



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

KUN350

Mastergradsoppgave i kunsthistorie

Vårsemester 2023

Livets strek

Selvfremsstilling, aktivisme og feminisme i Vanessa Bairds kunst

Maria Eleni Tripodianos

Abstract

This thesis delves into the oeuvre of Vanessa Baird (b. 1963), a highly regarded contemporary artist in Norway, whose intricate, grotesque, confessional, and humorous works in pastel and aquarelle have garnered considerable acclaim for their deeply personal and political themes. In late 2020 Baird published *There's no place like home*, an artist's book that blends autobiography and fantasy, depicting scenes from her everyday life caring for her elderly mother and teenage children during the Norwegian covid-lockdown. Although Baird's work has received extensive attention in the media, it has received limited scholarly attention within the art historical discourse. This thesis aims to contribute to the discourse on the art of Vanessa Baird, by exploring her oeuvre and situating her work within the context of Norwegian contemporary art, particularly within the feminist tradition.

Drawing on existing narratives about Baird's oeuvre, this analysis focuses on motifs from *There's no place like home*, exploring how Baird sheds light on a range of themes, from the everyday struggles of modern motherhood to rarely explored themes such as caring for elderly parents and being a middle-aged mom. Through the lens of theories on the performative, the maternal, and the abject, the thesis investigates the extent to which Baird's personal artworks can be understood to work within a neo-feminist tradition and be seen as part of an activist tradition. By examining Baird's staging of seemingly autobiographical narratives, sometimes referred to as autofictional tendencies, the thesis situates her work in line with issues in feminist art that emerged in the 1970s and beyond. Focusing on and problematizing women's personal and lived experience, feminists reclaimed feminine subjectivity and established new truths about art, history, and contemporary society. By challenging traditional notions of gender, identity, and motherhood, Baird's oeuvre contributes to the ongoing discourse surrounding feminist art in Norway and beyond.

Forord

Først og fremst vil jeg rette en stor takk til min veileder Sigrun Åsebø, for å være en særdeles inspirerende og støttende samtalepartner, og en grundig og konstruktiv rettleder gjennom hele skriveprosessen. Takk også til Siri Meyer som var min veileder i første semester.

Takk til mine medstudenter gjennom årene på masterstudiet for fine samtaler og ikke minst Tina som alltid har vært tilgjengelig for en chat eller en kaffe. Jeg vil også takke mine kollegaer på Kode for å gi meg frirom og bidra med oppmuntrende ord og gode råd når motivasjonen min dalte. En særlig takk til Morten og Frode som har lest korrektur.

Til slutt vil jeg takke familien min og vennene mine for støtte og omsorg, barna mine for å gi meg andre ting å tenke på og ikke minst Eivind for å være min klippe i livet.

Innholdsfortegnelse

Abstract	2
Forord.....	3
Kapittel 1: Livets strek.....	6
1.2 Vanessa Baird i norsk kunsthistorie	7
1.3 En samtidig livsfrise.....	10
1.4 Metode, teoretisk forankring og struktur.....	10
Kapittel 2: Presentasjon av kunstner og materiale	14
2.1 Biografi og utstillingshistorikk.....	14
2.2 «There's no place like home».....	15
2.3: Presentasjon av motiver	18
2.4 Verkenes resepsjon i offentligheten	25
Kapittel 3: Performativitet, selvfremstilling og feminisme.....	27
3.1 En kunstner med hjemmekontor.....	27
3.2 Direkte fra koronanedstengningen	28
3.3 Intimitet og individualisme	30
3.4 En styrt selvfremstilling	39
3.5 En aktivistisk selvfremstilling?	47
Kapittel 4: Bairds arbeider som aktivistisk morkunst.....	50
4.1 Sjeldne skikkelser i kunsten	50
4.2 Morskapstenkning	51
4.3 Feminisme og moderskap.....	52
4.4 Alderdom og rolleendring	65

4.5 Baird som mamactivist.....	73
Kapittel 5: Aldring, moderskap og tabuer	76
5.1 Mareritt og skrekkvisjoner	76
5.2 Det groteske og tabubelagte hos Baird.....	77
5.3 Et grenseland som gir sprengkraft.....	80
5.4 Det abjekte i feministisk sammenheng.....	84
5.5 Korona som samfunnsomveltning og indre uhygge.....	87
5.6 Moderskapets ikonografi i et subversivt brudd.....	92
6. Avsluttende refleksjoner	95
Referanseliste.....	97

Kapittel 1: Livets strek

Vanessa Baird (f. 1963) er en av Norges mest omtalte samtidskunstnere og har vakt oppsikt med arbeider som ofte er både personlig utleverende og skarpt samfunnskritiske. Hun jobber som regel med papirbaserte arbeider, hovedsakelig med blyant, penn, akvarell og pastell.

Bairds motiver tematiserer gjerne tabubelagte temaer knyttet til sex, død og sykdom, og hun bruker gjerne materiale fra sin egen livssituasjon. Hun har blant annet tematisert egen hverdag som nybakt mor i utstillingen *You Cant Keep a Good Rabbit Down* (2002)¹ og farens sykdom og død i utstillingen *Me, my father – and somewhere else* (2008)² i tidligere serier. Liv og kunst er vevd tett sammen i mange kunstnerskap, men allikevel føles det som om Baird bringer noe nytt til torgs – iallfall i norsk sammenheng. Dette er en av grunnene til at jeg ønsker å utforske hennes kunstnerskap.

Hovedfokus for oppgaven er kunstboken *There's no place like home*. Våren 2020 ble verden rammet av et nytt virus som forårsaket en pandemi. I Norge førte koronaviruset til full nedstenging av samfunnet: Skoler, barnehager og arbeidsplasser ble lukket. Folk ble bedt om å holde seg hjemme, kun gå ut i nødvendige ærender og om mulig jobbe hjemmefra. For Baird endte året med denne boken, som har utgangspunkt i hennes opplevelse av perioden:

Covidåret har sivet inn i arbeidene mine. Fortellingene mine er alltid tilgjengelige. Jeg har jobbet mest hjemme med tre barn og en gammel mor og tegningene er fra denne tiden. Kanskje er tegningene tettere inn i veggene nå.³

I den omfangsrike boken, nær utelukkende bestående av ensides bilder, går Baird i sine ekspressive og dels groteske tegninger og akvareller dypt inn livet som forelder med tenåringsbarn og en pleietrengende mor boende under samme tak. Utgivelsen fikk mye oppmerksomhet både av presse og kritikere, og ble rost for sin åpenhet om familielivets vanskeligere sider.

