen gjør automatisk at den kvinnelige kroppen blir et symbol på frigjøring.

Jeanie Forte snakker om intimitet som et av de viktigste begrepene innenfor kvinnelig performancekunst og i *Meat Joy* kan man argumentere for at det intime er på «utstilling», intime sammenstøt mellom aktørene, mellom aktørene og eventuelle råvarer osv. skjer for et publikum som er vitne til en intim handling.

5.3 Kontekst

Schneemann insisterte på et sosialpolitisk potensial i den energiske, erotiske kroppen i all sin hverdagslige lykke og denne filosofien nådde nye høyder i *Meat Joy*.

Verket ble først fremført i Paris i mai i 1964, på *Festival de la libre expression* organisert av den franske kunstneren Jean-Jaque Lebel, det ble også fremført i Denison Hall i London i juni og i Judson kirken i New York i november det samme året.

Den franske festivalen besto av eksperimentell kunst, musikk, film og debatter og festivalens mål var å gi alle former for uttrykkelse, alle de forskjellige bevegelsene og tendensene som gikk mot å eksperimentere innenfor kunsten, et åpent sted å uttrykke seg selv.

Ønsket var at *Meat Joy* skulle ha karakteristikken til et erotisk rituale: overdådig, overbærende, en feiring av kjøtt som materiale med rå fisk, våt maling, gjennomsiktig plast og makulert papir.

Verket skulle veksle mellom det ekstatiske, erotiske, ville og, nære som i hvert eneste sekund kunne oppleves sensuelt, komisk, lykkelig og motbydelig (Curtis, 2015).

Schneemann ble involvert i festivalen gjennom en islandsk kunstner kalt Erro, han hadde fotografert hennes verk *Eye/Body* i desember 1963. I hennes korrespondanse med festivalarrangør Lebel var det tydelig at hun var over entusiastisk på tanken på å dra til Paris for første gang og på å få lov til å være en del av festivalen.

Schneeman skrev til Lebel:

I am READY NOW TO SEE that other world which contains you now and from which my deepest understanding of the past and its life in the present was branched, and to set off right there my own nets, bombs, eggs, universe. My senses are sprung: if you can assist me and assure a place for the performances I will manage my utter determination to be in Paris by May.

Lebel svarte med samme entusiasme, hvor av han også formet bokstavene i ordet *Unicorn* om til erotiske symboler:

Unicorn! UNICORN – thank you for your meat joy tenderloin revolutionary peace-totem black magic Pearl Harbor.

Must I Hiroshima, now? This Festival, it seems, is going to be a 10 day psycho-physical flash, the gathering of these mental worlds into one (river)bed is going to create an ascending torrent that will probably end like a sun ceremony, with human sacrifice and general illumination.

Of this it appears now that you are one of the vital poles Carolee and I take 2 minutes off from the (interworld) electric congress to tell you how content I am to be seeing you again with and without your Apache organs» (Schneemann, 2010, s. 75).

I 1994 publiserte *Performing Arts Journal* en uttalelse fra Schneemann der hun tydeliggjør tanken bak sin egen kunst: å plassere kroppen der hvor sinnet er. Hennes ambisjon var ikke bare å ta tilbake den kvinnelige kroppen og dens seksualitet, men også å «smash open history and replace it with *herstory*» (Mahon, 2017).

Hennes kunst jobbet for å dekonstruere og rekonstruere kulturell erotikk, hun skaper en radikal feminin intimitet.

Hun bruker en avansert avant-garde feministisk tilnærming, en søken av nytelse som inkluderer og sammenslår en erotisk, mytisk og politisk tankegang.

Hennes ambisjon startet på 1960-tallet da flere kvinnelige feministiske kunstnere bevisst jobbet seg mot kulturell erotikk og kvinnekroppen i seg selv som en ny form for motstand.

Meat Joy kan i retrospekt ses på som en dekonstruksjon til den hverdagslige rutinen og muligheten for frihet fra undertrykkelse som er direkte linket til den seksuelle politikken på 1960-tallet (Mahon, 2017).

I den første oppsetningen av verket bruker Schneemann lydbilde som formidler i stor grad, det er opptak fra Paris travle gater mikset med opptak av Schneemann selv som keitete forsøker å lære seg fransk fra en fransk ordbok. Ordene og lydbildet danner en sonisk rytme som etter

hvert ender opp med å bli familiær og til tider erotisk i tonen. Fraser som «I must learn good french» var blandet inn med mer erotiske fraser som «up the cock full of love follow its head into arch of hairs».

Samtidig som lydbildet skapt var kroppene i full gang med å smøre seg inn med råvarene, skli, gli og beføle hverandre i ekstase. I tillegg til gatelydende og Schneemanns opplesning var det også opptak av Schneemann og hennes daværende partner som fortalte om Tenneys drømmelandskap i tillegg til Schneemanns egne drømmedagbøker.

Disse detaljerte beskrivelsene refererte til «The train angled rush», «the rotting wide porched house», «details of debris, childrens toys-household implements-carriages-wheelsbroken-post-clothes-rags-cords-rustedmetal» (Schneemann, 1979, s. 65).

Likheten mellom intimitet og det hverdagslige er det som drar tilskueren inn i det kreative rommet, et rom som Schneemann selv har beskrevet som et sted og tid mellom lyst og opplevelse. Lydene og materialene fra det familiære hjemmelivet og kjødelige materialer ble blandet med det ekte og erotiske.

Avgjørende for Schneemanns verk er forbindelsen mellom drøm, kjøtt og en høyere form for oppmerksomhet som involverer å gi seg selv vekk til andre, slik at den andre kan skinne fremad i sin utfoldelse.

I *Meat Joy* samlet hun sin interesse for improvisering, bilder, performance og surrealistisk poesi inn i et og samme verk.

5.4 Mottagelse

Meat Joy har blitt dokumentert, gjenskapt og skrevet om i utallige bøker og utgivelser til tross for at det fins veldig lite dokumentasjon om selve oppførelsen.

Verket i seg selv er en sensorisk og sensuell opplevelse som inkluderer både aktørene og tilskuerne.

I 1965 ble tilskuerne plassert så nærme scenen som overhodet mulig for å skape en følelse av samhold. Er det da mulig for historikere og kritikere å anmelde dette, nå historiske og

ikoniske, verket når det eneste opplevelsen man har av det er den man kan få gjennom bilder, videodokumentasjon, skriftlige skildringer og Schneemans egne notater?

Noen teoretikere har eksplisitt engasjert seg i spenningen mellom live performance og dokumentasjon ved å påpeke den geografiske og historiske umuligheten av eget nærvær. 1997 annonserte Amelia Jones at hun var en teoretiker innen historisk performance og kroppskunst ved å ha studert ikoniske verk fra 1960 og 1970-taller, inkludert *Meat Joy*, kun gjennom dokumentasjon.

Heller enn å anse sitt fravær som en utfordring å komme over, argumenterte hun for at verken dokumentasjon eller den faktiske hendelsen har et privilegert forhold til den historiske sannheten i en performance (Jones, 1997, s. 11).

Meat Joy er nå ansett som et av nøkkelverkene som etablerte en kunstform som hyllet kroppen og den intense kjødelige opplevelsen, en kunstform som domineres av kvinner. I 2014 var det femti år siden *Meat Joy* først ble oppført, denne milepælen ble markert i Januar 2014 med en gjenskapning av verket.

Når hun snakket om hvorfor verket ikke gjestet noen av sine originale aktører, utenom Schneemann selv som spilte servitrisen, svarte hun at aktørene som nå er i seksti-sytti-årene hadde mistet fleksibiliteten, mobiliteten og den ekstatiske sensualiteten som kommuniseres best via unge kropper.

Hennes fokus på aldrende kropper og senior seksualitet bringer *Meat Joys* narrativ tilbake til de kroppslige minnene og inntrykkene av verket, men også som en refleksjon over viktigheten av verket i kunsthistorien og hvor mange år som har gått siden den ikoniske fremførelsen fant sted (Schneemann, 2014, s. 8).

Hvis man ser nærmere på Schneemanns tidligere karriere finner man en inngang til problematikken som er hjertet av kontemporær feministisk performancekunst som bruker kvinnekroppen som formidler. Schneemann eksperimenterte med kjøtt som materiale («flesh as material») og så for seg et nervesystem av kropper som samhandler med hverandre, alle sammen med et felles mål om seksuell frihet og seksuell nytelse.

Denne tanken som Schneemann eksperimenterte med om kroppen som materiale har blitt videreført i historien gjennom andre kvinnelige performancekunstnere, som for eksempel Orlan, som på 1990-tallet valgte å gjennomgå en rekke kosmetiske inngrep for å for å endre

på sine kroppsdeler og, med en ironisk distanse, oppnå et skjønnhetsideal hentet fra kunsthistorien.

Schneemann selv anbefaler ikke å gjenskape *Meat Joy*, men oppfordrer heller radikaliserings av individuelle bilder og følelser, hun ønsker å hylle forskjellene og advarer mot å overintellektualisere arbeidet (Schneemann, 2014, s. 9).

Posisjonen til *Meat Joy* som en av de viktigste verkene i kroppskunst og performancekunstens historie, sammen med dens nylige oppblomstring i den kontemporære bevisstheten oppfordrer og hyller mulighetene for en fortsettelse av å dele en slik sensorisk og euforisk hendelse med verden.

5.5 Oppsummering

I denne analyse-delen har vi sett på hvordan Carolee Schneemans verk *Meat Joy* jobber for å representere kvinnelig seksuell nytelse og frigjøring. Verket er en feiring av det erotiske og kroppslige og ble for mange prototypen på en feministisk performance. Schneemann bidro til kampen for å dekonstruere hva samfunnet oppfattet som «kvinnelig» ved å vise autentiske kvinner og ikke minst rette søkelyset mot kvinnelig seksualitet.

6.0 «Interior Scroll» (Vedlegg 2)

Interior Scroll av Carolee Schneemann ble først oppført i 1975 som en del av en utstilling i East Hampton kalt «Woman here and now».

Performansen starter med at Schneemann entrer scenerommet ikledd to hvite laken. Hun kommer bærende på en bøtte med gjørme.

I scenerommet står det kun et enkelt spisebord under to dimmede spotlights.

Schneemann stiller seg oppå bordet.

Hun begynner å sakte kle av seg lakenet og det viser seg at hun er naken under med bare et lite hvitt forkle på. Hun forteller publikum at hun nå skal lese fra boken sin «Cezanne was a great painter».

Når hun står der naken tar hun opp bøtta med gjørme og begynner å male kroppen sin på en ritualistisk måte, hun følger kroppens naturlige linjer og former med gjørmen. Hun maler seg også med gjørme i ansiktet. Dette gjør hun mens hun leser fra boken «Cezanne was a great painter». Hun poserer kroppen sin i en rekke statiske poseringer mens hun leser videre fra boken sin. Schneeman legger fra seg boken og reiser seg opp. Hun tar av seg det lille hvite forkle og er nå helt naken.

Hun stiller seg i en posisjon med knærne bøyd og tar hendene til underlivet. Deretter begynner hun å sakte dra ut ett langt og smalt ark ut av vaginaen. Hun bøyer hodet slik at hun kan lese det som står på arket mens det blir dratt ut. Teksten som ble lest opp var et utdrag fra hennes film «Kitch the last meal» og fungerte som en respons til kritikken hun fikk av en mannlig artist som anklagde henne for å lage uryddig arbeid.

Verket ble også oppført i 1977 på Telluride Film Festival i Colorado.

Her dukket hun igjen opp på scenen iført sine hvite laken. Hun hadde med seg en bøtte med gjørme fra en lokal bekk. Hun kledde av seg det hvite lakenet og sto igjen med et lite hvitt forkle. Deretter malte hun kroppen sin med gjørmen fra bekken mens hun leste høyt fra boken sin «Cezanne was a great painter». Hun tok av seg forkle og stilte seg opp på bordet. Igjen bøyde hun knærne og dro ut et langt og smalt ark fra vaginaen.

Hun leser:

«I met a happy man a structuralist filmmaker - but don't call me that it's something else I do - he said we are fond of you, you are charming, but don't ask us to look at your films, we cannot. there are certain films we cannot look at. the personal clutter the persistence of feeling the hand-touch sensibility the diaristic indulgence the painterly mess the dense gestalt the primitive techniques»

(Horne, 2020, s. 2).

6.1 Kunstneren

Carolee Schneemann var en av de kvinnelige performancekunstnerne som var kjent for å bruke sin nakne kropp i verkene sine.

I hennes performance «Eye/Body» bruke hun sin egen nakne kropp som et av flere objekter presentert gjennom bilder og film. Hennes nakne kropp representerte en mer normal naken kvinnekropp enn hva som har blitt representert i kunsten tidligere, spesielt i malerier. Der den nakne kvinnekroppen i kunsthistorien manglet kvinnelige kjønnsorganer eller ble fremstilt som et uoppnåelig ideal, ble Schneemanns kropp et slags symbol på den normale kvinnekroppen (Wentrack, 2014).

Schneemann tok selv med bildene fra performansen til en kjent galleri-kurator på 1960-tallet, som hun anså som en av de mest liberale kuratorene, og ble der fortalt at bildene hennes hadde ingenting med kunst å gjøre, hvis hun ville kle av seg og løpe rundt naken burde hun finne et annet sted å gjøre dette på.

Denne lille anekdoten sier mye om hvordan kvinnelige kunstnere kunne jobbe med egne kropper tidlig på 1960-tallet, eller kanskje mer om hvordan de ikke kunne jobbe med kroppene sine i kunsten. Heldigvis var det flere banebrytende kvinnelige kunstnere som mente at de i tillegg til å få lov til å være skapere av sin egen kunst, måtte de også kunne formidle det med sin egen kropp (Schneemann, 2016).

Inspirasjonen og styrken som oppsto gjennom å leve med en kvinnelig seksuell kropp fortsatte å være et vanskelig tema å forstå for noen, spesielt når det ble visuelt representert.

Schneemann skriver selv om noen av grunnene til hvorfor hun valgte å fortsette å bruke sin egen nakne kropp i verkene sine: Å bryte ned tabuer mot den livlige nakne kroppen i bevegelse, å erotisere en kultur fylt med skam for å utforske rammene rundt den seksuelle rigiditeten i kulturen, at livet i kroppen er mer variert og uttrykksfylt enn hva et sex-negativt samfunn ønsker å innrømme.

Hun fortsetter med å skrive at «hun ikke sto naken foran tre hundre mennesker fordi hun ønsket å bli knullet, men fordi mitt kjønn og mitt arbeid oppleves i harmoni hadde jeg motet til å vise kroppen som en kilde til varierte følelsesuttrykk (Robinson, 2013, s. 341).

Ved å bruke sin egen seksualiserte kropp som en formidler av tekst, som skaper av mening og som en start til å endre noe i samfunnet ønsket Schneemann å uttrykke den seksuelle vitaliteten til en kvinnelig kropp og dens kreative potensial.

Schneemann var en av flere kvinnelige kunstnere som jobbet for å utfordre sterke kulturelle tabu som omringet kvinners liv gjennom å vise en kvinnelig seksuell kropp uten de sosiale restriksjonene og kodene som var skapt for kvinner på den tiden.

Disse performancene ble prototypen for representasjonen av kvinner som tok tilbake kroppen sin gjennom kunsten under den andre feministiske bølgen på 1970-tallet.

De jobbet i et kulturelt miljø der kvinners seksuelle organ var nærmest en myte og de ble ledende figurer blant kvinnelige kunstnere som ønsket å forstå sine egne kroppene og utfordre den sosiale kontrollen man hadde over kvinnelige kroppene gjennom kunsten sin.

6.2 Kvinnekroppens funksjon i verket

"I thought of the vagina in many ways-- physically, conceptually: as a sculptural form, an architectural referent, the source of sacred knowledge, ecstasy, birth passage, transformation. I saw the vagina as a translucent chamber of which the serpent was an outward model: enlivened by its passage from the visible to the invisible, a spiraled coil ringed with the shape of desire and generative mysteries, attributes of both female and male sexual powers. This source of 'interior knowledge' would be symbolized as the primary index unifying spirit and flesh in Goddess worship." (Mooreland, 2015).

Det mest reproduserte bildet av Carolee Schneemann viser kunstneren i «mid-action», hun er naken, smurt inn av maling, hun er bøyd i knærne med en arm foran seg som holder et ark mens den andre armen holder den nedre delen av arket som hun drar ut av skjeden.

Hun fremfører *Interior Scroll*, et verk utløst av en søken etter en kreativ måte å formidle hennes svar på avisningen av hennes filmatiske verk skrevet av en fremtredende feministisk filmteoretiker.

En slik «dialog» understreker konfliktene innen feminisme og hvordan den eksponerte kroppen på den tiden utgjorde en likeverdig trussel mot kvinner om menn (Horne, 2020).

Mens verket ofte er anerkjent som et uttrykksfullt, lekent og personlig verk er et intervju med Schneemann fra 1989 kjent for å beskrive det harde arbeidet med forestillingen.

Hun forklarer hvordan hun måtte brette opp små papirstrimler, brette dem i trekkspill-form og skrive noe på dem, videre forklarer hun:

It hurt, like all the edges were cutting, so we got out a lot of cold cream... the strip was this long [indicating arm's length] I said somehow I have to get something that long inside. And that was real hard; and not only that, I had written in ink so that when I pulled it out it all ran. And I knew that since I had that image, I had to make it work and that it should be this wonderful kind of thread of knowledge that was going to be emerging (Horne, 2020, s. 20).

Verket er en dramatisk iscenesettelse av den uunngåelige meklingen av den kvinnelige kroppen på tvers av en rekke kulturelle vektorer, inkludert fotografering, filmkritikk, kunst og historie.

Schneemann jobbet aktivt for å utfordre, samt kritisere, de patriarkatiske tankene som fantes i samfunnet gjennom både tekst og sin kroppslige tilstedeværelse.

I tidsperioden da *Interior Scroll* ble oppført skrev feministen Helene Cixous noe som Schneemann allerede forsto nemlig at kvinnen må skrive seg selv, kvinnen må sette seg selv inn i teksten, og samtidig inn i verden og historien, med sin egen kropp og bevissthet (Coixous, 1976).

Schneemann forble også forpliktet til en kombinatorisk bruk av kropp og tekst. Det vil si at kroppen, ifølge hennes grunnleggende teori, skulle fungere like responsivt som det menneskelige øye, tekst skulle innlemmes i form av lydbånd, tekst som ble resitert høyt, eller skriftlig dokumentasjon som kunne tjene som inspirasjon for påfølgende forestillinger.

Interior Scroll brakte disse funksjonene sammen med Schneemanns følelser mot hvordan hun hadde blitt mottatt i kunstverdenen til dags dato (Horne, 2020).

Ofte ble Schneemanns fokus på kvinnekroppen, på det seksuelle, sett som et problem både hos feministene, men også av det mannlige publikumet. I et tidsskrift som skrev om hennes verk *Meat Joy* innrømte til og med skribenten at han hadde blitt opphisset av Schneemanns nakne kropp på scenen. Schneemanns nakenhet ble på godt og vondt hennes varemerke. Dette varemerket og fokuset på kropp gjorde at hun også ble ekskludert fra de feministiske teoretikerne som fokuserte mye på «The male gaze», altså hvordan kvinnekroppen ble sett på som et objekt av menn, på 1970-tallet.

Kroppskunsten virket for reaksjonært og eksplisitt for teoretikerne og dette bidro til at Schneemann og andre kvinnelige kunstnere som brukte kroppen sin som formidler ble ekskludert fra det miljøet.

Det å opptre naken var en måte å bryte barrierer på og også et forsøk på å re-etablere den kvinnelige kroppen som et subjekt og ikke et objekt. Schneemann tok den aktive rollen og hadde som hensikt å unnsnippe å være objektet som ble sett på (Sundberg, 2011).

Her er det, som blant annet Lucy Lippard, har påpekt en veldig tynn linje mellom å gjøre dette poenget tydelig til et publikum og atter en gang bli gjort til et objekt av det fremdeles mektige mannlige synet. Spørsmålet man kan stille seg er om det er den rette strategien å kle seg naken i offentligheten for å «ta tilbake» den kvinnelige kroppen som et subjekt eller om man utsetter seg selv for faren av å atter en gang bli sett på som et objekt (Wentrack, 2014).

Schneemann hadde vanskeligheter for å opparbeide seg seriøse anmeldelser gjennom 1960 og 1970-tallet. Til tross for at det nok til en viss grad var Schneemanns performativitet, med blandede kunstformer, som gjorde det vanskelig for kunstverdenen å oppfatte det hun gjorde som kunst er det også helt tydelig at hennes feiring av kvinnekropp og seksualitet, som ble gjort helt uten skam, ga henne mange kritikere.

Det var helt tydelig en sexistisk dobbel standard i industrien, noe kritikeren Thomas McEvelley påpekte da han skrev i 1985: «It was not, I think, considerations of quality that caused Schneemann's works to receive virtually no attention while those of her male contemporaries were spotlighted» (Horne, 2020, s. 24).

Schneemann selv har i flere sammenhenger insistert på at «the inclusion of my body as part of my work has obscured the major body of my work» (John & Heathfield, 2012, s. 449).

Med andre ord har hennes nakne kropp overskygget hennes gjentatte forsøk på å bli hørt og representert i kunsthistorien.

I et intervju fra 1997 der hun diskuterte sine verk fra 1960- og 1970-tallet snakket Schneemann om disse rammene i samfunnet og etablerte *Interior Scroll* som en spesielt avgjørende hendelse. Hun stilte spørsmål til om hvorvidt hun kunne introdusere betydningen av sin egen kropp. Schneemanns kropp representerte, i den grad det går an, en ideell kvinnekropp og hun vurderte derfor om hennes kropp kunne introdusere en mening som ville bli universell. Selv sier hun at fra det punktet hun satt opp *Interior Scroll* var hun på dypt vann (Haug, 1997, s. 47).

Gjennom 1970 og 1980-tallet dukket store bilder av *Interior Scroll* opp i magasiner og bøker, uten å nevne resten av verket eller teksten i verket, som en slags representasjon for generell feminisme på 1970-tallet.

Fotografiene av Carolee Schneemann fryst i en handling, i handlingen der hun er i ferd med å «hente» arket fra skjeden, hun er bøyd i knærne, en arm forover mens den andre strekker seg mot skrittet hennes.

Den keitetheten og anstrengelsen som kreves av denne handlingen er håndgripelig selv om det endelige resultatet ikke kan observeres. Det neste fotografiet er Schneemann i en statisk posisjon der hun bøyer hodet for å lese fra arket.

Performansen proklamerer skjeden som ikke bare et sted for fysisk formering, men også som en kilde til forståelse og kreativitet. Den strukturelle og fysiske relasjonen mellom kropp, tekst og bilde er innblandet i denne ene handlingen (Horne, 2020).

Interior Scroll symboliserer Schneemanns akutte forståelse av de institusjonelle og konseptuelle rammene som omslutter kvinners kropp og kunst.

Disse tankene som utforskes i *Interior Scroll* dukker også opp i hennes tidligere arbeid «Body

Collage» som er en 3-minutters lang film lagd i 1967.

I filmen ser man Schneemans nakne kropp som smøres inn med lim før hun ruller seg dramatisk i hauger med makulert papir. Filmen hopper, og et mønster dukker opp mens Schneeman vedtar klassiske positurer mens filmen fryser og glir over til et fotografi av henne i den samme poseringen reproduisert i en bok. På denne måten er hennes levende kropp kontinuerlig innrammet: ved malerier og kunstverk på studioveggene, av kameraets linse, på det makulerte papiret og de fryste fotografiene i en bok (Horne, 2020).

Schneemann er en av de få kvinnelige performancekunstnerne som virkelig forsto hva hun måtte gjøre for å skrive seg selv inn i historien. Dette er en tanke som er godt formulert av Helenè Cixous i sitt essay «The laugh of the Medusa» der hun skriver:

Woman must write her self: must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies... Woman must put herself into the text – as into the world and into history – by her own movement (Cixous, 1976, s. 875).

Den tanken om at kvinners kulturelle undertrykte skriving skulle tilføre et gledelig og alternativt manus var en spennende og innflytelsesrik holdning.

I den grad man kan se på den kvinnelige kroppen som en direkte kilde til kvinnelig dramatikk kan en mektig alternativ diskurs oppstå hvor det å skrive fra den kvinnelige kroppen er som å gjenspeile verden.

Når man snakker om kropp og *Interior Scroll* er det viktig å få frem at dokumentasjonen av verket representerer ikke hele bildet av performansen. De ikoniske fotografiene sier lite om konteksten av verket og blir ofte stemplet som «nakenbilder» og med en feil oppfattelse av hva kunstneren selv faktisk ville formidle.

Kvinnekroppen har alltid vært brukt i kunsten, men med den andre feministiske bølgen og med hjelp av kvinnelige kunstnere, som Carolee Schneemann, fikk man en oppblomstring av kunst hvor kvinnekroppen formidlet, representerte og skapte seg selv i sitt eget bilde.

Kvinnekroppens funksjon i Schneemans verk er tydelig, her bruker hun sin egen kropp som en aktiv formidler i performancen. Hun tar skjeden ut av de repeterte symbolske betydningene og åpner opp for andre måter å se på kvinnens kjønnsorgan på, nemlig på noe som er utenom det reproduktive.

Uttrykket «Vaginal Iconology», oversatt til vaginal ikonologi ble først brukt av en amerikansk kunstkritiker kalt Barbra Rose i 1974, uttrykket var ment som en definisjon av en utvidet kategori som inkluderte visuell representasjon, både abstrakt og symbolsk, med spesifikke referanser til den kvinnelige seksuelle anatomien.

I artikkelen «Vaginal Iconology» som ble publisert i New York Magazine i februar i 1974 skriver kritikeren Barbara Rose at selv om det er mange kategorier innenfor kvinnelig erotisk kunst, er de mest nyhetsverdige de som glorifiserer vaginaen.

Hun skriver videre at selv om hun snakker om kvinnelig erotisk kunst handler det ikke om seksuell nytelse eller lidenskap og spesifiserer at til tross for at mye av den feministiske kunsten har blitt stemplet som erotisk fordi den henter om eller viser til kjønnsorganer, kan den ikke alltid kategoriseres som det.

Den er laget for å opphisse kvinner, men ikke seksuelt, men Rose mener at den på mange måter representerer en propaganda for seksuell likestilling (Middleman, 2013).

Dette uttrykket og tankene om det er veldig tydelige i Schneemans verk og spesielt i *Interior Scroll* der hennes egen vagina står for en rekke feministisk symbolikk.

Schneemann har en klar feministisk undertone i det faktum at hun vil bli sett på som et subjekt som skaper sitt eget narrativ i motsetning til et passivt objekt.

Kvinnekroppen fungerer som en bærende rolle i verket og man kan ikke komme vekk fra at det er nettopp den handlingen som foregår «ut fra» Schneemans egne kropp som både da og nå legges vekt på. Ikke hele performancen foregår uten klær og både i sine positurer og opplesning av egen bok kunne hun muligens formidlet budskapet uten å ha vært naken under det hvite forkleet, men når det kommer til *Interior scroll* sitt dramatiske klimaks er det ingen tvil om at formidlingen skjer gjennom kvinnekroppen og den har derfor en bærende funksjon i verket.

6.3 Kontekst

På 1960-Tallet da Schneemann begynte med sin kunstneriske karriere var verden midt i en slags overgang. I USA var Black Lives-bevegelsen stor og spranget fra modernismen til post-modernismen var tydelig, også i kunsten. I tillegg til dette kom feminismens såkalte andre bølge med kvinnefrigjøringsbevegelsen. Et av de store temaene kvinnefrigjøringsbevegelsen tok opp var retten til selvbestemt abort (Horne, 2020).

I Januar 1973 kom domsavsigelsen i den meget kjente saken Roe.vs.Wade, som er en domsavsigelse (410 U.S. 113) fra USAs høyesterett , der den i praksis legaliserte abort i USA. Domsslutningen gjaldt en ankesak fra Texas hvor en angivelig voldtatt kvinne – Jane Roe (anonymisert navn for Norma L. McCorvey) – gikk til rettssak i delstaten fordi hun var nektet abort. Statsadvokat var Henry Wade, som tapte sin første sak gjennom *Roe mot Wade*.

Dette var en sak med en avgjørelse som feministiske og liberale grupper anså som et stort gjennombrudd og et viktig fremskritt i kampen mot at kvinner skal eie sin egen kropp og seksualitet (Roe v. Wade, u.å).

Da Schneemann først startet med performancekunst var hun ofte en samarbeidspartner med andre mannlige performancekunstnere.

I visse kretser fikk hun tilnavnet «Cunt`s mascot on the men`s art team», det var spesielt etter hennes samarbeid med Robert Morris i performansen «Site» fra 1964 at Schneemann bestemte seg for å utvikle måter å representere seg selv på og ikke minst kontrollere mottagelsen av eget arbeid.

Site ble fremført på en minimalistisk scene med et lydbilde av en arbeidsplass.

Morris, kledd i snekkerbukse og maske, fjernet forskjellige lag av en struktur som viste seg å skjule Schneemann, naken, i en posering som minnet om Eduoard Manet`s «Olympia».

På dette tidspunktet i historien var det ikke lov å være naken på en scene med mindre den nakne personen ikke beveget seg, altså man kunne være naken på en scene så lenge man var statisk.

Dette gjorde at Schneemanns originale ide om performansen ikke kunne gjennomføres og hun endret sin rolle i verket om til en statisk og stum figur.

På grunn av dette ble performancen, som Schneemann og Morris opprinnelig ønsket at skulle fremme problematikken rundt seksuell politikk, noe Schneemann var meget opptatt av, noe helt annet.

Performansen endret seg derfor drastisk etter lovverket og Schneemann har selv i ettertid sagt at dette er en performance hun ikke er stolt av å ha bidratt til.

Verket endte opp med en kvinnekropp som formidlet passivitet og som fungerte som et objekt for publikums kontrollerende blikk.

På bakgrunn av *Site* og hennes tidligere samarbeid med mannlige aktører ønsket Schneemann å utvikle andre måter å representere seg selv på og da den andre feministiske bølgen kom for fullt utforsket hun nye måter å formidle kunsten sin på (Horne, 2020).

Der «Site» hadde gitt henne kritiske tilbakemeldinger for å ikke fremme en feministisk tankegang og fremstille kvinnekroppen som et objekt skulle *Interior Scroll* forhåpentligvis gjøre det motsatte.

Her ville Schneemann ta tilbake kvinnekroppen som et aktivt formidlende medium.

Ord og tanker som bokstavelig talt kommer fra kvinnekroppen i form av materialer som formidler hennes feministiske bevissthet.

Hun endret narrative fra objekt til subjekt, fra representasjon til skaper.

Schneemann dokumenterte arbeidet sitt nøye gjennom fotografier, film, journaler, dramatikk og lignende og har gjennom dette klart å styre mye av konteksten til sine egne verk.

Selv er Schneemann kritisk til eget arbeid og spesielt i skille mellom å ville fortsette å fremme *Interior Scroll*, som jo er performansen som avbildes i et av de ikoniske fotografiene hun er kjent for, men også ville unngå å bli satt i bås (Horne, 2020).

Interior Scroll ble en veldig viktig del av feministisk kunst og det er helt tydelig at når Schneemann først fremførte den var det i et samfunn som begynte å bli klar for å se noe slikt på en scene. I tillegg til den historiske konteksten er det også interessant å se på de forskjellige kontekstene rundt de to oppsetningene av verket.

Den første performansen fra 1975 ble fremført foran et publikum som for det meste besto av kvinnelige kunstnere og ble spilt som en del av utstillingen «Woman here and now». «Woman here and now» var en utstilling hvor kvinnelige kunstnere viste sine verk, Schneemann var derfor ikke nødvendigvis unik i denne oppstillingen, men det er helt tydelig at hennes *Interior Scroll* har blitt en ikonisk performance fra utstillingen.