Da jeg oppdaget denne boken første gang, var jeg selv på et utfordrende sted i livet. På grunn av pandemien hadde store deler av året gått forbi innendørs i eget hjem, hvor jeg studerte og jobbet, sammen med en mann som gjorde det samme og to små barn hjemme fra barnehage

¹ Vist på Galleri Wang i Oslo fra 18. april-16. mai 2002.

² Vist på c/o Atle Gerhardsen i Berlin fra 22. februar 2008-19. mars 2008.

³ Vanessa Baird sitert i Mette Dybwad Torstensen, «Vanessa Baird, dronningen av norsk tegnekunst», *PLNTY*, 1. juli 2021.

og skole. I den restriktive tilværelsen gled dagene inn i hverandre. Vi fire gikk oppå hverandre og de små irritasjonene vokste seg store. Alt dette, og mer, fant jeg igjen i Bairds bilder. De var morsomme, groteske og samtidig gjenkjennelige. Boken er et spennende verk fra en historisk hendelse, både internasjonalt og nasjonalt.

Baird har fått mye oppmerksomhet rundt de nære prosjektene sine, og ofte er det ærligheten, det tabubelagte og fändenivoldskheten hennes som trekkes frem. Hun åpner opp om tema få snakker om og er brutal i sin utlevering av det intime og de underliggende strømningene som trer frem i det hverdagslige. Kunst- og litteraturkritiker Kåre Bulie kaller Bairds utgivelse for en livsfrise, med referanse til Edvard Munch (1863–1944) sitt prosjekt om å male livet i alle dets fasetter.⁴ Men Baird går ikke bare inn i de store temaene, hun løfter også frem de små – de irriterende uvanene til familiemedlemmene, det minimale privatlivet, frykten for at noe galt skal skje med dem du er glad i. Denne delingen fra hverdagen synes jeg plasserer henne midt i vår tid, hvor det stadig er snakk om hvordan selvutlevering preger samfunnet – både gjennom litteraturen, mediene og kanskje også i kunsten.

Fremstillinger av det private og hjemlige er ikke noe nytt i kunsten, og har særlig vært noe mange kvinnelige kunstnere har arbeidet med, ikke minst som del av feministiske strategier for å synliggjøre en annen virkelighet enn den kunsten tradisjonelt har fremstilt.

Kunsthistorien har en overvekt av mannlige kunstnere og kan sies å ha satt maskulinitet som sentrum for det eksistensielle og personlige. Motiver av mor og barn eller familiehjemmet er del av en lang kunsthistorisk tradisjon, fra religiøse motiver av Jomfru Maria med Jesus-barnet, til intime skildringer av borgerskapets mødre som stiller sine barn av Mary Cassat (1844-1926). Men disse motivene presenteres som regel sett utenfra. Vanessa Baird tar oss med på innsiden, inn i sitt eget hjem og bak de private rommene. Dette gjør at jeg ønsker å utforske kunstnerskapet i en feministisk sammenheng.

1.2 Vanessa Baird i norsk kunsthistorie

Det er ikke skrevet mye om Baird i akademisk sammenheng. Blant de tekstene jeg har funnet, nevner samtlige en forbindelse til feministiske tradisjoner, men ingen utforsker og diskuterer hva det vil si. Dette ønsker jeg å gjøre det i denne oppgaven.

I katalogen til utstillingen *If ever there were an end to a story that had no beginning* ved Drawing Room i London i 2021, er det er kortere essay om Baird av kunsthistorieprofessor

⁴ Kåre Bulie «En livsfrise», *Klassekampen*, 12. desember 2002.

Anita Haldemann som jeg har funnet svært relevant da det også omtaler enkelte av bildene som er publisert i *There's no place like home*. Haldemann skriver at måten Baird skaper spenninger mellom noe forførerisk og noe forstyrrende på, er en karakteristisk strategi for subversiv og feministisk kunst.⁵ Teksten er også interessant i at den går inn på betydningen av Bairds valg av kunstneriske verktøy som akvarell og tegning, og hvordan dette kan ses i en feministisk sammenheng. Noe jeg vil undersøke videre.

En annen akademiske tekst jeg har funnet relevant, er et essay om kunstnerskapet av kunsthistoriker Kari J. Brandtzæg i katalogen til soloutstillingen *You can't keep a good rabbit down* ved Galleri Wang i Oslo og Nordiska akvarellmuseet i Skärhamn i 2002. Brandtzæg mener at brudd med konvensjonelle forestillinger rundt seksualitet og kjønn er tilbakevendende i Bairds kunst⁶ I sin gjennomgang av kunstnerskapets utvikling, hevder hun at Bairds bruk av eget liv i kunsten representerer en neo-feministisk vending i samtidskunsten. Brandtzæg definerer neo-feminismen som en tendens som skiller seg fra 1970-årenes kunstpraksis ved at det hverdagslige og selvbiografiske får en mer sentral rolle i feministisk kunst og teori.⁷ Også relevant er bemerkningen hennes om at Baird ofte redefinerer nasjonale og kulturelle stereotyper i motivene sine, noe jeg vil ta med meg i min analyse.

I oversiktsverket *Ny norsk kunst etter 1990* (2011) plasserer kunsthistoriker Øystein Ustvedt Bairds kunstnerskap som del av kapittelet «En ny oppmerksomhet om tegning». Her hevder han at mye av kunsten fra starten av 2000-årene var preget av en ny følsomhet, som ikke nødvendigvis var inderlig, men både innstudert, lånt og kalkulert, og en motvekt til 1990-årenes mer «smarte, ironiske og kommenterende kunst preget av [...] dialog med konsumsamfunnets billedkultur».⁸ Ustvedt legger frem en ny status for tegning som del av denne følsomheten, noe jeg finner relevant og vil komme tilbake til i oppgaven min. Vanessa Baird blir av Ustvedt omtalt som «sterkt utleverende» og som en «rampete frekkas, men på en avslappet og uhøytidelig måte».⁹ På bakgrunn av Bairds bruk av det «groteske, på grensen til det komiske», mener han at hun står i en karnivalesk tradisjon: «Slik karnevalet i middelalderen snudde opp ned på fasttømrede roller og relasjoner, bedriver også Baird en

⁵ Mary Doyle, Anita Haldemann og Gillian Fox. *If ever there were an end to a story that had no beginning* (London: Drawing Room/Graphius, 2021), 19.