I den andre oppføringen av verket i 1977 på Teluride Film Festival i Colorado er konteksten en helt annen.

Hun var invitert av film-skaper Stan Brackage (1933-2003) til å introdusere ett program som besto av erotiske filmer laget av kvinner. Da Schneemann oppdaget av programmet hadde fått tittelen «The Erotic Woman» ble hun svært misfornøyd over tittelens stereotypiske klang og med et ønske om å skifte dialogen tilbake til en bredere forståelse av kvinnelig erotikk bestemte hun seg i siste liten for å fremføre *Interior Scroll* (Moreland, 2015).

Selv sier hun dette om valget om å fremføre verket:

I decided at the last minute to perform *Interior Scroll*, introducing the possibility of an erotic woman who may be ‘primitive, devouring, insatiable, clinical, obscene; or forthright, courageous, integral’ (Schneemann, 1979, s. 237).

6.4 Mottagelse

Da Schneemann først fremførte verket i 1975 ble hun ikke godt mottatt av feministiske teoretikere.

Hennes formidling av pre-patriarkalsk gudinneskultur og frodig feiring av hennes nakne kropp korresponderte ikke med den rådende feministiske strukturen og dens tanker om essensialisme og binær kjønnslogikk, heller ikke med sine krav om ødeleggelse av visuell nytelse (Horne, 2020).

Disse debattene er nå godt innøvd, og misnøyen til feministiske kritikere var muligens også innebygd i selve performansen.

I 1988 avslørte nemlig Schneemann at den avvisende «happy man» hun refererer til i arket hun drar ut av skjeden faktisk var den banebrytende filmteoretikeren Anette Michelson (Horne, 2020).

Dette er et interessant aspekt som tyder på at «mannlighet» og «kvinnelighet» ikke samsvarer i kroppen, men i tanken, språket og praksisen av subjektet. Schneemann har assosiert en bestemt teoretisk og strukturell tilnærming i kritisk skrivning som «mannlig» i den grad den ønsker å de-legitimere, spotte eller kastre feirende kropp og nytelses-sentrert feminisme ved

å anse det som rotete eller for personlig.

Til tross for at den umiddelbare reaksjonen til *Interior Scroll* ikke ble anerkjent av feministiske grupper er det tydelig at det synet har endret seg gjennom historien. Det er Schneemann selv som sørget for at hennes verk ble godt dokumentert og fotografiene av hennes performancer er stilt ut i museer verden over, samt trykket i kunstbøker og magasiner.

På 1990-tallet opplevde performancekunst en blomstring da de ble tatt inn som en del av institusjonsteateret og dermed ble dokumentasjon fra *Interior Scroll* særlig ettertraktet. Fotografiene ble reproduisert, men kun med et par ikoniske bilder og sjeldent med en kontekst. Schneemann selv påpekte i ettertid at hun følte selv hun var kjent for ett par ikoniske fotografier.

Dette er ikke nødvendigvis unikt for *Interior Scroll* i performancenunstens verden, der verkenes historie har en tendens til å reduseres til en håndfull ikoniske fotografier og tekstlige beskrivelser, men det har spesifikke konsekvenser for nettopp dette verket med tanke på hovedtemaet rundt kvinnelig kreativ praksis og kulturell annerkjennelse.

Interior scroll var en dynamisk, dimensjonal performance bestående av en sekvens av ritualistiske handlinger som omfattet viktige øyeblikk for tolkning, det å lese fra kunstnerens bok og det å lese fra den innskrevne rullen fra skjeden.

Disse litterære og intellektuelle handlingene, som verbalt snakker om kvinners avgrensning i kunsthistorien, er uskarpe eller overskygget av den mest gjengitte visuelle dokumentasjonen av verket (Horne, 2020).

Gjennom repetisjon reduserer disse fotografiene den komplekse flerdelte performansen til et eneste øyeblikk: Schneemanns nakne kropp på et kjøkkenbord med et laken mens hun drar ut arket av skjeden.

The association for Art History startet i 2020 med å fremme Schneemanns kritiske rykte samtidig som kunstnerens egne utgivelser og publikasjoner jobber, som alltid, for å etablere et språk for å diskutere hennes arbeid innen performancekunst.

I 2021 er det godt etablert at Schneemann er en av våre fremste kvinnelige performancekunstnere, som fremførte den nå ikoniske, feminist-performanceen *Interior Scroll*, og til tross for at det fremdeles er det gjenkjennelige fotografiet av Schneemanns nakne kropp

som representerer verket er det heldigvis flere som jobber mot å skape et helhetlig bilde av det hun ønsket å formidle.

6.5 Oppsummering

Gjennom å nå ha sett analysert to av Carolee Schneemanns verk, og vært innom noen flere i forbindelse med analysen, er det veldig tydelig at kvinnelig seksuell frigjøring er en viktig hovedtematikk for kunstneren.

I *Interior Scroll* er det snakk om mer initmitet enn i *Meat Joy*, mye på grunn av at kunstneren er alene på scenen og det intime representerer det sårbare i handlingen som foregår. *Interior Scroll* har også produsert et av Schneemanns mest ikoniske fotografier som, på godt og vondt, har representert henne gjennom karrieren.

Verkets tydelige vaginale ikonografi er også representativ, ikke bare for kunstneren, men også for tidsperioden det ble laget i.

7.0 «Lips of Thomas» (Vedlegg 3)

24. oktober 1975 fant en nysgjerrig og minneverdig begivenhet sted på Krinzinger Gallery i Innsbruck.

Den jugoslaviske kunstneren Marina Abramović presenterte sin opptreden *Lips of Thomas*.

Kunstneren begynte sin opptreden ved å kaste alle klærne sine.

Hun gikk deretter til bakveggen av galleriet, festet opp et bilde av en mann med langt hår som lignet kunstneren, og innrammet det ved å tegne en femkantet stjerne rundt den.

Hun vendte seg til et bord med en hvit duk nær veggen, der det var en flaske rødvin, en krukke som inneholdt et kilo med honning, et krystallglass, en sølvskje og en pisk. Hun slo seg ned i stolen og strakte seg etter krukken med honning og sølvskjeen.

Sakte spiste hun honningen til hun hadde tømt krukken.

Hun helte rødvin i krystallglasset og drakk den i lange trekk. Hun fortsatte til flasken og glasset var tomme.

Så brakk hun glasset med sin høyre hånd, som begynte å blø.

Abramović reiste seg og gikk bort til veggen der bildet ble festet. Stående ved veggen og mot publikum, kuttet hun en femkantet stjerne inn i huden på magen med et barberblad.

Blodet hennes rant ut av kuttene.

Så tok hun piskan, knelte ned under bildet med ryggen til publikum, og begynte å piske ryggen sin til det kom alvorlige, blodige hevelser og kutt.

Etterpå la hun seg ned på et kors laget av isblokker, armene spredte seg ut til sidene. En elektrisk radiator hang fra taket, vendt mot magen hennes. Varmen utløste ytterligere blødning fra de stjerneformede kuttene.

Abramović lå urørlig på isen – hun hadde åpenbart til hensikt å tåle sin selvtortur til radiatoren hadde smeltet all isen. Etter at hun hadde holdt ut i 30 minutter uten tegn til å forlate torturen, var det noen medlemmer av publikum som ikke lenger orket å være vitne til hendelsen. De hastet til isblokkene, tok tak i kunstneren, og dekket henne med frakkene sine.

Så fjernet de henne fra korset og bar henne bort.

Dermed setter de en stopper for forestillingen (Fischer-Lichte, 2004, s. 11-12).

Jeg spiser sakte 1 kilo honning med en sølvskje.

Jeg drikker sakte 1 liter rødvin ut av et krystallglass. Jeg knuser glasset med høyre hånd.

Jeg kuttet en femstjerners stjerne på magen med et barberblad.

Jeg pisker meg voldsomt til jeg ikke lenger føler noen smerte. Jeg la meg ned på et kors laget av isblokker. Varmen fra et suspendert varmeapparat rettet mot magen min fører til at kuttstjernen blør. Resten av kroppen min begynner å fryse. Jeg forblir på is korset i 30 minutter til publikum avbryter stykket ved å fjerne isblokkene fra under meg.

(Cornford, 2016, s. 110).

Marina Abramovic fremførte *Lips of Thomas* på nytt den 15, 2005 på Guggenheim Museum.

Hun brukte et barberblad til å kutte den første linjen av en femkantet stjerne trukket på magen.

Abramovic var naken og plassert på en rund plattform i midten av scenerommet.

Tilskuere fylte gulvet foran henne og satt på de første spiralene av museets rampe, med en spredning høyere opp.

Da det første kuttet var fullført, strøk hun over det med en hvit klut. Hun gled føttene inn i støvler som sto i nærheten, tok på seg en militærlue og plukket opp en tung trestav.

Hun sto og gråt mens magen gikk tydelig inn og ut, tårer strømmende nedover ansiktet mens hun hørte på en russisk folkesang.

Hun la seg deretter ned på en blokk med is, arrangert i mønsteret av et kors, kroppen hennes ristet.

Deretter reiste hun seg fra is-korset og knelte på bakken.

Hun tok frem pisken og begynte å piske seg selv. Etter dette satt hun seg ved et spisebord og sakte spiste en teskje med honning og deretter tok en sipp med rødvin.

Hun repeterte disse handlingene, med litt variasjon frem til midnatt.

En metronom tikket

(Harpin, 2011, s. 103).

71. Kunstneren

Marina Abramovic' har ofte blitt beskrevet som performancekunstens bestemor.

Hun ble også beskrevet som «verdens største levende performanceartist» (Harper's Bazaar, 1. november 2013) eller «verdens mest kjente performanceartist» (The Guardian, 16. august 2017) eller til og med «Performance Art Diva» (Art in America, 16. Desember, 2013).

Det fins også mer kritiske beskrivelser, som uttrykker noe av den økte ambivalensen kunstkritikere og fans har mot Abramovic i dette århundret.

For selv om Abramovics synlighet har økt med tanke på de siste to tiårene, har hun opplevd en ekstraordinær medieoppmerksomhet siden MOMA-utstillingen i 2010. Siden den gang har hun i økende grad blitt innrammet som en kjendisfigur, delvis fordi hennes venner og bekjente inkluderer en rekke ulike kjendiser som Willem Dafoe, Lady Gaga, David Blaine, Jay-Z, og Debbie Harry, og delvis fordi en rekke av hennes performanceverk har blitt tolket som primært opptatt av å fremme Abramovic som et kunstikon, og hennes arbeid og arv som kommersielt (Marcus, 2015).

Abramovic ble født i Montenegro i 1946 og hadde sin barndom i den sosialistiske federale republikken Jugoslavia. Barndommen hennes har hatt en signifikant rolle i hennes tidlige verk så vel som de nyere. Begge hennes foreldre var partisaner, en anti-nazistisk motstandsbevegelse under 2.verdenskrig, og Abramovic har selv sagt at oppveksten hennes var streng, disiplinert og kjærlighetsløs.

Begge hennes foreldre avviste den kristne ortodokse religionen de ble født inn i, de var kommunistiske partisaner som deltok i den nasjonale frigjøringskrigen fra 1941 til 1945. Abramovic minnes en hendelse der hun veldig tidlig i karrieren ønsket å spille lyden av en bygning som kollapset på Beograd Bro, men hun fikk forbud mot å gjøre det. Som svar installerte hun høyttalere i sin egen bygård og spilte av lydbåndet, hun fikk en stor og bekymret reaksjon fra naboene som fortet seg ut av bygningen i panikk (Richards, 2010).

Denne hendelsen avslører en fascinasjon for ødeleggelsens krefter og et ønske om å fremme en reaksjon fra offentligheten med sitt arbeid.

Så allerede som ung kunstner var Abramovics ønske for hennes kunst at den skulle være radikal, kompromissløs og prosessbasert.

Hun begynte å føle at kunsten hennes levde mellom det å leve og det å dø (Abramovic, 2016).

Hun foreslo til og med til en rekke institusjoner, en performance som hadde døden som et sannsynlig utfall (i.e. *Untitled Proposal for the Galereija Doma Omladine, Belgrade, 1970*).

Da hun var barn trodde legene at Abramovic hadde en sykdom kalt hemoravia, noe som gjør at man blør mer og over en lengre periode hvis man får ett kutt eller sår.

Hun tilbragte en lengre periode på sykehuset som barn, men etter ett år konkluderte legene med at hun ikke hadde hemoravia likevel. Dette syns Abramovic selv var en skuffelse.

Utfallet av sykehusoppholdet og feildiagnostiseringen gjorde at Abramovic utviklet en frykt for blod og assosierte dette med døden og det å dø.

Hun har selv sagt at selvskading som hun bruker som et virkemiddel i sine tidlige verk, som for eksempel *Lips of Thomas*, ble også gjort som et forsøk på å frigjøre seg selv fra hennes egne frykt for blod og blødninger.

Til tross for at hun ønsket å frigjøre seg selv fra egne traumer hadde hun nok også et ønske om å sjokkere offentligheten. Hennes agenda, muligens ubevisst, lå i å gjøre opprør mot sosiofamiliære begrensninger og rammer (Richards, 2010).

Hun studerte ved «Academy of fine arts» i Beograd før hun flyttet til Amsterdam der hun lagde sin første performance.

Abramovic er veldig tydelig på at hennes verk ligger mellom henne og tilskueren og at det som skjer under en performance skjer i nuet.

I 1976 møtte hun performancekunstneren Ulay Laysiepen, de ble kjærester og laget flere performanser sammen. Etter 12 år sammen gjorde de det slutt i en performance hvor de begge gikk tre måneder fra hver sin kant på den kinesiske mur og møttes på midten. I dokumentaren “The artist is present”, som handler om Abramovics arbeid frem mot og under hennes performance med samme navn, sier koreografen Richard Move følgende om hennes mange verk: “What is at the heart of her artwork is the shared experience of the audience and the performer” (Matthew Akers & HBO Documentary, 2012).

7.2 Kvinnekroppens funksjon i verket

Å påføre seg selv ett kutt på kroppen passer inn med teoriene om kroppsmodifikasjon og selvskading. Det kan representere en utfordring for samtidskunstnere der de må arbeide med ideen om at kroppen ikke er mer enn et grunnlag for egen identitet. Dermed representerer selvskadingen dilemmaer som våre personlige identiteter står ovenfor når vi konfronterer omstendigheter utenfor kroppen vår.

Denne tankegangen har en lignende holdning som Abramovics arbeid og også den fem-kantete stjernen som dukker opp i *Lips of Thomas*.

Abramovic, som levde under kommunistregime i Jugoslavia frem til hun var 24 år, bruker den fem-kantete stjernen som et symbol på det regime hun vokste opp i.

Stjernen blir kuttet inn i aktørens kropp både i performansen fra 1975 og i den fra 2005 (Wu, 2009).

Man kan se på selve kuttingen i verket som en sjokkerende scene eller ett effektivt bilde som tydelig formidler «Jeg har vondt».

Når kunstneren kutter seg selv på magen, med blodet rennende ned, er det opp til tilskuerne om de vil fortsette å se på det eller fjerne seg fra situasjonen. Kuttet på magen kan enkelt oversettes som «jeg har vondt», men det er ikke den fysiske smerten som skjer under verket som aktøren nødvendigvis sikter til. Stjernen fungerer som et symbol for aktørens egne traumer og smerte gjennom livet.

Den kvinnelige kroppen i scenebildet fungerer ikke bare som en formidler av et budskap, gjennom symbolet som er skåret inn i Abramovics mage, men også som en fysisk tilstedeværende følelse som skjer i verket. Det er her opp til publikum hvilken av de to bildene de vil velge å vie oppmerksomheten sin til, man må vurderer symbolikken ved siden av bevisstheten om at aktøren har det vondt.

Abramovic bruker kroppen som en aktiv formidler i verket og det er ingen måte å skille dem på.

Til tross for at Abramovic kler av seg helt på starten av performansen er det allikevel handlingen hun begår når hun kutter seg selv som er den mest fremtredende når det kommer til bruken av kvinnekroppen som formidler. Hun tøyser kroppen sin til de ytterste grensene og er, etter alt å dømme, villig til å dø for kunsten.

Det som også er interessant å se på med dette verket i forhold til bruken av kvinnekropp er at den ikke har en tydelig feministisk undertone, noe kvinnelige performancekunstnere som bruker kroppen sin som formidler ofte har. Spørsmålet er om det har noe å si for verket at Abramovic har en kvinnelig kropp eller om det hadde hatt samme effekt om aktøren var mannlig. Hvorvidt publikum ville følt at det var nødvendig å gripe inn dersom aktøren var mannlig er en annen interessant tanke.

Vi vet at Abramovic kunne mistet livet der hun lå naken på en blokk med is, men er det fremdeles en slags «kvinne-i-nød»-mentalitet som gjør at tilskuerne føler de må gripe inn?

7.3 Kontekst

Da Abramovic først startet som kunstner var det i de samme årene som den kjente performancekunstneren Vito Acconci masturberte i et galleri i New York, gjemt under et laken, så publikum bare kunne høre lydene.

Det var også i de samme årene som Gina Pane skar i kroppen sin med barberblader. Det var i disse årene at kroppskunst tøyde grensene mellom etikk og estetikk, livet og kunsten. Det var en nyskapende bruk av kropp i performancekunsten. Det var på denne tiden man også var vitne til en større inkludering av kvinnelige performancekunstnere, og da gjerne kvinner som baserte sitt arbeid på en representasjon av seg selv (Schneider, 1997).

Abramovic var aktiv i de samme årene som Carolee Schneemann da debatten om hvorvidt en kvinnelig kropp i performancekunsten undergraver kvinnes kamp om å bli sett på som noe annet enn et objekt var meget aktuell. Som en vitenskapelig holdning er objektivitet berettiget av en epistemologi med to primære egenskaper: først tilstrekkelig visuell avstand fra det som vises, slik at betrakteren kan observere; for det andre, et perspektiv som gjør at betrakteren kan observere verden fra et ubestemt sted eller tid, men heller fra alle steder og tider (Olkowski, 1999)

Det er ikke overraskende at kroppens iscenesettelse nesten alltid har vært sentrum for kunstnerisk kvinnearbeid: en kropp som har blitt distansert og fratatt en stemme, men samtidig har blitt understreket av praksis for omsorg og endring.

Å ha en kropp, og vanligvis bli redusert til den kroppen, er for mange kvinner en følelse av å ha sitt eget område av forlengelse krympet til en minimal sfære av sin egen umiddelbare fysiske tilstedeværelse.

Å bli legemliggjort, å være kroppslig, var ekvivalent med ikke å være representert i det hele tatt, en tilstand som svært ofte definerer de som ikke har makt.

Det er jo derfor sånn at kvinnelige performancekunstnere som valgte å bruke sin nakne kvinnekropp som formidler fikk, uavhengig om det var intensjonen eller ikke, en feministisk undertone.

Abramovic var medlem av en gruppe med kunstnere som besto av seks medlemmer, de ønsket å bryte med modellen man ble lært på kunstakademier og ønsket å skape såkalt «ny-kunst», et bredt begrep brukt av kunstkritikere for å beskrive kunst som oppsto etter 1968.

Såkalt «Ny-kunst» inkluderte konsepsjonskunst, kroppskunst, videokunst og performance.

På denne tiden var det tydelig at Abramovic ønsket å utforske de fysiske og psykiske grensene til sin egen kropp gjennom sine verk. Hun valgte å konfrontere smerte og blod gjennom performanser som blant annet besto av å ta medisiner mot psykisk sykdom foran et publikum som måtte være vitne til ettervirkningene og en performance der hun nesten mister livet i en brann hun selv har plassert seg i midten av (Richards, 2010).

Hvis performancekunst organiserer kropp i tid og rom blir hennes forsterkning av dette en mekanisme for å minne publikum på deres aktive deltagelse både i verket, men også i livet.

Abramovic fører tilskuerne sine tilbake til et grunnleggende spørsmål om etikk.

I hennes direkte møte med tilskuerne spør hun om hvordan man kan leve ansvarlig med hverandre.

I *Lips of Thomas* er det nettopp denne interaktiviteten mellom det teatralske, det kunstneriske, den reelle smerten og det å være en aktiv tilskuer.

Verket bruker selvskading istedenfor å påføre noen andre simulert, eller virkelig, smerte og uttrykker singulariteten av et traume som påføres her og nå som en estetisk opplevelse.

Det blir derfor en interessant kontekst rundt et slikt verk når man snakker om det etiske spørsmålet rundt et estetisk verk.

Lips of Thomas er et verk som tilsynelatende har mye symbolisme i seg.

Tittelen i seg selv har ført til en rekke forskjellige tolkninger. For eksempel, innfor kristendommen, er Thomas den eneste av disiplene som trenger bevis fordi han mangler tro.

Jesus tillater Thomas å ta på de råe sårene hans fra korsfestelsen slik at Thomas kan få bekreftelse.

I Abramovics performance er tilskuerne vitne til realiteten av hennes sår. De er også vitne til at hun beveger seg gjennom scenebildet, tegner et pentagram på et bilde, spiser honning og drikker vin. Honning og vin blir sett på som noe luksuriøst som man unner seg, hvilket Abramovic her gjør i mengder. Noen tolker det som at vinen og honningen er et symbol på lykken som kommer før selvskadingen, mens andre mener det er et symbol på nattverden der man konsumerer Kristus blod og kropp (Chamberlain & Sweeney, 2020).

I sin biografi fra 2016 forklarer Abramovic selv at verkets tittel refererer til en sveitsisk kunstner kalt Thomas Lips som Abramovic hadde en kortvarig flørt med (Abramovic, 2016). Dette undergraver selvfølgelig all tilstedeværelse av honning og vin som et symbol på nattverden, det undergraver også at selvskadingen og handlingen med å legge seg på et kors har en religiøs mening.

Tolkningene har vært mange, men om mulig den mest riktige tolkningen er den at verket er basert på en form for et okkult rituale og mange spekulerer i om boken «The keys of magic» skrevet av Zivorad Mihailic, hvor han skriver at pentagrammet og korset symboliserer symboler på svart magi heller enn kristendom, påvirket Abramovics verk, da med en intensjon om å bruke disse ritualene for å forføre Thomas Lips.

Da Abramovic fremførte verket på nytt i 2005 virker det som om hun bekrefter teoriene om symbolikk fra det tidligere Jugoslavia. Hun knuser krystallglasset med hennes hånd før hun kutter den fem-kantete stjernen inn i magen. Den blødende stjernen, som en gang kan ha vært et symbol på en ritualistisk praksis, blir i den nye oppsetningen symbolet på den røde stjernen som dominerte Jugoslavisk kommunisme i flere ti-år.

Teoriene om symbolikken i Abramovics performance er mange og det er tydelig at man tolker verket forskjellig ut ifra hvilken kontekst man selv har (Harpin, 2011).

De to forskjellige oppsetningene av *Lips of Thomas* ble gjort i to vidt forskjellige kontekster og ble derfor, som forventet, veldig ulike. Den første performansen av verket fant sted i Innsbruck, Østerrike, på et lite galleri. Kunstneren var relativt ny i miljøet og dette skulle bli en definerende performance for henne.

I løpet av performancen skapte kunstneren og tilskuerne en situasjon som ikke kunne reproduseres med hjelp av tradisjonene og standardene til den visuelle eller utøvende kunsten. Kunstneren produserte ikke en performance gjennom sine handlinger; Hun skapte ikke et fast og overførbart kunstverk som kunne eksistere uavhengig av henne, men hennes handlinger var heller ikke representative. Hun opptrådte ikke som skuespiller, spilte ikke rollen som en dramatisk karakter som spiser for mye honning, drikker vin overdrevet og påfører en rekke skader på sin egen kropp. Snarere skadet Abramović seg selv, misbrakte kroppen hennes med en bestemt ignorering av sine grenser.

Etter hun hadde kuttet seg på magen og ligget på is-korset over en lengre periode var det noen tilskuere som var bekymret for hennes helse som valgte å gå inn i performancen ved å løfte henne av is-korset og dermed avbryte forestillingen.

Forestillingen hadde tatt to timer.

I 2005 var konteksten rundt verket meget annerledes, hun fremførte verket i New York på noe som minnet mye om en tradisjonell scene. I denne oppføringen av verket var det ingen innvendinger fra tilskuerne, ikke bare var scene og sal fordelt på en klassisk måte, men sikkerhetsvakter var plassert rundt scenerommet for å forhindre noen form for interaksjon mellom aktør og tilskuer. Dette forbudet mot interaksjon fra tilskuerne, koblet sammen med det faktum at performancen fant sted i et New York City som fremdeles bar meget preget av terrorangrepet 11.September bare noen år tidligere, gjorde at performancen fikk en helt annen symbolikk (Harpin, 2011).

Sikkerhetsvaktene som patruljerte rundt scenen, en handling som ikke kan stoppes fordi

Abramovic ikke kan «reddes» fra det som skal skje, tilskuerne blir vitne til noe de ikke kan gjøre noe med, en tragedie man vet kommer, men ikke kan gjøre noe for å stoppe.

Ved å gjøre den fysiske interaksjonen vanskelig tar Abramovic opp ett spørsmål om kollektiv ansvarsfraskrivelse og trekker en direkte oppmerksomhet mot dynamikken som er spesifikk til å være en tilskuer til en performance som skjer her og nå. Ikke bare var sikkerhetsvaktene nå en hel ny kontekst av verket, men rammene ble enda tydeligere av det faktum at verket skulle skje innenfor en viss tidsramme. Performancen skulle vare i syv timer, en metronom tikkete for hvert sekund som gikk.

Abramovic tilførte også en helt ny seksjon i performancen som hun kalte «Young Communist», denne seksjonen inneholdt kostymer, rekvisitter, russisk folkemusikk og hysterisk gråting som tilskuerne betraktet som teatralisk.

Det er tydelig at Abramovic har blitt bevisst på sin egen bruk av teatraliske virkemidler i oppsetning nummer to, men hun hevder også å ha funnet en annen mening bak verket som hun ikke var moden nok til å innse i 1975.

When I re-performed this piece I add some more elements. The one important thing I added was shoes, which I walk the Great Wall of China then the stick which I also used in the Great Wall of China. Then the hat which my mother had in the Second World War And then I add the music which was a Russian song, talk about destiny of a Slavic soul, which I play each time after cutting the part of the stomach.

You know when you're a young artist you have this urge to do certain things and you have the ideas, but you don't see continuation and you don't see relation to a piece you've done before. And only after many years of the work you see how that everything actually fits and everything is logic. So, I never understood how biographical that piece was when I made it in '75, which I understood now in 2005 (Abramovic, MOMA, u.å.).

7.4 Mottagelse

I den første oppsetningen av *Lips of Thomas* tok det ikke mer enn tretti minutter fra aktøren hadde lagt seg på korset laget av is, mens hun sakte frøs og blødde fra såret på magen, til noen av tilskuerne valgte å avbryte forestillingen. Performancen skiftet derfor fra en reflekterende deltakelse til en aktiv en, fra å tenke på å gjøre noe til å faktisk gjøre det.

Den forsterkede dynamikken i kollektivt ansvar, den gjensidige interaksjonen mellom hendelse og vitne, mellom tilskuer og aktør gjorde det nødvendig, hvert fall for en av tilskuerne, å gjennomføre en handling basert på sosial etikk (Harpin, 2011).

På mange måter oppnådde den første oppsetningen av *Lips of Thomas* det uoppnåelige og ønskelige i alle performanser, ikke bare fikk verket publikum til å tenke, men også til å handle.

På 1970-tallet ble performancekunst ansett som en ekstrem og provokativ handling som formidlet seg gjennom kunstnerens kropp, og dette gjaldt også for Abramovic som i sine tidlige verk utsatte kroppen for mye smerte og selvskading (Vattese, 2002).

Abramovics arbeid nå er mye mindre ekstremt og provokativt gjennom for eksempel bruken av video, men også gjennom bruk av mineraler, steiner og andre rolige virkemidler.

Hun er fremdeles veldig opptatt av å være en bærende deltakelse i egne verk, de skal skje her og nå, uten mulighet for å manipulere tiden sånn at hun opprettholder kraften i tilstedeværelsen og den konkrete erfaringen av opplevelse som skjer gjennom følelsen av her og nå.

Hennes arbeid har gått bort i fra den ekstreme selvskadingen og kommet over i en sjanger der den simple og mektige energien som oppstår mellom mennesker har større fokus.

Avhengig av hvem du spør er det mange som kaller Marina Abramovic en «diva» på lik linje med Sara Bernhardt og Maria Callas, en fremragende promotør av seg selv med en søken om berømmelse, som muligens går på kompromiss av hennes kunstneriske integritet, en veteran i kunstverden eller med et navn som er like ugjenkjennelig som det er vanskelig å uttale.

Dette reflekterer på den ene siden at Abramovic ikke er en såkalt kjendis på lik linje som de alle største, Beyonce, Beckham, Madonna osv., men at hennes fanskare er snever og mange mennesker har ikke hørt om henne og ville heller ikke gjenkjent henne på gata. På den andre siden reflekterer dette også at Abramovics kjendisstatus er økende og at hennes nåværende arbeid har nådd ut til hundre tusenvis av fans verden over.

I løpet av de siste årene har Abramovic vært på forsiden av den serbiske versjonen av magasinet «Elle», hun har vært hovedpersonen i en dokumentar utgitt på den populære strømmetjenesten HBO, hun har lagd en video med Lady Gaga som fikk over fire millioner klikk i løpet av en syv måneders periode og hun har vært på forsiden av en New York Times artikkel der hun blir omtalt som en «celebrity darling» (Marcus, 2015).

Kunstneren virker som om hun omfavner hennes nye berømmelse og da hun ble spurt av Dust Magazine i 2013 om hva hun følte om å ha blitt en berømt mediaperson, et glamorøst ikon, svarte hun med spørsmålet : «Why should I return to be an unknown artist again?» (Marcus, 2015, s. 24).

Det er klart at Abramovic ikke har vært en «ukjent» på flere ti-år og hun har vært en anerkjent kunstner siden 1970-tallet. Berømmelsen hennes vokste seg større på 1990-tallet, men hendelsen som gjorde Abramovic til en internasjonal kjendis var uten tvil hennes performance «The artist is present» som hun fremførte på Museum of Modern Art i 2010.

I tillegg til å være en performance som gikk over 716 timer og 30 minutter var det også i forbindelse med utstillingen med samme navn som viste kunstnerens arbeid gjennom tidene. Utstilling brakte over 850 000 tilskuere i løpet av sin periode og tok dermed museets rekord om å være utstillingen med flest tilskuere.

Performansen i seg selv hadde en relativt enkel struktur. I museets andre etasje, innenfor et rektangel som var illustrert av teip, med teatralske lamper i hvert hjørne satt Abramovic i en stol hver dag museet var åpent fra 14. Mars til 31. Mai og hun inviterte tilskuerne til å sette seg i stolen ovenfor henne, i stillhet, en og en, så lenge de ønsket mens hun beholdt øyekontakt med dem. På den siste dagen endte hun performansen med å slenge seg dramatisk på gulvet før hun mottok en stående applaus i hele femten minutter fra et gigantisk publikum. Publikumets størrelse fortalte noe om hvor stort Abramovics verk hadde blitt.

Hun satt ovenfor 1545 tilskuere, inkludert noen kjendiser som blant annet Lou Reed, Patti Smith, Isabella Rosselini og Bjørk, og mange andre mindre kjente performancekunstnere. Noen satt der i flere timer og prøvde å snakke til henne og gi henne gaver mens andre satt i noen minutter i stillhet.

Innen noen få dager etter at utstillingen hadde åpnet dannet det seg enorme mengder av tilskuere i hele scenerommet og museet som ventet i flere timer for en mulighet til å sitte ovenfor kunstneren. Innen utstillingen var over hadde Abramovic skapt en inspirerende hengivenhet, som grenser til besatt, fra hennes legioner av fans. Med tusenvis av tilskuere som stilte opp og ventet i utallige timer bare for å få et glimt av kunstneren er det trygt å si at Abramovic har oppnådd en kommers berømmelse på lik linje som en hvilken som helst popstjerne (Marcus, 2015)

7.5 Oppsummering

Abramovic kom fra enkle kår, men blir nå omtalt som performancekunstens bestemor og er en av de mest anerkjente og tilgjengelige kvinnelige performancekunstnerene i vår tid.