⁶ Vanessa Baird, Kari J. Brandtzæg og Berndt Arell. *You can't keep a good rabbit down* (Oslo: Galleri Wang, 2002), 7.

⁷ *Ibid.*, 8-9.

⁸ Øystein Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990* (Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS, 2011), 161.

⁹ *Ibid.*, 168-169.

form for myteknusing og omsnuing av etablerte sannheter og forestillinger.»¹⁰ Dette er noe jeg vil ta med meg i mine analyser.

I oversiktsverket *Frå modernisme til det kontemporære: Tendensar i norsk samtidskunst etter 1990* skriver kunsthistoriker Gunnar Danbolt om Baird i et kapittel om «Dei homofile, kvinnene og dei ikkje-etnisk norske». Danbolt skriver Baird inn i en fortsettelse av 1970-årenes feminisme. Han trekker frem at hun bygger på egne erfaringer, og peker på hvordan Baird nyanserer i moderskapet. Han er en av de få som poengterer virkningen Bairs kunst kan gi: «[...] det som gjer dei så sterke, er at dei verkar sjølvopplevde. I ein del av dei anar vi at det er ei kvinne som har sett og erfart dei, men likevel er det enkelt å leve seg inn i dei, også for menn».¹¹ Han skriver også at Baird er opptatt av å «formidle angsten og spenningene en kvinne bærer med seg og hvordan de kan bearbeides gjennom å uttrykke dem.»¹² Dette vil jeg utforske videre.

To masteroppgaver er skrevet om Baird.¹³ En kunsthistorisk masteroppgave fra 2014 av Elise Lund tar for seg forholdet mor-barn i den samme serien som Brandtzæg skriver om, og undersøker på hvilken måte serien kan ses i en feministisk tradisjon.¹⁴ Oppgaven er slik nært beslektet til tematikken jeg ønsker å utforske. Lunds hovedfokus er hvordan mor og barn hos Baird kvitter seg med kroppsvæsker, noe hun leser i relasjon til Julia Kristevas abjektteori om identitetsdannelse. Jeg vil gå videre fra Lunds lesninger og diskutere hvordan det abjekte også knytter seg til relasjonene mellom familiemedlemmer, til vold, seksualitet og tabu generelt.

Det har vært trykket en lang rekke artikler, intervjuer og kunstanmeldelser av Baird i aviser og tidsskrift. Jeg vil bruke noen av anmeldelsene, fordi de sier noe om hvordan Bairs arbeider gjør inntrykk, og plasserer henne i en større kunsthistorisk sammenheng. Det har også vært en glede å lese de mange intervjuene som er gjort med Baird i diverse aviser og tidsskrift, da hun er frittalende og deler mye fra sine tanker om eget liv og virke, noe som har vært nyttig å bruke som del av mine analyser.

¹⁰ Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, 169.

¹¹ Gunnar Danbolt og Beate Homlong, *Frå modernisme til det kontemporære: Tendensar i norsk samtidskunst etter 1990* (Oslo: Samlaget, 2014), 195.

¹² *Ibid.*, 195.

¹³ Den ene er medievitenskapelig, og jeg anser den ikke relevant i min sammenheng: Vilde Boberg Svinberg. «Kunstens autonomi i offentligheten: En kritisk diskursanalyse av debatten om Vanessa Bairs malerier i Regjeringsbygg 6» (Universitetet i Oslo, 2014) tar for seg Bairs verk *Lyset forsvinner – bare vi lukker øynene* (2012) som gjenstand for en av vår tids største kulturdebatter om offentlig utsmykning i Norge, og bruker denne som utgangspunkt for en diskusjon rundt kunstens autonomi.

¹⁴ Elise Lund, «Forholdet mor-barn i serien "You can't keep a good rabbit down" av Vanessa Baird» (Universitetet i Oslo, 2014).

1.3 En samtidig livsfrise

Ved å lese *There's no place like home* opp mot noen utvalgte teorier knyttet til performativitet, feminisme, moderskap, aldring og det abjekte, er mitt hovedprosjekt i denne oppgaven å undersøke på hvilke måter Vanessa Bairds kunst kan ses som feministisk aktivisme.

En kan hevde at kunstnere i alle tider har dratt veksler på egne erfaringer, men det ser ut til at delingen fra den private sfære i dag har nådd et helt annet nivå. Begreper om det autentiske og ekte kan kanskje sies å ha beveget seg fra en tradisjonell vektlegging av «fra kunstnerens hånd» til å like mye handle om «fra kunstnerens liv»? Med utgangspunkt i det personlige og performative i feministisk sammenheng vil jeg undersøke hvorvidt Baird kan ses i en feministisk tradisjon som blant annet er knyttet til aktivismen i 1970-årenes kvinnebevegelse. Kan Bairds arbeider ses på som del av en moderne feministisk protest?

Med utgangspunkt i noen av utsagnene om Baird som tidligere har blitt presentert av kunsthistorikere og kunstkritikere, vil jeg gå inn i spørsmål som; hvordan kan vi forstå Bairds utgivelse som en livsfrise anno 2020? Hvor står hennes morskapsforståelse? Og hva har det overskridende ved kunsten hennes å si for virkningen den har på oss?

1.4 Metode, teoretisk forankring og struktur

Jeg vil nærme meg Bairds kunstnerskap gjennom noen utvalgte teorier som tar opp i seg noen av de temaene jeg mener hun går inn i med sin kunst. Jeg vil gjennomgående i oppgaven analysere utvalgte motiver av Baird og sammenligne henne tematisk, formalt og ikonografisk med noen utvalgte kunstnere som jobber innen tilsvarende tematikk. Noen av disse verkene vil være av eldre dato, og er valgt ut fordi jeg mener Baird i motivene sine både spiller på og referer til en lang kunsttradisjon.