Hun har vært tydelig på at hennes verk oppstår mellom aktør og tilskuer og den første oppsetningen av *Lips of Thomas* vitner om dette.

Hun har også vært opptatt av dette konseptet med smerte og det å påføre seg selv smerte, som jo er gjennomgående i flere av hennes verk.

Til tross for at Abramovic ikke nødvendigvis alltid har vært eksplisitt feministisk i sine verk, kan man tenke på Griselda Pollocks sitat om kunsten og feminismen, og om hvordan kunsten ikke trenger å ha et sterkt feministisk budskap, det holder at den blir fremført av en sterk kvinne.

8.0 «Cut Piece» (Vedlegg 4)

Cut piece, første versjon for en aktør:

Aktøren sitter på scenen med en saks foran seg. Det annonseres at tilskuerne kan komme opp på scenen, en om gangen, for å klippe en liten bit av aktørens klær for å ta med seg. Aktøren forholder seg uttrykksløs gjennom hele verket. Performansen avsluttes etter aktørens ønske.

Cut Piece andre versjon for tilskuerne: Det blir annonsert at tilskuerne kan klippe i hverandres klær. De kan holde på så lenge de ønsker

(Concannon, 2008).

8.1 Kunstneren

Yoko Ono ble født i Tokyo i 1933 og tilbrakte mesteparten av barndommen sin ved å pendle mellom Japan og USA på grunn av farens høytstående jobb i en japansk bank.

Onos ambivalente følelser rundt USA og hennes følelse av å være annerledes er tydelig uttrykt i hennes minner om barndommen.

I et intervju fra 1989 forklarte hun hvordan hun kunne gå på kino og se en film der de «slemme» var orientalske, kino-publikummet buet fra bakerste rad. Hun minnes at enkelte mennesker kastet sten på henne og familien hennes på gata og det var helt tydelig at de ikke var velkomne i USA.

Yoko og familien hennes returnerte til Japan i 1941, like før USA ble med i krigen. Yoko hadde store problemer med å innfinne seg i det faktum at hun for bare noen måneder siden hadde gått på skole i Long Island og sunget til det Amerikanske flagget hver morgen, og nå var de bitre fiender.

For å unnsnippe bombingene i hjembyen evakuerte Ono-familien til en liten landsby i 1945. De lokale barna mobbet Yoko og mente hun «luktet smør», en referanse som ble brukt for å påpeke at hun hadde blitt «Amerikanisert».

Hun slet med tilhørighet og følte seg som en mellomting av japansk og amerikansk. I 1955 flyttet familien igjen til USA og Yoko begynte på skole der hun fokuserte på kontemporær lyrikk og komposisjon.

Hennes artistiske impulser vokste og hun sluttet på skolen og flyttet til Manhattan der hun begynte sitt liv som en avant-garde performancekunstner (Clayson, Johnson & Jungr, 2004). Da hun fylte tjue innså Yoko Ono at kunsten hjalp henne med å overleve og bearbeide det hun hadde vært gjennom.

Allerede på 1950-tallet starter Ono å skrive «komposisjoner» eller «instruksjoner», enkle ord som var designet for å realiseres av leserne som performanser eller øvelser for å styrke fantasien. Blant nylige teoretikere anses Ono å være en av de først som startet med konseptuell kunst, men til tross for dette er det noen elementer ved Onos arbeid som ikke passer i med den konseptuelle kunsten. Hennes kunst fokuserer ikke alltid på en kritikk mot institusjonene eller en dekonstruering av tradisjonell estetikk. Hun foretrekker å kalle sitt eget arbeid «con-art», en sammenslåing av ordet konseptuell (conceptual) og det engelske ordet «Con», som kan oversettes til svindling. «Con-art» referer dermed direkte til den bedragerske lekenheten i kunsten hennes.

Heller enn å rette arbeidet sitt mot en kunstnerisk tilskuergruppe, som kunne forstått hennes kritiske blikk på tradisjonell kunst, forsøker Ono å nå et bredere publikum med et ønske om å oppnå en intellektuell kommunikasjon med tilskueren.

Da Ono var fjorten år annonserte hun til foreldrene sine et ønske om å bli komponist, faren hennes frarådet karrierevalget på grunnlag av at det var for vanskelig for kvinner. Til tross for dette startet Ono på universitet i Gakushu som den eneste kvinnelige studenten.

Da hun bestemte seg for å fortsette med musikken som student i USA ønsket hun å lære om noe annet enn den klassiske musikken hun hadde lært på universitet i Japan og utviklet en interesse for kontemporær og eksperimentell musikk (Yoshimoto, 2005).

Etter et forsøk på å oversette fuglesang over til noter forsto hun begrensningene til konvensjonelle musikknoter og begynte å putte ord i noter som i en poetisk form.

Ett av hennes tidligste verk «Secret Piece» ble skrevet i 1953 og komponert flere år senere.

Verket hadde en note og en kort beskrivelse: «spilles i samarbeid med fuglene som synger ved morgengry» (Yoshimoto, 2005, s. 82).

Instruksjonene til utkast nummer to hadde ingen rammer når det kom til musikken, men bare en instruksjon om å bestemme deg for en note du ønsket å spille i og fremføre den i samarbeid med skogen fra fem til åtte om morgenen rundt sommerstid.

Fordi denne typen verk ikke hadde noen forgjenger kalte Ono kunsten sin simpelthen for «instruksjoner».

Onos inspirasjon er alltid basert på noe hun selv har opplevd og gjennomgått. For eksempel har hun selv beskrevet at hun er oversensitiv til lys og lyd og har til tider måttet putte bomull i ørene, surre bandasje over hodet og bli sittende i et mørkt rom.

En dag i 1955 oppdaget hun at det å tenne en fyrstikk og se på flammen dø ut viste seg å ha en beroligende effekt og et øyeblikk av lettelse. Denne handlingen repeterte hun helt til hun hadde roet seg helt ned og de sterke inntrykkene hadde lagt seg. Til tross for at det var en visuell opplevelse hadde handlingen også en effekt som gjorde at lydene i hodet hennes stilnet i takt med flammen som slukket. Hun sammenlignet også flammen som slukket med det korte livet til ett menneske, noe som også var med på å gjøre henne roligere. Da hun innså hvor mye som lå bak en så simpel handling skrev hun den som en «instruksjon» med ordene: «Tenn en fyrstikk og se på til den slukker» (Yoshimoto, 2005, s. 83).

Det ble til et av hennes tidligste verk «Lighting piece» (Yoshimoto, 2005).

Ono var en velkjent feminist og kritiserte åpenlyst den masokistiske holdningen som ofte vistes i avant-garde miljøet. Hun kritiserte også den «merkelige falske verdien mennesker skaper for kunst» og mente at «kunst burde være gratis, akkurat som vann og lys».

Som det tydeliggjøres i disse utsagnene var Ono for demokratiseringen av kunsten, det var ikke bare et mål, men også et utgangspunkt for hennes kunst.

Hun ønsket å bryte ned barrieren mellom kunsten og livet. Såkalte «Happenings» som ble arrangert av likesinnede kunstnere på 1960 og 1970-tallet var kanskje de mest bokstavelige utførelsene av denne tankegangen og spilte en viktig rolle i å videreføre ideologien.

Ved å plassere tilskuerne i midten av performancene hadde de mulighet til å gi tilskuerne følelsen av å oppleve det som skjedde, og ikke bare se det.

Til tross for et ønske om å overføre kunsten inn i hverdagslivet og gjøre den mer organisk bar disse «Happenings»-ene fremdeles et preg av det teatraliske, de var nøye planlagt og øvd på.

På 1960-tallet reagerte en gruppe kunstnere på denne teatraliske gjennomførelsen av «happenings» og forsøkte å skape hendelser/performanser der fokuset var noen få enkle handlinger hentet fra hverdagslivet. Yoko Ono var sentral i denne bevegelsen fra tidlig på 1960-tallet og ble fort en viktig figur i kunstmiljøet i New York.

Hun åpnet opp loftsleiligheten sin som et alternativ rom, loftet fungerte som et livlig forum der en rekke eksperimentelle kunstnere kunne komme for å diskutere, fremføre, skape og møte likesinnede.

Den tidlige performancekunsten ble skapt og fremført i Yoko Onos loftsleilighet. Mellom 1960 og 1961 huset Ono en rekke av New Yorks første performanser, som baserte seg på presentasjoner av eksperimentelle verk innenfor musikk, poesi og performance.

I løpet av disse årene huset Yoko Ono en rekke meget kjente kunstnere og forestillingene som senere skulle få tilnavnet «The Chamber Street Concert Series» viste seg å bli veldig populære og inspirerte dermed også andre kunstnere til å gjøre lignende ting (Yoshimoto, 2005).

Onos mannlige kolleger tok hennes konsept og skapte lignende vellykkede konsepter uten å gi Ono noe ære for å ha laget konseptet i utgangspunktet. Ofte var det andre kunstnere som ble oppnevnt som organisatorene og skaperne av loftsleilighetens performanser og Yoko Ono ble kun nevnt som loftets eier i mange historiske sammenhenger.

En installasjon av kunstneren Robert Morris ble notorisk mer anerkjent en Onos rolle som skaper av konseptet. På bakgrunn av dette har Ono snakket om det at «å være kvinne å gjøre sin greie på loftet var eksepsjonelt hardt fordi jeg var kvinne, de fleste av vennene mine var mannlige og de forsøkte å få meg til å slutte som kunstner. De prøvde å få meg til å holde kjeft og ønsket å stemple meg som loftets eier som hjalp til under forestillingene» (Yoshimoto, 2005, s. 86).

Ono har også snakket om en konstant krangel hun hadde med en av de mannlige kunstnerne som også var med på å organisere loftsleilighetens performanser der han virkelig prøvde å få henne til å være stille. Ono måtte forklare at hun forsto at han var en veldig talentfull kunstner og det eneste han møtte gjøre var å gjengjelde tjenesten og innse at hun også var en veldig talentfull kunstner. Hun måtte fortelle den mannlige kunstneren at det ikke var greit å si til journalistene at hun var kun en dame som eide loftet og innså da at hun ikke ble tatt på alvor som kunstner kun fordi hun var kvinne (Yoshimoto, 2005).

8.2 Kvinnekroppens funksjon i verket

For å se på kvinnekroppens funksjon i verket *Cut Piece* har jeg valgt å se på den i en feministisk historisk sammenheng.

Da verket først ble fremført hadde ikke Yoko Ono noen klare tanker om verkets feministiske undertone, men etter hvert som den har blitt fremført flere ganger, og etter hvert også har fått en ikonisk status i kunsthistorien, har *Cut Piece* vist at den har et tydelig feministisk budskap og at kvinnekroppens funksjon i verket har bidratt til denne tolkningen.

I de tidligste opptredende av *Cut Piece* snakker Ono om verket på flere forskjellige måter. Hun har karakterisert det som et resultat av hennes forpliktelse ovenfor hennes liv som kunstner, en utfordring til hennes kunstneriske ego, som en gave som en spirituell handling.

Kritikere derimot har gjennom årene karakterisert *Cut Piece* som et strippeshow, en protest mot vold, en protest mot krig (spesifikt mot Vietnam krigen) og den nyeste og mest omtalte tolkningen: som et feministisk verk (Concannon, 2008).

Da Ono fremførte verket i Paris, i en alder av sytti, fremførte hun det for verdensfred. Tretti år etter hun fremførte verket for første gang fortalte hun at hun denne gangen fremførte det som en protest mot aldersdiskriminering, mot rasisme, mot seksisme og mot vold.

Til tross for at Ono selv, og ei heller kritikerne, karakteriserte *Cut Piece* som et feministisk verk på 1960-tallet da hun først fremførte det, har hun helt tydelig tatt til seg feministiske tolkninger av verket og gjort dem til sine egne i årene etterpå (Concannon, 2008).

Noen av de tidlige fremførelsene av verket referer til tilskuernes oppførsel som et symbol på seksuell aggresjon, men det er altså ikke før i senere tid at den feministiske og seksuelle symbolikken i *Cut Piece* blir tatt opp (Rhee, 2005).

Verket oppleves intimt i sin enkelhet, selve performansen er en intim handling mellom tilskuer og aktør og, som Ono selv påpeker, utleverer hun seg selv på en sårbar måte og gir seg hen til den personen som står med saksa i hånden.

I boken «Yoko Ono: Objects and Arias» av Barbra Haskell og John G. Harnhardt, som ble gitt ut i 1991, tolker de *Cut Piece* som en feministisk performance og de ser på flere av Onos verker med samme tolkning. Gjennom Onos arbeid er det alltid en sterk kommentar om

kvinner i bunnen, men i motsetning til mange av hennes kvinnelige kolleger, handler ikke verkene om kvinners undertrykkelse og sosiale forventinger, men inneholder heller en tvetydighet der hennes verk oppnår en styrke ved å være villig til å fjerne illusjonen av politisk korrekt tenkning og overlater heller det ansvaret til tilskueren (Haskell, 1991).

Tre år senere argumenter Marcia Tanner i sitt essay skrevet for utstillingen *Bad Girls at Cut Piece* er overveldende feministisk i sitt budskap og beskriver hvordan Onos inspirasjon for verket var fra legenden om Buddha, som ga fra sett retten til et privilegert liv for å ha muligheten til å vandre på jorda og gi mennesker hva enn de ba han om. Buddhas sjel opplevde den øverste formen for opplysning da han ga en tiger tillatelse til å spise han, og Ono så paralleller mellom hans uselviske gavmildhet og kunstnerens.

Når man snakker om alvorlig tematikk som voyerisme, seksuell aggresjon, kjønnsroller, dominans, vold mot kvinner og invadering av kvinners personlige kropp, er det tydelig at Ono har funnet en måte å kombinere det alvorlige med den vakre uselviske gavmildheten (Tucker, 1994).

Etter Haskell og Harnhardts bok kom ut oppsto det en kollektiv forståelse for at *Cut Piece* var et feministisk verk til tross for at det ikke nødvendigvis var intensjonen fra starten av.

Det virker som om Ono selv også har omfavnet ideen om *Cut Piece* som et feministisk verk og i et intervju fra 1994 ble hun spurt om hun så seg selv som en feminist på det tidspunktet i livet sitt.

På dette svarte hun «Jeg hadde ingen anelser om feminisme, jeg dro til London og ble sammen med John og det var den største Macho tilværelsen. Det var da jeg kom med uttrykket *Woman is the nigger of the world*» (Concannon, 2008, s. 88).

Dette kontroversielle budskapet sier noe om hvor feministisk Ono var i sin tankegang og også i sin prosess til tross for at hun ikke nødvendigvis var klar over det selv.

Så hvordan omtalte Ono selv *Cut Piece* da hun først fremførte den?

I en artikkel fra 1967 i et undergrunns magasin fra London fortalte Ono intervjueren at det var en form for å gi og å ta. En form for kritikk mot kunstnere som alltid gir det de ønsker å gi, hun forteller videre at det var viktig at tilskueren følte at hen kunne ta det den ville. Igjen referer hun til Buddhismen og tanken om det å være uselvsk.

Det finnes liten til ingen dokumentasjon fra da hun først fremførte verket 20. juli 1964 i Kyoto, så det meste som finnes kommer fra Ono selv. Hun har fortalt selv hvordan hun minnes at en mann kom på scenen og tok tak i saksa før han gestikulerte i en bevegelse som symboliserte at han var på vei til å stikke Ono med saksa, Ono selv tenkte at han kom til å stikke henne, men han sto bare der med armen over hodet, med saksa, og truet henne. Potensialet for vold og bildet på en mannlig angriper og et kvinnelig offer har ofte bidratt til at *Cut Piece* blir sett på i et feministisk lys.

Tilskuerne i verket blir ikke demonisert for å ta opp saksa, ei heller blir de ansett som sadistiske på grunnlag av den handlingen, tilskuerens deltagelse i verket er helt sentral for at verket i det hele tatt skal være noe som helst.

Denne tolkningen som tilskuer som angriper og aktøren som kvinnelig offer er en av flere mulige tolkninger som inngår i samme handling. Ono selv er en liten asiatisk kvinne, både hennes kropp og hennes etnisitet blir virkemidler for å formidle en ukomfortabel sannhet i møte mellom tilskuer og aktør. Kvinnekroppens har flere funksjoner i verket og meningen skjer mellom aktørens kropp og tilskuerens handling (Bryan-Wilson, 2006).

Nakenheten i *Cut Piece* handler ikke like mye om den nakne kvinnekroppens historie eller status som kvinne, men heller som en formidler for en større narrativ som skapes av tilskuerne.

Kvinnekroppen i verket utsetter seg selv for fare og trusler, men gir også ut gaver. Denne dobbeltheten mellom aggresjon og generøsitet gjør at tolkningene blir mange om de så blir gjort av et publikum på 1960-tallet eller av en kunsthistoriker førti år senere.

Så til tross for at Onos til dels nakne kvinnekropp ikke ble sett på som en skandaløs eksponering uten hensikt slik mange av hennes kvinnelige kolleger opplevde kan man likevel stille seg et spørsmål om man kan se på *Cut Piece* og den gradvise eksponerte kvinnekroppen som stripptes av andre som noe annet enn en universell kommentar på kvinnen som offer?

8.3 Kontekst

Innen 1973 var Yoko Ono ansett som en radikal feminist, bare et år tidligere hadde hun sluppet den ekstremt kontroversielle plata *Woman is the nigger of the world*.

Til tross for dette skrev hun i et biografisk essay fra 1974, der hun skrev om *Cut Piece*, ikke en eneste referanse til feministisk politikk. Hun snakket heller om kunstnerens ego, og tankegangen bak det å gi og å ta.

Det er dette hun beskriver som motivet bak *Cut Piece*.

Istedenfor å gi tilskuerne det aktøren selv ønsker å gi, får tilskuerne beskjed om å selv velge seg en bit de vil klippe av og ta med seg hjem. Ono har sagt at hun gikk på scenen i den dyreste dressen hun eide, hun synes ikke det ville vært rettferdig hvis hun skulle brukt billige klær bare fordi det skulle klippes i uansett, det ville gått imot hennes intensjoner.

Hun var meget fattig på det tidspunktet hun fremførte performansen for første gang.

Hun snakker om hvordan hun stirret ut i intet og at hun føle det nesten som en bønn. Tanken om at man gir tilskuerne det de ønsker handlet for henne om at tilskuerne er like investert i meningen bak kunsten som aktøren selv (Concannon, 2008).

Niende november 1966 møtte Yoko Ono John Lennon. Hun var på det tidspunktet en kjent kunstner innad i miljøene hun vanket i, men da hun møtte Lennon som på dette tidspunktet var et kulturelt fenomen takket være sitt band *The Beatles* ble Ono promotert til verdenskjent stjerne. Dette forholdet gjorde at Onos arbeid, som tidligere hadde vært fremført på loftsleiligheter, små gallerier og *happenings* innenfor kunstverden, nå hadde en effekt i den kommersielle kulturelle kulturen. Selv om denne sikkerheten gjorde at Ono nå hadde mulighet til å utforske de kreftene som tidligere hadde holdt henne tilbake, som det å være kvinne, og ikke minst det å være en asiatisk kvinne, var også forholdet et aspekt som begrenset hennes kreativitet inn i en kommersiell ramme (Clayson, Johnson & Jungr, 2004).

Den tilsynelatende plutselige og nylige populariteten til det å sette opp performanser fra 1960 og 1970-tallet har blitt møtt med en hel del skepsis fra kritikere som kaller disse hendelsene for «Re-enactments» eller gjenskapelser av de originale verkene.

Dette har også Ono gjort ved flere anledninger. Hun har selv fremført verket seks ganger, og utallige andre aktører har også gjenskapt det opp igjennom årene. De to første fremføringene av verket fant sted i Tokyo og Kyoto i juli og august 1964. Deretter fremførte hun verket på Carnegie Hall i New York i 1965, den fjerde og femte fremføring var en del av et kunstprogram der hun selv var hedersgjest i London i 1966. Den siste fremføringen av verket hennes var i september 2003.

Selv om kritikere har funnet en viss enighet i verkets symbolikk og betydning er det sjeldent at verket har blitt analysert med tanke på kontekst.

Sosiale, kulturelle, nasjonale og etniske rammer som er satt av både Ono selv og publikum bidrar, uten tvil, til at de seks forskjellige oppsetningene kan tolkes på ulike måter avhengig av kontekst. Det er store kulturelle forskjeller på det å fremføre verket i Japan enn i USA, måten man tolker en asiatisk kvinnekropp endres ut ifra tilskuernes kontekst. Interaksjonen mellom aktør og publikum er selve nøkkelen i verket til Ono og det er en sammenslåing av de to rollene som kanskje også gjør at verket kan tolkes i så mange forskjellige retninger (Rhee, 2005).

I og med at *Cut Piece* er fremført på et bredt geografisk spekter i tillegg til at det er trettini år mellom den første og siste oppsetningen tyder dette på at rammene rundt verket strekker seg mellom kulturer, kjønnsroller, sosiale rammer og andre kontekster. Det er «kontrakten» mellom aktør og tilskuer som blir diskutert og satt underveis i verket og ut ifra konteksten kan man tolke *Cut piece* i mange forskjellige retninger.

I utgaven fra 1971 av boken sin *Grapefruit* referer Ono til *Cut Piece* og hun konkluderer med at «aktøren trenger ikke å være en kvinne» (Ono, 2001). I sin opptreden i Paris i 2003 gjensker hun performansen for å uttrykke håp om fred i verden. Organisatorene i Frankrike printer en full sides reklame i avisen der de reklamerer for hennes performance som en respons på terrorangrepet 9/11.

Det er tydelig at Ono også selv forstår at verket hun har skapt kan endres ut ifra kontekst. I *instruksjonen* av verket som fremføres i 2003 referer hun til aktøren i tredje person og tydeliggjør at den kan spilles av både en mann og en kvinne. Det er tydelig at performansen har utviklet seg siden 1963 og man kan argumentere for at dette ikke er en gjenskapelse av det originale verket, men heller et nytt verk inspirert av Onos tidligere verk i og med at *instruksjonene* nå er endret. Ono selv har sagt om sin gjenskapelse av verket i 2003 at hun

gjorde det ikke bare for å forsikre seg at «hennes verk vil fortsette å eksistere i denne verden, men også for å skape en forskjell i nå-tiden» (Concannon, 2008).

8.4 Mottagelse

Cut piece sin mottagelse er like variert som verkets tilskuere.

En av de tidligste anmeldelsene av verket er fra fremføringen i Tokyo i august i 1964. Overskriften på anmeldelsen kan oversettes til: Stripping- avant-garde musiker, Yoko Onos fremførelse». Videre forteller den om et scenebilde uten noen rekvisitter, under en dimm belysning, sitter en kvinne. Fra setene sine løper tilskuerne opp på scenen og klipper av henne klærne med en saks. Ikke lenge inn i performansen har tilskuerne klippet henne helt ned til undertøyet. Tematikken er stripping (Concannon, 2008, s. 89).

Ono skapte *Cut Piece* som en *instruksjon* og hun forsto at verket kom til å bli transformert basert på hvem som var involvert i det, uavhengig av om det var aktøren eller tilskuerne. Hun har selv beskrevet sine *instruksjoner* som frø, som aktiveres individuelt og kollektivt i hjernen og kroppen til dem som mottar dem. Det er tydelig i dette verket at frøet som plantes kan manifesteres i mange forskjellige variasjoner (Concannon, 2008).

Til tross for at *Cut Piece* er vidt anerkjent som et feministisk verk, var det altså ikke slik i starten. Tolkninger av *Cut Piece* som et feministisk verk og som en form for stripping sier også noe om hvem som tolker og analyserer verket. For selv om *Cut Piece* godt kan være begge disse tingene er det viktig å anerkjenne verket som et verk som utfordrer vårt syn på hva kunst er og hva som faktisk gjør det til et performativt kunstverk. Merkelig nok har verket fått mer dekning i pressen de siste sytten årene enn hva Ono fikk de første gangene hun fremførte det. Dette har jo også mye med hennes verdenskjente forhold til John Lennon å gjøre. Disse anmeldelsene og analysene har vært basert kun på tidligere publiserte anmeldelser og fotografier.

Som tidligere nevnt har Ono selv uttrykt at performancen kan fremføres av både menn og kvinner. Den første dokumenterte fremførelsen av en mann ble gjort i Central Park den niende september i 1966 som en del av en Avant-Garde festival. Ono skulle selv vært aktøren som fremførte verket, men trakk seg plutselig i siste liten. Dette gjorde at arrangøren for festivalen ansatte to menn til å fremføre den istedenfor Ono. I denne oppsetningen hadde arrangørene støtt på problemer med regler for nakenhet i forbindelse med festivalen og de to mannlige aktørene endte opp med å bruke sorte søppelsekker, som tilskuerne kunne komme og klippe i, mens de var fullt påkledd under. Dette blir ansett som den første dokumenterte fremførelsen av verket gjort av en mannlig aktør, men det er lite i den performancen som minner om den originale (Concannon, 2008).

For å bevare en feministisk tolkning av verket ser det ut til at man fremførelsen er forbeholdt en kvinnelig aktør, til tross for at dette er noe Ono selv aldri har uttrykt.

Tolkninger av *Cut Piece* som et feministisk, pasifistisk, anti-autoritært, buddhistisk, og til og med som et strippeshow, er alle gyldige.

De forskjellige tolkningene av verket av både aktører, tilskuere og kritikere er et testament til det fantastiske verket i seg selv, og denne styrken kommer fra performancens enkle *instruksjon*. Det er et rikt og poetisk verk som stiller spørsmål om kunst i seg selv og åpner seg opp for en mengde varierte tolkninger. Å anta at noen tolkninger er riktige og andre er gale vil undergrave kompleksiteten i verket og de kvalitetene som gjør at det fremdeles er så aktuelt, femtiåtte år etter sin første fremførelse.

8.5 Oppsummering

I likhet med Abramovic er ikke Onos verk fremtredende eller eksplisitt feministisk i sin intensjon, men når den fremføres av en kvinnelig kropp får den et sterkt feministisk budskap. *Cut Piece* er et sterkt symbol på kvinnelig undertrykkelse, både seksuelt og generelt. Enda større blir symbolikken av det faktum av at Ono selv er en liten asiatisk kvinne.

Verket er intimt, ikke bare fysisk mellom aktør og den tilskueren som klipper av henne klærne, men også i sin enkle iscenesettelse der Ono er alene på scenen med kun klærne hun går med og en saks. Hun snakker selv om symbolikken i det å gi fra seg noe som kunstner, ikke bare en del av klesplagget hennes, men også noe intimt og sårbart som hun velger å gi.

9.0 Forskjeller og likheter mellom performancene

Jeg vil nå ta for meg forskjeller og ulikheter i de fire forskjellige performancene jeg har analysert. Dette tror jeg er viktig for å skape en bredere forståelse av hvordan kvinnekroppen ble brukt som formidler i performancekunsten på 1960 og 1970-tallet.

Jeg har valgt å beholde analysens format med fire overskrifter, jeg har også inkludert «Verket» som en egen overskrift. Dette har jeg gjort for å gjøre det enklere å kategorisere forskjellen og ulikhetene i de forskjellige verkene.

9.1 Verket

De er både store forskjeller og likheter mellom de fire verkene jeg har tatt for meg. En av de tydelige forskjellene er at *Meat Joy* er fremført av flere aktører, mens de tre andre verkene er fremført av kun kunstneren selv. Alle verkene bæres av kroppen som hoved formidler og kollektivt har også alle verkene en sterk politisk rød tråd.

Meat Joy og *Cut Piece* er mer subtile i sin bruk av den nakne kvinnekroppen, mens i både *Interior Scroll* og *Lips of Thomas* er kvinnekroppen skamløst tilstedeværende og naken. *Cut Piece* skiller seg ut i sin enkelhet i både handling og scenebilde, mens *Lips of Thomas* og *Interior Scroll* begge benytter seg andre gjenstander for å formidle sin historie.

Cut Piece og *Meat Joy* ble begge fremført for første gang i 1964 og *Interior Scroll* og *Lips of Thomas* ble begge fremført for første gang i 1975. Det er tydelig at det er to ti-år der disse kunstnerne fant seg selv og en retning innenfor kunsten sin for å skape noen av sine mest ikoniske verk.

I Abramovics performance *Lips of Thomas* bruker hun det å påføre seg selv smerte som et tydelig virkemiddel for å formidle budskapet sitt, dette er ikke noe som går igjen i de andre performancene, selv om man kan trekke paralleller til Onos *Cut Piece* ved å fokusere på den potensielle fysiske smerten som kunne oppstått, men også på grunn av verkets budskap om seksuell vold. *Interior Scroll* har ingen undertone som bunner i smerte og eller nytelse, mens *Meat Joy* er veldig tydelig i sin feiring av seksuell nytelse.

Det to av disse verkene har til felles, og som også er et av de tydeligste kjennetegnene for performancekunst, er at verket skjer mellom aktør og tilskuer.

Interior Scroll ble fremført foran et lite publikum, men det er likevel ikke dokumentert noe særlig om verket og tilskuernes reaksjon eller interaksjon. *Meat Joy* ble fremført foran et publikum og Schneeman uttrykte et ønske om at tilskuerne skulle sitte nærmest mulig scenen slik at det følte ut som de var med i fremførelsen, men det er heller ikke her noe dokumentasjon på en form for interaksjon mellom aktører og tilskuere.

Det er *Cut Piece* og *Lips of Thomas*, derimot som begge har en sterk interaksjon mellom aktør og tilskuer, til tross for at bare det ene verket hadde intensjoner om en slik interaksjon.

I *Cut Piece* inviterer Ono tilskuerne til å komme på scenen, en og en, og klippe av henne en liten del av klesplagget hun har på seg for å så få lov til å ta med den lille avklippede biten hjem. Her er det helt tydelig at verket skjer mellom aktør og tilskuer og at tilskueren er en aktiv del av verket. *Lips of Thomas* derimot hadde ikke en intensjon om å være et verk med interaksjon, men på sin ur-premiere var det da noen av tilskuerne som gikk på scenen og bar Abramovic av korset laget av is, som hun lå naken på. Denne handlingen er noe av det som har gjort fremførelsen av *Lips of Thomas* så ikonisk som den er i dag. Alle de fire verkene opererer med forskjellig grader av interaksjon med tilskuerne.

Alle de fire performancene er også sterkt preget av at de er skapt av kvinner, uavhengig av at Ono selv presiserer at verket hennes kan fremføres av begge kjønn. Det er sterke feministiske verk som alle har gått ned i kunsthistorien som viktige og banebrytende innenfor sitt felt.

Alle verkene er dokumentert gjennom bilder og tekst, men ingen av de originale performancene fins på film i sin helhet, dette har jo selvfølgelig også noe med tiden de ble fremført i og teknologien på det tidspunktet. Dette bidrar til at verkenes originale oppsetning har en form for mystikk rundt seg og det gjør også at verkenes ur-premier nå blir sett på som ikoniske hendelser.

9.2 Kunstneren

Alle de tre kunstnerne har jobbet innenfor kunst i samme tidsperiode og synes å ha en felles bevissthet som også er spesifikk for disse tiårene.

Både Abramovic og Ono har innvandrerbakgrunn som preger det de gjør i kunsten sin. Begge snakker om det å komme fra krigsrammede land som noe som har bidratt til at de har valgt å lage den kunsten de gjør.

Abramovic har gjort mye performancekunst som er direkte relatert til Jugosvalia og hennes oppvekst under krigen, hun fokuserer på smerten og uretten hun og hennes folk har blitt påført som følge av krigen. Til tross for også å ha vokst opp midt i en krig har Ono brukt disse inntrykkene til å skape et mer positivt budskap gjennom kunsten sin, hun er kjent for å være opptatt av fred i verden og ønsker et samfunn der mennesker kan leve i harmoni med hverandre.