I Kapittel 2 vil jeg presentere kunstner og utstillingshistorikk og presentere materialet mitt. Siden materialet er en bok med 192 sider, vil jeg gjøre en gjennomgang av innholdet hvor jeg trekker ut noen hovedpunkter. Grunnet det store antallet motiver i utgivelsen, har jeg også valgt ut noen hovedbilder jeg vil beskrive mer inngående for bruk videre gjennom oppgaven. Jeg vil også kort diskutere hvordan boken har blitt mottatt av noen utvalgte kunst- og litteraturkritikere.

Kapittel 3 vil fokusere på det performative og selvframstillende i Bairds verk. Et viktig mål med kapitlet er å posisjonere henne i en feministisk sammenheng. Jeg vil undersøke

hvordan det personlige og intime kan ses på som en feministisk strategi og hvilke kunsttradisjoner Baird kan knytte seg til. Jeg vil bruke begreper knyttet til performanceteori for å analysere hvordan en kunstnerisk selvframstilling kan være performativ, og hvordan dette kan påvirke betrakteren. Her vil kunsthistoriker Camilla Jalvings bok *Værk som handling* (2011) være sentral, sammen med kunsthistoriker Rune Gades bok *Kønnet i kroppen i kunsten* (2005). Teorier om performativitet er tett knyttet opp mot performancekunst.¹⁵ Sentralt står begrepene *performativ* som betegner noe med performance-lignende aspekter og som er utledet fra språkforsker J.L. Austins teori om performative ytringer.¹⁶ Det tredje er begrepet *performativitet* som har å gjøre med hvordan betydning blir til, hvordan noe (i dette tilfellet et kunstverk, eller en kunstner) *gjør* noe.¹⁷ Jeg vil i hovedsak bruke Gade og Jalvings analyser av hvordan en kunstnerisk selvframstilling er performativ – hvordan en kunstner kan være seg selv men samtidig *spille seg selv*.¹⁸ Performativitetsbegrepet har ifølge Jalving vært sentral fra 1990-årene både innen teorier knyttet opp mot noe forestillingsaktig – noe som *gjør* noe¹⁹ – og innen synet på kjønnsidentitet som noe som etableres gjennom performative gjentakelser av bestemte historiske, sosiale eller kulturelle koder og normer.²⁰ Dette kan vise hvordan teorien kan være særlig fruktbar i feministisk sammenheng. Jeg vil også trekke inn verktøy fra litteraturteoretiker Jon Helt Haarder som i boka *Performativ biografisme* bygger videre på performanceteorien og utleder et begrep om *terskelestetikk* som handler om det uklare stedet mellom virkelighet og fantasi/skuespill en betrakter opplever når de ser på et kunstverk (eller et annet kulturuttrykk) som hevder å vise noe «sant» fra livet.²¹ Inspirert av performanceteori, vil deler av mine analyser også inkludere min egen opplevelse av verkene. Dette er for å eksemplifisere hvordan bildene kan *virke* mot en betrakter, med inspirasjon hentet fra Jalving som hevder at «[...] det også er i arbeidet med at undersøge hvad et begrep kan *gøre*, at vi får innsigt i, hvad det kan *betyde*.»²²

¹⁵ Kort fortalt en «live» fremføring av et kunstverk, som gjerne, men ikke utelukkende, utvikler seg i samspill med publikum. Oppsto innen teater og billedkunstfeltet i 1960- og -70 årene ifølge Jalving, *Værk som handling*, 30-32.

¹⁶ Austin bruker begrepet talehandlinger og viser til hvordan ord kan være både aktive og handlende. Et godt eksempel er når man svarer «ja» til å gifte seg under bryllupsseremonien. Begrepet ble lansert i J.L. Austin, *How to Do Things with Words* (Oxford & New York: Oxford University Press, 1975 (1962)). Hentet fra Camilla Jalving, *Værk som handling: Performativitet, kunst og metode* (København: Museum Tusulanums forlag/Københavns Universitet, 2011, 46-47.

¹⁷ Jalving, *Værk som handling*, 13.

¹⁸ Ibid., 168-169.

¹⁹ Dette synet bygger på teaterviteren Erika Fischer-Lichtes forskning. Ibid., 53-54.

²⁰ Et syn som bygger på kjønnssteoretikeren og filosofen Judith Butler. Ibid., 53-54.

²¹ Jon Helt Haarder, *Performativ biografisme: En hovedstrømning i det senmodernes skandinaviske litteratur* (København: Gyldendal, 2014).

²² Jalving, *Værk som handling*, 20.

I kapittel 4 vil jeg fokusere på selve motivkretsen i *There's no place like home* og se på hvilke kunsthistoriske tradisjoner Baird står i ved å sammenligne henne med andre kunstnere. Hvordan kan Bairds fremstillinger av morsrollen ses i sammenheng med en ny bevegelse innen feministisk tenkning som vektlegger det materielle arbeidet og det moderlige som erfaring? Sentralt i kapittelet blir hva fremstillinger av hjemmet, moderskap, og familie kan bety i en feministisk sammenheng. Gjennom kapittelet vil moderskap-begrepet det «moderlige» stå sentralt, min oversettelse av begrepet *the maternal*, slik det presenteres av kunsthistoriker Andrea Liss i boka *Feminist Art and the Maternal* (2009).²³ Liss bygger blant annet begrepet på filosofen Sara Ruddick, som lanserte begrepet «maternal thinking» i boken *Maternal Mattering* (1990).²⁴ Hun undersøkte hvordan man kan bruke erfaringen fra morsrollen i en teoretisk praksis og lanserte også i denne sammenhengen verbet «å mødre» som understreker det utøvende ved morsrollen og ikke det biologisk betingede.²⁵ I dette feltet står også kunsthistoriker og kunstner Natalie Loveless og artikkelen «Maternal Mattering» som ser på begrepet i forbindelse med kunstnerisk opprør og aktivisme.²⁶ Brandtzæg hevder at Baird redefinerer nasjonale og kulturelle stereotypier, og en slik stereotyp kan sies å være morsfiguren, men også den gamle moren. Bairds skildringer av en middelaldrende mor som tar vare på *sin* eldre mor er et sjeldent motiv i kunsthistorien. Baird innlemmer mor og barn, og mormor. Derfor vil også «den aldrende mor» være et motiv jeg vil undersøke nærmere, hvor jeg vil støtte meg på artikkelen *Feminist Ageing: Representations of Age in Feminist Art* av kunsthistoriker Michelle Meagher.²⁷

Sist, i kapittel 5, vil jeg se nærmere på det gjennomgående subversive trekket som Haldemann peker på, nemlig balansen mellom det groteske og det uskyldige i Bairds kunstnerskap, motivenes spenning mellom noe forførerisk og noe forstyrrende. Baird skildrer hverdagslivet med familien på en tvetydig måte hvor humor og uskyldig tegneserieestetikk blander seg med vold og groteske skildringer av kropp og kroppsvæsker. Denne bruken av groteske og tabubelagte elementer hos Baird kan ses i en feministisk sammenheng. Hva kan det abjekte som virkemiddel tilføre motiver knyttet til moderskap og hverdagslige? På hvilke måter kan det abjekte være et aktivistisk feministisk virkemiddel? Hun viser ubehagelige scener og pinlige scener som kan minne om en form for skrekkvisjoner. Her vil jeg gå til begrepet om

²³ Andrea Liss, *Feminist Art and the Maternal* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009).

²⁴ Ibid. Originalkilden er Sara Ruddick, *Maternal Thinking: Towards a Politics of Peace* (London: Women's Press, 1990).

²⁵ Andrea O'Reilly, «The Legacy of Sara Ruddick's "Maternal Thinking"» *Women's Quarterly* 37, nr. 3/4 (2009): 295-297.

²⁶ Natalie Loveless, «Maternal Mattering: The Performance and Politics of the Maternal in Contemporary Art» i *A Companion to Feminist Art*, ed. Hilary Robinson og Maria Elena Busznez (Newark: JW & Sons Inc., 2019).

²⁷ Michelle Meagher, «Feminist Ageing: Representations of Age in Feminist Art» i *A Companion to Feminist Art*, ed. Hilary Robinson og Maria Elena Busznez (Newark: JW & Sons Inc., 2019).

det *abjekte* som knyttes til psykoanalytiker Julia Kristeva og hennes bok *Powers of Horror: A theory of Abjection* (1982). Det abjekte viser til en tilstand mellom det ordnede, vakre og det uordnede, kroppslige, et sted hvor mening ikke faller på plass – det fremstår som inkohærent og motsetningsfylt. Begrepet er også nært knyttet opp mot morskroppen rent symbolsk, blant annet i sammenheng med kroppens endringer under graviditet og hvordan fødselen bryter intime grenser mellom barn og mor, noe som jeg finner relevant for min undersøkelse.²⁸ Jeg vil bruke Kristevas begrep slik det utledes i boka *An intimate distance; Women, artists and the body* (1996) av kunsthistoriker Rosemary Betterton, hvor hun viser hvordan det abjekte har en spesiell betydning i kvinners kunst.²⁹ Ved inspirasjon fra Bettertons analyse vil jeg undersøke hvorvidt det abjekte kan være et feministisk og aktivistisk virkemiddel hos Baird.

²⁸ Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, overs. Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1982), 2.

²⁹ Rosemary Betterton, «Body horror? Food (and sex and death) in women's art», i *An intimate distance: Women, artists and the body* (London: Routledge, 1996).

Kapittel 2: Presentasjon av kunstner og materiale

2.1 Biografi og utstillingshistorikk

Vanessa Baird er utdannet ved Statens håndverks- og kunsthøgskole i Oslo (1982-85), Royal College of Art (1985-87) og Statens kunstakademi (1988-91). Hun bor og arbeider i Oslo. Foruten utstillingene som ble nevnt innledningsvis, har Baird siden 1980-årene deltatt i en rekke gruppeutstillinger og hatt flere separatutstillinger.³⁰ Hun er innkjøpt av blant andre Nasjonalmuseet i Oslo og Kode i Bergen, og har gjort flere offentlige utsmykningsoppdrag.³¹

Ut fra en enkel undersøkelse i norske medier, finner jeg at Baird omtales jevnlig fra sin første større utstilling tidlig i 1990-årene. Spesielt vakte hennes utstilling på Galleri Wang oppsikt, da den blant annet viste motiver som skildret av dyresex.³² På samme tid ble Baird vel så kjent i offentligheten som en av de to «Kebbevennene» i tegneserien med samme navn, forfattet av samarbeidspartner og kunstner Mette Hellenes (f. 1964). Seriens dialog og innhold er løselig basert på situasjoner og samtaler fra vennskapet hennes med Baird, og den er gitt ut både som stripe i *Morgenbladet*, *Billedkunst* og i bokform.³³ Sammen med Hellenes har Baird gitt ut flere kunstbøker på deres felles «forlaget i forlaget» *Brunt hull* (gjennom *No Comprendo Press*, som de har vunnet priser for i Grafills kåring *Årets vakreste bøker*. De to kunstnerne har svært ofte stilt ut sammen, også flere ganger sammen med Bairds mor, Maureen Baird (f. 1931), som også er kunstner.

Det største gjennombruddet i norsk offentlighet kom for Vanessa Baird i 2013, som kunstneren bak et av landets mest omtalte kunstverk i nyere tid. Det store bestillingsverket *To everything there is a season* (2014) av Baird som skulle til Helse- og omsorgsdepartementet, ble avbestilt av norske myndigheter grunnet frykt for reaksjoner fra de ansatte.³⁴ Bakgrunnen var at et annet kunstverk av henne i samme serie, *Lyset forsvinner – bare vi lukker øynene* (2012), ga enkelte ansatte i Regjeringsbygg 6 assosiasjoner til terrorangrepene i Norge 22. juli

³⁰ Oversikt over Bairds utstillingshistorikk og utdanning er funnet via galleriet. OSL Contemporary, «Artists: Vanessa Baird».

³¹ Som blant annet kan ses på KORO, «Oversikt over offentlige utsmykninger», Besøkt 1. mai 2023. https://koro.no/prosjekter/?fw_p_artists=6162

³² Lest om i Lars Lønnebotn, «Knuser mors-romantikken», *VG*, 20. april 2002.

³³ Lest om i intervju med Mette Hellenes i Ruth H. Halstensen, «Dronningen av norsk satire», *Empirix*, 20. februar 2020.

³⁴ Som har blitt utredet av blant andre Svineng, «Kunstens autonomi i offentligheten: En kritisk diskursanalyse av debatten om Vanessa Bairds malerier i Regjeringsbygg 6».

2011. Avbestillingen av Bairds kunstverk skapte en stor og bred kulturdebatt i norsk samfunnsniv om kunstens frihet og rolle i offentligheten.