Schneemann og Ono jobbet begge med de samme aktørene som gikk igjen i miljøet på begynnelsen av 60-tallet, blant annet med det eksperimentelle Judson Theatre Company som opptrådte i loftsleiligheten til Ono ved flere anledninger, som Schneemann hadde koreografert mye for.

De uttrykker begge en lik frustrasjon over utfordringene ved det å være kvinne i det miljøet på den tiden. Schneemann jobbet med Robert Morris på «Site» i 1964 og fikk mye kritikk for hennes bidrag til å fremme kvinnekroppen som objekt i den performansen. Morris har også vært en gjenganger i Onos berømte loftsleilighet der han som regel ble hyllet som organisator, til tross for at dette var Onos fortjeneste.

Disse møtene har også bidratt til de to kunstnernes feministiske syn.

Schneemann oppleves nok som mer kanonisert feministisk, mens Ono er mer subtil i sin feministiske undertone. Abramovic har aldri drevet med eksplisitt feministisk kunst, men felles for alle disse kvinnelige kunstnerne, og muligens alle kvinnelige performancekunstnere på den tiden, er at kunsten blir feministisk bare fordi man er kvinne.

Til tross for at alle tre kunstnere nå er godt anerkjente oppnådde Ono tidlig en ikonisk kjendisstatus etter hun innledet et forhold med John Lennon. Abramovic har i de senere år også endt opp med å bli en verdenskjent stjerne. Schneemann blir anset som en pioner og et ikon innad i kunstmiljøet, men har ikke oppnådd den samme kommersielle suksessen som Ono og Abramovic har oppnådd.

9.3 Kvinnekroppens funksjon i verket

Kvinnekroppen er en mer eller mindre fremtredende som formidler i alle verkene, men der *Cut Piece* og *Meat Joy* har en mer subtil tilnærming til nakenhet er *Lips of Thomas* og *Interior Scroll* mer fremtredende i sin nakenhet.

Interior Scroll og *Lips of Thomas* anvender den nakne kvinnekroppen som en aktiv formidler, der Abramovic påfører kroppen sin et tydelig symbol ved å skjære ut en fem-kantet stjerne på magen og i *Interior scroll* når Schneemann strekker hånden ned mellom bena og begynner å dra ut en skriftrull av hennes egen vagina.

Selv om om *Cut Piece* og *Meat joy* kanskje er mer subtile i sin bruk av kvinnekroppen som formidler har også begge disse verkene en sterk seksuell undertone.

Kontrasten er i at der *Cut Piece* fungerer som en kommentar på seksuell vold og uønsket seksuell oppmerksomhet rettet mot kvinnekroppen jobber *Meat Joy* i den andre enden ved å hylle seksuell frigjøring og kvinnelig seksuell nytelse.

Den seksuelle undertonen er ikke tilstedeværende i *Lips of Thomas* til tross for at det er det er et av verkene som har den mest fremtredende bruken av den nakne kvinnekroppen som formidler, her brukes kvinnekroppen til å formidle et budskap som ikke nødvendigvis har noe med seksualitet å gjøre.

I *Interior Scroll* har Schneeman et budskap om seksuell frigjøring og et ønske om å ta tilbake kvinnekroppen som et subjekt istedenfor et objekt, men dette budskapet kommer tydeligst frem av teksten hun leser. Det er umulig å se på *Interior Scroll* og ikke tenke at det er et feministisk verk, der hun bokstavelig talt bruker det kvinnelige kjønnsorganet som formidler, verket er et godt eksempel på vaginal ikonologi. Selv om det er teksten som har budskapet ville ikke budskapet vært det samme om de ikke kom direkte fra Schneemanns egne skjede. Kvinnekroppens funksjon i alle disse fire performancene er essensiell for å kunne se verkene i et feministisk lys.

Her bærer nok også verkene preg av tiden de er skapt i, på den tiden ville det blitt ansett som feministisk politikk, uavhengig av tematikk, så lenge det fantes en naken kvinnelig kropp på «scenen».

9.4 Kontekst

Alle de fire verkene og de tre kunstnerne var aktive på 1960 og 1970-tallet.

I denne tidsperioden kom feminismens andre bølge for fullt og kvinnefrigjøringsbevegelsen var sentral i samfunnet. Alle de tre kunstnerne bar preg av eller har uttrykt at det å være en kvinnelig performancekunstner i en kvinnelig kropp gjorde det vanskeligere for dem å bli tatt seriøst. Abramovic og Ono har begge også uttrykt den ekstra belastningen ved å ikke bare være kvinne, men også kvinne fra et annet land.

Det er tydelig at de tre kunstnerne har blitt påvirket av samtiden de skapte kunst i. Ikke bare var det en storhetstid for feminisme og kvinnefrigjøring, men starten av 1960-tallet markerte også starten på performancekunsten. I disse tiårene etter modernismen var postmodernismen en samling av eklektisk, eksperimentell, kroppspositiv, sex-positiv, politisk og aktiv kunst som ofte ble lagd for å provosere eller engasjere. Alle verkene ble fremført for første gang i forbindelse med et program eller en utstilling og de har alle til felles at de ikke ble fremført på en stor arena, men heller på en mindre scene med tilskuere som var spesielt interesserte i den formen for scenekunst.

Konteksten har endret seg i takt med tiden som har gått og både Ono og Abramovic har endret oppfatning av hva deres verk har symbolisert gjennom årene. Yoko Ono har fortalt at hun nå ser en feministisk tilnærming til *Cut Piece* som hun kanskje ikke var klar over da hun først gjennomførte det, og hun endret også verkets mening til å omhandle fred i verden da hun gjenskapte performansen i 2003.

I likhet med Ono endret også Abramovic budskapet i verket da hun gjenskapte *Lips of thomas* i 2005, ikke bare ga hun verket en tydelig mening, men hun brukte også nye rekvisitter for å understreke den. Hun tilførte performansen en egen sekvens med en vandrestokk hun hadde brukt når hun gikk den kinesiske mur flere år tidligere, en hatt hennes mor hadde brukt under andre verdenskrig og en russisk folkesang som handler om den jugoslaviske sjelen som hun spilte når hun kuttet seg på magen.

Her ønsket Abramovic å tydeliggjøre symbolikken i performansen og valgte en mer teatralisk måte å oppnå det på enn hun hadde gjort tidligere.

Når man snakker om verkene som har blitt satt opp i senere tid er det også en annen ting disse fire verkene har til felles, nemlig det det mye omstridte tema «Re-perform» eller det å gjenskape en performance. I en gjenskapelse av en performance gir man nytt liv til dokumentasjonen som allerede eksisterer og med det introduserer man et nytt forhold inn i verket.

Fra 1960 og helt opp til 1990-tallet var det en generell forståelse for at til tross for at det fantes dokumentasjoner av unike performancer betydde ikke dette at man var invitert til å imitere aktørens verk.

Dette har endret seg de siste ti-årene og det har kommet en bølge av kunstnere som gjenskaper sine egne tidligere verk.

Disse gjenskapelsene er et resultat av en gryende interesse innenfor kunsthistorien og performancekunst og stiller spørsmål til hvordan mottakelse og performance repetisjon endrer de grunnleggende prinsippene innenfor performancekunst.

Bilder som tidligere var forstått som dokumentasjon fra en tidligere hendelse har endt opp med å bli instruksjoner for verkets gjennomførelse. Linjen mellom tilskuer og aktør blir visket ut, tilskuere som har gjennomgått dokumentasjonen fra en performance kan nå bruke den dokumentasjonen til å selv bli aktøren og med det skape en sammenslåing mellom dokumentasjon og det kroppslige som igjen fører til at dokumentet, som originalt var et minne fra et gammelt verk, kan skape nye produksjoner (Rounthwaite, 2011).

De fire verkene har blitt satt opp flere ganger etter sin ur-premiere både av den originale aktøren selv, men også av utallige andre kunstnere som har ønsket å sette sitt preg på verkene. *Cut Piece* er det verket som har blitt gjenskapt flest ganger, dette kan ha noe med den minimalistiske tilnærmingen til performance som verket har.

Man utsetter seg ikke for smerte slik som i *Lips of Thomas*, man må ikke eksponere sin egne nakne kropp på den mest utleverende måten som i *Interior Scroll* og i motsetning til *Meat Joy* trenger man bare en aktør.

De fire verkene har relativt like kontekster som utgangspunkt i og med at de alle kommer fra og er inspirert av tiden de ble laget. De tre aktørene er ulike både i bakgrunn, oppvekst og fremgangsmåte, men de er alle tre sterke kvinner, som skapte kunst i et mannsdominert samfunn, med et ønske om å bli tatt på alvor.

9.5 Mottagelse

Mottagelsen av de fire verkene var blandet og til tider kritiske, man kan på en måte si at Schneeman, Ono og Abramovic var forut for sin tid i måten å lage kunst på, men samtidig var det den type kunsten de lagde som nettopp gjorde tidsperioden til det den har blitt i ettertid.

1960 og 1970-tallet var på mange måter performancekunstens storhetstid og disse tre kvinnene er mye av grunnen til nettopp dette.

Alle de tre kunstnerne har gitt uttrykk for hvor vanskelig det var å lage kunst som kvinnelig kunstner i denne tidsperioden.

Til tross for at vi har kommet langt som et samfunn skal man ikke lengre tilbake enn til 2017 da Me-too bevegelsen fortsatte å kjempe for at kvinner skal bli sett på som et subjekt og ikke bare et objekt, noe blant annet Carolee Schneeman jobbet hardt mot på starten av 1960-tallet.

De tre kunstnerne og de fire verkene i disse tider ansett som fire ikoniske, feministiske og viktige verk for ikke bare performancekunsten, men også for kunsthistorien.

Da verkene først ble fremført var det ingen av de som fikk umiddelbar annerkjennelse og til tross for at alle kunstnerne var aktive og relativt kjent innad i miljøet skulle det gå flere år før noen av dem kjente på stor suksess.

Ono ble den første som ble kastet inn i rampelyset på bakgrunn av sitt forhold med John Lennon og selv om Abramovic også opplevde kjendisstatus etter sin utstilling på MOMA i New York i 2010 er det viktig å se på hva disse kvinnene har bidratt med i kunsthistorien som feminister, kunstnere og innovatører og ikke bare hvor «populære» de har blitt i ettertid.

Carolee Schneemann har ikke oppnådd den samme kjendis statusen som sine kolleger, men innad i kunsthistorien og feministisk historie har hun uten tvil oppnådd en ikonstatus.

Da jeg gjorde research til denne oppgaven var det disse fire performansen som dukket opp gjentatte ganger i forbindelse med min problemstilling og det er helt tydelig at det er fire verk og tre sterke kvinner som har satt sitt preg på kunsthistorien.

10.0 Drøfting av problemstilling

For å se på om jeg har kommet frem til en form for konklusjon på min problemstilling er det viktig å se tilbake på alle faktorene som har spilt inn i oppgaven min som en helhet.

Jeg startet oppgaven med å stille spørsmålet: «Hvordan ble kvinnekroppen brukt som formidler i performancekunsten på 1960 og 1970-tallet?»

Det blir etablert at kvinner på 1960 og 1970-tallet brukte kroppen sin som et forsøk på å demonstrere mot objektiviseringen av kvinner. I denne tidsepoken ble kvinner sett på som et objekt og på noe som var utenfor samfunnet i seg selv.

De kvinnelige performancekunstnerne som lagde feministisk kunst kom fra en kultur på 1950-tallet der det var et uopnåelige ideal om å være den ultimate husmor.

Feminismens andre bølge og kvinnefrigjøringsbevegelsen vokste seg stor og kvinnelige performancekunstnere ønsket å lage kunst av kvinner for kvinner. Jeanie Forte skriver at man i utgangspunktet ikke kan definere en stor gruppe innenfor kunst, men med feminisme innenfor performancekunsten ble feltet etter hvert så tydelig at det ble sett på som en egen gren innenfor både postmodernismen og performancekunsten

Kvinnelige performancekunstnere viste en stor forståelse av sin egen kultur og viktighet og den kunnskapen bunnet i en egen feministisk bevissthet, det ble sagt at kvinnelige performancekunstnere ikke kan bli personlige uten å bli politiske.

Her kan man også snakke om hvorvidt en kvinnelig performancekunstner som velger å bruke kroppen sin som en aktiv formidler i sin kunst automatisk blir en politisk feministisk aktivist på grunn av dette?

Jeg tror det.

Jeg tror at det i denne tidsepoken ville være umulig å bruke sin egen kvinnelige kropp som formidler i kunsten uten å bli ansett som politisk og/eller feministisk.

Vi vet at kvinner opplevde massiv undertrykkelse både på hjemmebanen, men spesielt i arbeidslivet. Kvinnelige kunstnere ble ikke tatt på alvor og deres mannlige kolleger fikk ofte applausen for noe kvinnene hadde gjort. Med den konteksten og det politiske klimaet som eksisterte på den tiden var det en politisk handling bare for kvinner å ville være formidlende i kunsten. Kvinnelige performancekunstnere ønsket å ta tilbake kroppen fra sine patriarkalske kontekster og eie sin egen kropp og seksualitet.

Jeg har tidligere i oppgaven stilt spørsmål til om hvorvidt kunstnere, som for eksempel Carolee Schneemann, har oppnådd det å bli sett på som et subjekt og ikke et objekt. Dette er et vanskelig tema med mange meninger, som kvinnelig kunstner utsatte man seg selv for objektivisering ved å bruke kroppen sin som formidler i egen kunst. Det er dermed ikke sagt at ikke det også er en god måte å demonstrere på og at kvinnekroppen som formidler kan være inspirasjonen og start-punktet for en viktig debatt.

Forte har også spekulert i om kvinnelige performancekunstnere ikke bare lagde performancekunst for å få ut et budskap til samfunnet, men også til en viss grad for seg selv og sin egen frigjøring

Det å bli ansett som et objekt fordi man bruker sin egen kvinnelige kropp i kunsten sier mer om tilskuerens tankegang enn det gjør kunstneren. Det vil alltid være de som ser på den nakne kvinnekroppen som en sjokkfaktor i kunsten og diskusjonen om hvem som bestemmer hvorvidt en naken kvinnekropp på en scene er anstendig eller ikke er fremdeles relativt aktuell.

Man trenger ikke gå lengre tilbake enn 2017 da Me-too bevegelsen oppsto for fullt på en global skala.

Me-too bevegelsen jobbet mot de samme prinsippene som performancekunstnerne på 1960 og 1970-tallet, kvinner fra forskjellige yrkesgrupper ønsket å bli sett på som et subjekt og ikke et objekt.

Objektiviseringen av kvinner har vært, og er enda, en av de største utfordringene man møter som kvinne og i mange yrkesgrupper føler kvinner på den samme følelsen av å ikke bli tatt på alvor, som Schneemann, Abramovic og Ono gjorde i sin tid.

De tre kunstnerne har i ettertid blitt som banebrytende innenfor sitt felt og har bidratt til hvordan kvinnekroppen ble brukt som formidler fra da til nå.

I *Cut piece* bruker Ono kvinnekroppen sin som en formidler i form av at det er hun selv som er rekvisitten i verket, det er hennes kropp som sakte, men sikkert, blir mer og mer avkledd etter hvert som tilskuerne kommer og klipper av hver sin bit.

Tidligere har jeg stil spørsmålet om hvorvidt *Cut Piece*, når det er fremført av en kvinne, vil være mulig å se i en annen sammenheng enn som kvinnekroppen som et offer som blir utsatt for seksuell vold.

Jeg syns selv det er vanskelig å se *Cut Piece* i et annet lys enn det feministiske, symbolikken bak kvinnekroppen som sakte avdukes er så sterk at det er utfordrende å tolke verket på en annen måte. Hvis Onos mål var å symbolisere kunstneren som gir og tar, generøsiteten og kunstnerens ego er det ikke sikkert at hun hadde trengt å bruke kroppen for å oppnå formidlingen av dette budskapet.