I 2015 vant hun Lorck Schive kunstpris for den monumentale veggtegningen *I don't want to be anywhere, but here I am* presentert på Trondheim kunstmuseum.³⁵ Det monumentale og omsluttende verket *You Are Something Else*, satt sammen av 56 papirpaneler i pastell, åpnet senere på Kunstnerens hus i 2017. Verket vakte stor oppsikt og ble blant annet utropt som «[...] et av de viktigste kunstverkene i nyere tid» av kunstkritiker Kjetil Røed.³⁶ Verket ble året etter vist i en utstilling på Kode kunstmuseum. Året etter deltok Baird med monumentale pastellverk i samme serie på den store kunstmessen The Armory Show i New York, og ble blant annet omtalt i *The New York Times* som en «knock-out newcomer» i deres liste over «30 Must-See Artists» fra kunstmessen.³⁷ Et utvalg av bildene fra *There's no place like home* var med i utstillingen *Here we are again, happy as can be, all good pals and jolly good company* på Kunsthall Stavanger i 2021, hvor de ble presentert som enkeltstående bilder.³⁸ Senere har hun vært aktuell internasjonalt med utstillingene *If ever there were an end to a story that had no beginning* (2021) på Drawing Room i London, *I Get Along Without You Very Well* (2022) på Glasgow Women's Library i Skottland og *I Can Get Right Down to the End of the Town and Be Back in Time for Tea* (2022) under FRIEZE i London.³⁹

2.2 «There's no place like home»

Boken *There's no place like home* ble utgitt i 2020 på No Comprendo Forlag. Utgivelsen er like mye en kunstbok eller bildebok som en tegneserie med ensiders paneler, og samler et utvalg tegninger i pastell og akvarell utført mellom 2019 og 2020.⁴⁰ Motivene er skapt ut fra et selvbiografisk utgangspunkt ifølge forlaget, og tar for seg «livet innenfor hjemmets fire vegger med mor og tre tenåringer». Baird bor sammen med sin aldrende mor og tre barn i samme hus, og forteller i flere intervjuer hvordan hun brukte situasjonen som materiale i arbeidene sine. Boken mottok gode kritikker og en del omtale i norsk og utenlandsk presse, og fikk gull i kåringen *Årets vakreste bøker* av Grafill.⁴¹

³⁵ Trondheim Kunstmuseum, «Lorck Schive kunstpris 2015», Besøkt 9.05.2023. <https://trondheimkunstmuseum.no/lorck-schive-kunstpris-2015>.

³⁶ Kjetil Røed, «Dette er et av de viktigste kunstverkene i nyere tid», *Aftenposten*, 19. november 2017.

³⁷ Martha Schwendener, «30 Must See Artists at the Armory Show», *The New York Times*, 8. mars 2018.

³⁸ Utstillingspresentasjon på Kunsthall Stavanger, «Vanessa Baird: Here we are again, happy as can be, all good pals and jolly good company».

³⁹ OSL Contemporary, «Vanessa Baird: Selected works, exhibitions and CV».

⁴⁰ Forlagspresentasjon av utgivelsen via No Comprendo Press, «Vanessa Baird: There's no place like home».

⁴¹ Grafill, «Årets vakreste bøker. Vinnere 2021: Gull, Vanessa Baird». Besøkt 1.05.2023.

<https://www.grafill.no/avb/vinnere/2021/apen-klasse/apen-klasse/theres-no-place-like-home>.

There's no place like home er en kunstbok, i betydningen som kanskje best kan defineres utfra den engelske termen «artists' book». Boka er ikke en katalog som utelukkende presenteres kunstnerens arbeider, men en publikasjon som kan betraktes som et kunstverk i seg selv. Artists' book-feltet er stort, og kunne vært grunnlag for en egen avhandling. I denne sammenhengen vil jeg nevne at Baird, både gjennom å publisere en slik bok og også gi den ut på eget forlag (*Brunt hull*), kan ses i en lang internasjonal tradisjon av kunstnere som gir ut egne bøker. Blant annet kan det trekkes en linje til det amerikanske artists' book-forlaget *Printed Matter* som ble startet av en gruppe kunstnere og kulturarbeidere, som kunstner Sol LeWitt (1928-2007) og kunstkritiker Lucy Lippard i 1976, for å møte en publikumsinteresse, men også som et sted for å utforske mulighetene til boka som kunstnerisk medium.⁴² Kunstboken har åpenbare demokratiske fordeler, idet den kan distribueres bredt og gjøre kunsten tilgjengelig for flere mennesker, samtidig som den ofte er rimelig å kjøpe. I tillegg kan den rent fysisk legge opp til en mer intim opplevelse av kunstverket, da du kan møte kunsten alene og tett på. Det er antydning en lineær fortelling i utgivelsen, men dette er egentlig noe som er opp til leserens egen tolkning.

Tittelen *There's no place like home* er et vanlig munnhell på engelsk, kanskje mest kjent fra den klassiske filmen *The Wizard of Oz* (1939) – det er det Dorothy må si mens hun klikker tre ganger med skohælene for å dra fra magilandet Oz og returnere hjem til gården.⁴³ Slik bærer tittelen i seg en populærkulturell referanse til en form for lengten etter noe hjemlig og familiært.

Tegningene er satt etter hverandre uten mye tekst, men noen steder er bildene påført titler. Noen av bildesidene blir også brutt opp av avfotograferte notater skrevet av kunstnerens mor, Maureen Baird, som er en fremtredende skikkelse gjennom boken. Den andre hovedkarakteren er moren, som på ansiktstrekk er gjenkjennelig som Baird selv. En udefinert gruppe barn veksler mellom sidene, jenter og gutter, hovedsakelig i barne- og ungdomsskolealder. Disse har mer varierende ansiktstrekk, noe som gjør det vanskelig å gjenkjenne hvem de eventuelt skal være – de representerer kunstnerens barn slik jeg tolker det – men noen av dem kan også representere kunstneren selv. Dette vil jeg komme tilbake til senere i oppgaven.

Boken starter med et bilde av en skikkelse som ligger i en seng, og titter frem over dynekanten. Bare øynene og toppen av hodet er synlig, øynene er store og ligner

⁴² Printed Matter, «*Mission & History*».

⁴³ IMDb, «The Wizard of Oz, 1939», Besøkt 9. mai 2023, <https://www.imdb.com/title/tt0032138/>.

tegniseriefigurer. Videre kommer en rekke selvportretter av kunstneren, som jeg heretter vil referere til som «moren». Hun har et tomt og nedstemt uttrykk i ansiktet, stilen er ekspressiv. Et bilde innimellom selvportrettene viser et lite hus med erklæringen «It's my house» skrevet i store, røde bokstaver. Bildene glir over i et portrett av et lite barn, og deretter en rekke skikkelser som ser ut til å sole seg. Satt i system, kan det gi inntrykk av å være en presentasjon av de som bor i huset. Portrettene glir over i et motiv som gjentas gjennom boken: Et bord med rødrotete duk hvor ulike personer sitter ved bordet, eller står foran det. Et kjøkkenbord?

Ansiktet til Maureen, som jeg videre i oppgaven vil referere til som «den gamle», trer etter hvert frem på sidene. Hun er tegnet i en løs strek, som liksom understreker rynker og avmagring. Innimellom portrettene inkluderer Baird fotografier av små lapper hvor den gamle har skrevet beskjeder dedikert til Baird, signert «mor» eller «Maureen». De krøllete notatene fremstår som «ekte vare», skrevet i en skjelvende håndskrift med kulepenn. Innholdet er smått absurd, men samtidig tilfører de noe nært. De er fulle av skrivefeil og utstrykninger, og formidler en blanding av hverdagslige betraktninger og store tema som døden. Det kan utfra noe av innholdet se ut til at den gamle har utfordringer med hukommelsen sin, og også er fullt klar over dette. Blandingen av det hverdagslige og filosofiske, og det alvorlige og nesten banale, tilfører noe sårt og samtidig litt komisk til bildene, som denne lappen:

Til Vanessa. Hørte du på radio nettopp? Litt rørende om en far som dør. Jeg vet ikke når bjellene ringer for meg, men, og allikevel vil snakke med deg om disse saker. Jeg er ikke redd, tror jeg. Men jeg vil skrive noe god ord. gode ord til hverandre. din mor X. ennå? Jeg håper du ikke føle at det er feil å sende dette til deg. Er det for tidlig eller ikke? Jeg måtte bare skrive til deg, eller en del kjølig. Vi har hatt i dag. Skriv for deg. Mor.⁴⁴

Lappene gjør at en kommer tett på den gamle, gjennom håndskrift og det direkte innholdet. I de videre bildene trer moren gradvis frem i helfigur, med knoklete hender og tomme store øyne. «My mother» står det i versaler under. En tegning er viet «Maureen Baird, possessions organised neatly» og viser hverdagslige gjenstander som en pakke paracet, en mobiltelefon, porselensfigurer, tekopper, bøker og aviser. Gjenstandene virker på samme tid tilfeldig og nøye utplukket. Tekanner og Tena lady er noe mange eldre har i sitt hus, men *avisen The Guardian*, en bok av Karl Marx og malertuber avslører noe mer om eieren som person. Barna

⁴⁴ Vanessa Baird, *There's no place like home* (Oslo: Brunt hull / No Comprendo Press, 2020).

dukker opp innimellom sidene, som mer bikaakterer vil jeg si. De sover i sengene, de stirrer i mobiltelefonene sine, eller ligger halvdøde foran peisen. Noen sider refererer til opprørende krangler mellom barna og moren, eller den eldre, som bærer et overdrevet brutalt, nesten tegneseriaktig uttrykk.

2.3: Presentasjon av motiver



Verk 1: Chloé bluse

Verk 1 viser en kvinne som ser ut til å være kunstneren selv, altså et selvportrett, som fyller mesteparten av bildet. Verket ser ut til å være utført i akvarell og blyant/pastell, penselstrøkene er røffe og antydende, fargen er lagt på i brede strøk som noen steder glir inn i hverandre. Selve motivet, scenen, i bildet er noe som gjentas gjennom boken på ulike måter.

På den ene siden stirrer kvinnen rett på betrakteren, kledd i en gul bluse med rysjer i halsen. Ansiktet hennes er satt sammen av røde, sorte og grønne akvarellflekker, som skaper en sykkelig ansiktsfarge. Øynene er innsunkne med store rød-sorter ringer rundt, håret henger tett til hodet i en kort frisyre. Hun ser både sliten og redd ut, og hun stirrer intenst mot betrakteren, nesten som om hun lurere på hva som kan gjøres for å fri henne fra situasjonen

hun står i. Dette er en av sidene med påført tekst: Chl e bluse, trolig en referanse til det luksuriøse motehuset Chl e.



Figur 1



Figur 2

Bak kvinnen ser vi den gamle i en stor hvit seng. Hun sitter oppreist i sengen, med dynen over bena, kledd i en lyseblå overdel. Huden hennes er gul, og ansiktet ligner mer et d dninghode enn et menneske. En umiddelbar referanse er «syk pike»-motivet hos Edvard Munch og Christian Krogh (1852-1925), det er samme type store hvite pute som rammer inn den sengeliggende (Fig. 1).

Det andre bildet har samme motiv, men går tettere på moren som her ses i en dyster profil som gir meg assosiasjoner til Munchs *Melankoli* (1894-96) (Fig. 2). Den gamle i dette bildet er tynn og knoklete, men grønnblå i huden denne gang.

Verk 2: På kjøkkenet

Verk 2 er uten tekst og viser familien samlet ved et spisebord med r drutete duk. Verket er utført i akvarell og penn med tynne strøk som går at det mer ligner en tegning, med små detaljer i bildet. Sentral på begge sider er den gamle som sitter med armene i kors med et morskt uttrykk i ansiktet ved enden av bordet. Håret er grått og bustete, huden er innsunken, senete.

På den ene siden er den gamle som en grå, skyggeaktig skisse. På bordet står en enslig kylling på et fat, med en sitron. Rundt bordet flyter bøker, papirer og rot. I et hjørne sitter resten av familien, gråblå og krokboyd foran en lysende fjernsynskjerm eller mobiltelefoner.