Ved å bruke sin egen kvinnelige kropp i verket skaper hun et budskap som blir formidlet av kroppens eksistens i rommet, det er umulig for en kvinne å distansere seg fra det faktum at hun har en kvinnelig kropp, en kropp som har opplevd så mye undertrykkelse og stigmatisering opp igjennom tidene.

I *Lips of Thomas* bruker også Abramovic kroppen på en meget fremtredende formidlende måte, her er det ikke nødvendigvis det faktum at kroppen er kvinnelig som formidler et budskap, men heller den smerten hun påfører sin egen kropp.

Uavhengig av det kommer man ikke bort ifra at Abramovic er en kvinne, med en kvinnelig kropp og det tilfører et ekstra symbolsk lag i hennes verk.

Schneemann har ikke bare vært veldig vokal om sitt ønske om å bruke kvinnekroppen som formidler for seksuell frigjøring og nytelse, men hun har gjentatte ganger bevist det ved å gjøre nettopp dette i sine verk. *Meat Joy* er et verk som bruker kvinnekroppen som en formidler av seksuell nytelse, erotikk, seksuell ekstase, kvinnelige orgasmer, seksuell positivitet og andre temaer som var relativt tabubelagt på den tiden verket ble først satt opp.

Som Schneemann selv har skrevet hadde hun et ønske om å bryte ned det tabuet og overbevise tilskuerne om at livet i kvinnekroppen er mer variert og uttrykksfullt enn hva det rigide samfunnet vil at man skal tro.

Kvinnekroppen i performancekunsten på 1960 og 1970-tallet ble brukt som et politisk og samfunnskritisk formidlingsverktøy for å adressere og, forhåpentligvis, endre meninger i samfunnet.

I mesteparten av eksplisitt feministisk kroppskunst man har dokumentasjon av, kan man ved hjelp av feministisk teori, skape en direkte link mellom måten å se kroppen på og måten man strukturerer kroppen slik den vil bli sett, ifølge samfunnets normer og regler.

Bildet av den kvinnelige kroppen har gjennom de tjuende århundre fungert som et symbol på lyst, generelt.

Der Millicent Fawcett sier at kvinnefrigjøringsbevegelsen er det største som noensinne har skjedd i verdenshistorien, kan jeg si at jeg mener Schneemann, Abramovic og Onos feministiske, politiske, aktive, kreative, nyskapende og banebrytende kunst er noe av det viktigste som har skjedd innen performancekunstens historie.

Å bruke kvinnekroppen som formidler i kunsten er ikke noe som forsvant etter slutten av 70-tallet. Kvinner i kunst har fortsatt med å bruke sin kvinnelige kropp til å formidle aktivisme og feminisme.

I 1985 ved Manhattans West Broadway gater dukket det plutselig opp en ny type plakater som ble hengt opp over hele kvartalet. På en av plakatene sto det: «ONLY FOUR COMMERCIAL GALLERIES IN NEW YORK SHOWBLACK WOMEN. ONLY ONE SHOWS MORE THAN ONE». På en annen var det skrevet: «“DO WOMEN HAVE TO BE NAKED TO GET INTO THE MET MUSEUM?”», på plakaten er det bilde av en naken kvinne kun i ført en gorilla-maske (Schneider, 1997, s. 1).

Denne feministiske gruppen aktivister kalte seg «Guerilla girls» og ble fort populære i kunstmiljøet for sin kreative protest mot mangel på kvinner i kunsten. Gruppen består av kvinnelige kunstnere som opptrer i offentligheten kun ikledd gorilla-masker. De holder identiteten sin skjult for å beskytte seg, men også for å kunne snakke åpent egne meninger uten redsel for konsekvenser.

Mer enn tjue år etter Schneemanns første performancer, holder Guerilla Girls på med mye av den samme kampen.

De demonstrerer mot hvordan kvinner blir diskriminert i kunsten blant ved i 1997-98 henge opp klistremerker i flere teatre i New York.

På klistremerkene sto det: «In this theatre the taking of photographs, the use of a recording device, and the production of plays by women is strictly prohibited».

Schneemann, Ono og Abramovic har svært med på å starte en politisk aktivisme i samfunnet som ikke bare var aktuell tjue år etter starten på bevegelsen, men som også er like aktuell den dag i dag.

Lucy Lippard skriver om den fremdeles pågående avisningen av kvinner innenfor kunsten: «Men can use beautiful, sexy women as neutral objects or surfaces, but when women use their own faces and bodies, they are immediately accused of narcissism» (Schneider, 1997, s. 35).

Hun skriver videre at kunstnere som Schneemann bruker den såkalte narsissismen til sin fordel og nevner også kunstneren Lynda Benglins kunst som et godt eksempel.

I 1974 kjøpte Benglis en full-sides annonse i kunstmagasinet Art-forum der hun er naken, kun iført solbriller, dekket av sol-olje mens hun holder en stor dildo mellom bena. Redaktørene ved Artforum skrev ved siden av bildet hennes om hvordan hennes annonse var ekstremt vulgær og om hvordan det brutaliserte ikke bare redaktørene, men også leserne.

Til dette skrev Lucy Lippard:

The uproar that this image created proved conclusively that there are still things women may not do...No such clamor arose in 1970 when Vito Acconci burned hair from his chest, “pulling at it, making it supple, flexible—an attempt to develop a female breast,” then tucked his penis between his legs to “extend the sex change,” and finally “acquired a female form” by having a woman kneel behind him with his penis “disappearing” in her mouth. Nor was there any hullabaloo when Scott Burton promenaded 14th Street in drag...or when William Wegman made his amusing trompe l’oeil “breast” piece.

Nudity was not the problem. Sexual display was not the problem. The agency of the body displayed, the authority of the agent—that was the problem with women’s work (Schneider 1997, s. 35).

Dette utsagnet er like aktuelt den dag i dag som det var på starten av 1960-tallet da kvinnelige kunstnere begynte å bruke kroppen sin som formidlere i kunsten.

Kvinnekroppens formidlingsevne og de sterke kvinnene som valgte å bruke den i sin kunst er grunnen til at vi har kommet så langt som vi har, men vi har fremdeles en vei igjen å gå før kvinner kan eie sin egen kropp og seksualitet og før vi oppnår en gang for alle å bli sett på som et subjekt og ikke et objekt.

10.1 Avslutning

I denne oppgaven gikk jeg inn med et ønske om å finne ut av hvordan kvinnekroppen ble brukt som formidler i performancekunsten på 1960 og 1970-tallet.

Jeg startet med å redegjøre for viktige begreper som var relevant i forhold til min problemstilling og til hva jeg ønsket å forske på. Gjennom å lese meg opp på diverse tematikk som feminisme, kvinnefrigjøringsbevegelsen, performancekunst og performancekunst på 1960 og 1970-tallet har jeg oppnådd en mye bredere forståelse av tematikken jeg forsker innenfor enn jeg hadde da jeg startet oppgaven.

Jeg har også hatt god nytte denne av denne kunnskapen da jeg startet prosessen med å finne performanser jeg skulle analysere.

I starten av oppgaven satte jeg meg et mål om hva jeg ønsket å oppnå gjennom denne oppgaven. Målet mitt var å sitte igjen med god kunnskap om performancekunst fra 1960 og 1970-tallet samt hvordan kvinnekroppen ble brukt som formidler i denne perioden.

Jeg har oppnådd god kunnskap om performancekunsten innenfor den tidsperioden og jeg har også funnet ut av hvordan kvinnekroppen ble brukt som formidler.

Kvinnekroppen ble brukt som formidler ved å provosere, engasjere, utfordre og utdanne tilskuerne sine. Kvinnekroppen ble brukt som et verktøy for å formidle en politisk misnøye om hvordan kvinner ble behandlet på den tiden. Den ble også brukt for å kommunisere hvordan kvinner innenfor kunsten ønsket å bli sett, som et subjekt og ikke et objekt.

Kvinnekroppen i seg selv, naken, som den er, er en aktivist.

Det var denne nøkkelinformasjonen de kvinnelige kunstnere som startet på 1960-tallet forsto. Ved å bruke kvinnekroppen som en aktiv formidler i verkene sine startet man automatisk en debatt i samfunnet og man kunne som kunstner bidra til å rette den samtalen mot den viktige tematikken man var opptatt av.

Schneemann, Ono og Abramovic brukte kvinnekroppene sine som aktive formidlere nettopp fordi de er kvinner, de har en kvinnelig kropp og de skaper kunst.

11.1 Kilder og litteratur

- Abramovic, M. (2013). *Subscribe magazine*. USA: Subscribe
- Abramovic, M. (2016). *Walk Through Walls: A Memoir by Marina Abramović*. Crown Archetype
- Ashby, I. (2000). The mutant woman: The use and abuse of the female body in performance art. *Contemporary Theatre Review*, 10(3), 39-51
- Blumberg, N. (2021, March 2). *Carolee Schneemann*. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Carolee-Schneemann>
- Brawner, L. (2013). The Artist is Present: performing the icon. *Women & Performance: a journal of feminist theory*, 23(2), 212-225, DOI: 10.1080/0740770X.2013.815522
- Bryan-Wilson, J. (2003). Remembering Yoko Ono's Cut Piece. *Oxford Art Journal*, Vol. 26(1), 99-123. Oxford University Press
- Chamberlain, F. & Sweeney, B. (2020). *The Routledge Companion to Performance Practitioners: Volume Two*. Routledge
- Cixous, H., Cohen, K., & Cohen, P. (1976). The Laugh of the Medusa. *Signs*, 1(4), 875-893. Retrieved May 2, 2021
<http://www.jstor.org/stable/3173239>
- Cixous, H. (1976). 'The Laugh of the Medusa', trans. Keith Cohen and Paula Cohen, *Journal of Women in Culture and Society*, 1(4), 875-893
- Clayson, A., Johnson, R., & Jungr, B. (2004). *Woman: The Incredible Life of Yoko Ono: Vol. 1st ed*. Independent Publishers Group.
- Concannon, K. (2008). Yoko Ono's Cut Piece: From Text to Performance and Back Again. *Journal of Performance and Art*, 30 (3 (90)): 81–93
<https://doi.org/10.1162/pajj.2008.30.3.81>

- Cornford, M. (2016). *How Do You Write a Risk Assessment for Lips of Thomas?* Performance Research, 21(6), 107-112. DOI: 10.1080/13528165.2016.1240921
- Connor, S. (1989). *Postmodernist Culture: An introduction to theories of the contemporary*. England: Blackwell publishers
- Creswell, J. W. (1998). *Qualitative Inquiry and Research Design : Choosing Among Five Traditions*. Sage Publications Inc
- Curtis, H. (2015). *Fifty years since Carolee Schneemann's Meat Joy* Performance Research, 20:2, 118-120, DOI: 10.1080/13528165.2015.1026742
- Demaria, C. (2004). The Performative Body of Marina Abramović: Rerelating (in) Time and Space. *The European journal of women's studies*, 11(3), 295-307
- Eggebo, Helga (2020) *Kollektiv kvalitativ analyse* Årgang 4, nr. 2-2020, s. 106–122
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*. New York & London: Routledge
- Forte, J. (1988). Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism. *Theatre Journal*, 40(2). The Johns Hopkins University Press.
- Gladsø, S. Gjervan, K. Holvik, L. & Skagen, A. (2005). *Dramaturgi; Forestillinger om teater*. Oslo: Universitetsforlaget
- Goldberg, R. (1998). *Performance: Live art since 1960*. USA: Harry N. Abrams.
- Goodeve, T. (1992) . *“The Cat Is My Medium” : Notes on the Writing and Art of Carolee Schneemann*. New York: Penguin
- Goffmann, E. (1959). *The presentation of selv in everyday life*. Garden city NY: Doubleday
- Guralnik, O. (2020). *#Me Too, I Was Interpellate* , Ph.D. Pages 251-257 Published online: 16 Jun 2020
- Hannam, J. (2014). *Feminism: Vol. 2*. Routledge

- Haskell, B. (1991). *Yoko Ono Arias and Objects*. Paperback
- Harding, J. (2010). *Cutting Performances : Collage Events, Feminist Artists, and the American Avant-Garde*. University of Michigan Press.
- Harpin, A. (2011). Intolerable Acts. *Performance Research*, 16(1), 102-111, DOI: 10.1080/13528165.2011.561681
- Haug, K. (1997). *Interview reprinted in Imaging Her Erotics*. MIT Press, 2002), p. 47
- Heathfield & Jones (2012) *Interior Squirrel and the Vicissitudes of History Record: Live Art in History*. Bristol; Chicago: Intellect Ltd
- Horne, V. (2020) 'the personal clutter... the painterly mess...' *Tracing a History of Carolee Schneemann's Interior Scroll* <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12529>
- I, M. T. (2014). *Analyze It! Ebook*. Teacher Created Materials.
- Koebel, C. (1998). From Danger to Ascendancy: Notes Toward Carolee Schneemann. *Wide angle*, 20(1), 50-57
- Lee, B. (2018). #Me Too Movement; It Is Time That We All Act and Participate in Transformation. *Psychiatry Investigation* 15(5), 433
DOI: <https://doi.org/10.30773/pi.2018.04.30>
- Mahon, A. (2017). The Domestic as Erotic Rite in the Art of Carolee Schneemann. *Oxford Art Journal*, 40(1), 49–64, <https://doi.org/10.1093/oxartj/kcx006>
- Marcus, S. (2015). Celebrity 2.0: The Case of Marina Abramović. *Public Culture*
Doi: <https://doi.org/10.1215/08992363-2798331>
- Mazzocut-Mis, M. (2019). *Aesthetics, theatricality and performativity: an introduction*. *Aisthesis. Pratiche, Linguaggi E Saperi dell'estetico*, 12(1), 115-122.
<https://doi.org/10.13128/Aisthesis-25627>
- Middleman, R. (2013). Rethinking Vaginal Iconology with Hannah Wilke's Sculpture. *Art Journal*, 72(4), 34-45

- Moreland, Q. (2015). *Forty Years of Carolee Schneemann's Interior Scroll*
www.hyperallergic.com
- Olkowski, D. (1999). *Gilles Deleuze and the Ruin of Representation*. University of California Press.
- Ono, Y. (2000). *Grapefruit: a book of instructions + drawings*. Simon and Schuster: New York
- *Performance* (2020). Hentet fra Store Norske Leksikon
- Rhee, J. (2005). *Performing the other: Yoko Ono's Cut Piece* Art History: February 1, 2005
- Richards, M. (2018). *Marina Abramović* (2nd ed.). Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9780429485718>
- Robinson, H. (2015). *Feminism Art Theory: An Anthology 1968 – 2014*. John Wiley & Sons
- Roe v. Wade. (n.d.). In *Wikipedia*. Retrieved 2021 from [http://en.wikipedia.org/wiki/Roe v. wade](http://en.wikipedia.org/wiki/Roe_v._wade)
- Rounthwaite, A. (2011). From This Body to Yours: Porn, Affect, and Performance Art Documentation. *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*. 26. 63-93.
10.1215/02705346-1415434.
- Schechner, R. (2002). *Performance Studies. An introduction*. London & New York: Routledge
- Schneemann, C. (1997). *More Than Meat Joy: Complete Performance Works and Selected Writings of 1979* Mcpherson & Co
- Schneider, R. (1997). *The Explicit Body in Performance*. Routledge.
- Sundberg, M. (2011). A One-Work-Artist? Carolee Schneemann and the Reception of her Work, *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History*, 80(3), 168-179

- Wentrack, K. (2014). *Female Sexuality in Performance and Film: Erotic, Political, Controllable? The Contested Female Body in the Work of Carolee Schneemann and VALIE EXPORT* *Konsthistorisk tidskrift*. 83(2), p.148-167

-Yoshimoto, M. (2005). *Into Performance: Japanese Women Artists in New York*. Rutgers University Press.

-Yu-Chien, W. (2009). Who is in Pain? The transforming of symbol in performances of Marina Abramović, *Performance Research*, 14(4), 69-73,
DOI: 10.1080/13528160903552972

-Zacharias, R. L. (2018). Learning from me too. *The Hastings Center report*. 48(4)