På den andre siden er den gamle helt gul, iført en hvit t-skjorte med teksten «Rubislaw girl», noe som kan være en henvisning til området i Skottland, da Bairds mor er skotsk. Foran henne, på bordet, står et brett med en blå tekopp med asjett, en te-kanne, en skål med skje og et glass. Ved siden av ligger noe som ligner et henslengt nettbrett eller laptop. Også rundt bordet sitter to unge mennesker, det vil si – de ligger mer utover bordet. De har ansiktene vendt bort fra den gamle og stirrer stivt foran seg med en hånd på hver sin mobiltelefon. Den ene ligger halvveis med hodet oppi en åpen take-away pizzaeske. Den andre holder hodet inntil en åpen pakke cornflakes. De har begge blondt kort hår og lys aprikosfarget hud. Helt bakerst i bildet, bak ryggen på den gamle, står moren. Hun antydes med lette penselstrøk, utført i blått og sort. Hun står med en nær vinkelrett fremoverbøyd nakke, over en lysende mobiltelefon.



Verk 3: Omsorgsrolle

Verk 3 viser på venstre side et av de mange motivene i boken som fremstiller moren som gjør husarbeid. Akvarellen er utført med tynne, røffe og ekspressive strøk. I disse scenene i boka er hun gjennomgående kledd i vakre, gammeldagse kjoler, som her i en lilla blondeneglisje – i andre bruker hun kjoler som ligner Snehvits kjole (Disneys versjon). I dette motivet mopper hun gulvet, med et fortvilet ansiktsuttrykk. Rundt henne flyter gulvet over av huslig rot som bøtter, kopper, sko, brusbokser og diverse udefinerte væsker og søl. I en krok ligger den gamle, innhult og gul-gusten i bleie og bluse. Ved morens ben sitter en apatisk grå skygge, som enten kan være henne selv – en slags indre tilstand kanskje? – eller et av tenåringsbarna. På andre siden står et illsint rødt barn i en lys blå kjole og hytter med nevene. Over står teksten «Stuck in genes and affection» som kan oversettes til å stå fast i gener og kjærlighet.

På høyre side ser vi et selvportrett av kunstneren. Dette er i en litt mer detaljert akvarell. Hun står ute, i en kort rosa boblejakke, rød topplue og blå magetopp. I bakgrunnen ser vi hus og hager.



Verk 4: Bæsj og korona

Verk 4 er valgt ut for å representere motivene i boken som viser en overskridende dynamikk mellom moren og den gamle. I motivet til høyre, sitter den gamle i en lenestol iført morgenkåpe. Hun har et sint uttrykk i det gule, innsunke ansiktet. Foran henne står moren, naken med trusen på knærne, bærende på et brett med glass og fat. Hun har et fandeninvolsk ansiktsuttrykk og sender en sprut av bæsj fra rumpa, rett på den gamle. En rekke motiver i boken viser en tilsvarende aggresjon – hvor moren skader seg selv eller andre, eller er naken på en seksualisert eller uvanlig måte.

På bildet til venstre ser vi et portrett av det som ligner kunstneren/moren. Ansiktet er i lett pastell og lys blå akvarellstrøk, og har et angstaktig uttrykk. Rundt henne svever små gule soler, som også kan ligne covid-viruset slik det ble visualisert i grafikk på fjernsynet, på en rosa bakgrunn.



Verk 5: Overskridende dynamikk

Motivet i *Verk 5* viser en annen type dynamikk mellom moren og dem hun har omsorg for som jeg vil karakterisere som overskridende. På venstre side står den blonde, barnlige jentekarakteren i lys blå kjole på alle fire med rumpen ute og trusen langs anklene. Hun har røde merker på rumpa og et overrasket uttrykk i ansiktet. Bak henne står den gamle, halvnaken i bleie, med en lang sopelime og et rasende uttrykk i ansiktet. På gulvet ligger diverse esker som ser ut som legemiddelpakker.

Til høyre ser vi moren stå bøyd over den samme jenten, som ligger på gulvet og klamrer seg til morens fot. Moren er innhyllet i en rødrosa sky, og med et sint uttrykk i ansiktet river hun jenta i håret. Ansiktet til jenta er forvridt, med en brun væske som renner ut fra munnen hennes og øyne som popper ut av hodet som i en tegnefilm. Foran dem ligger bordet med rødretet duk, i miniatyr, med porselen spredt utover gulvet.



Verk 6: Lapper fra livet

Dette motivet er en representant for sider som er satt sammen med de håndskrevne beskjedene fra den gamle. I *Verk 6*, på lappen i venstre bildet, står det:

I don't remember where I slept last night. I don't even know where I slept here or at somewhere else? Beklager at min hukommelse is so bad. Again I have to put on some more heating – bc. Is only 7pm and I realise it is probably hopeless for your sons etc. Have we talked about where I am to sleep? – every day or what.

Til høyre ser vi en sort katt i en gul lenestol, malt med røffe akvarellstrøk. Bak lenestolen stikker to jenter med gulblondt hår frem, de er gusjegrønn i huden og ser nærmest døde ut. Den ene har lukkede øyne og åpen munn.

2.4 Verkenes resepsjon i offentligheten

I følgende utvalg over anmeldelser av *There's no place like home*, inkluderer jeg også noen anmeldelser av Bairds utstilling på Stavanger kunsthall og Drawing Room, som blant annet presenterte et utvalg av bildene fra boken. Sammen med anmeldelsene av boken gir de et inntrykk av hvordan arbeidet ble mottatt i nåtiden. Jeg merker meg at jeg ikke har kunnet oppdrive noen negative tilbakemeldinger på bokutgivelsen, tvert imot virker de fleste kunst- og litteraturkritikerne å være entusiastiske over tematikken i bildene.

Kåre Bulies bokanmeldelse innleder med spørsmålet om hvorvidt boken referer til noe «ekte», et sentralt tema for meg videre. Han hevder at inkluderingen av de håndskrevne lappene fra den gamle særlig understreker dette. Bulie plasserer boken «på god avstand fra» den tradisjonelle tegneserien – selv om han mener den kan oppfattes narrativt og i en «dagbokaktig rekkefølge», noe jeg også vil komme tilbake til. Ikke minst er Bulie en som plasserer utgivelsen som et særlig sentralt verk i kunstnerskapet til Baird, slik jeg leser det. Som nevnt mener han at boken kan betraktes som en samtidig variant av *Livsfrisen*, noe som var et av Munchs hovedprosjekter.⁴⁵

Kritiker og kunsthistoriker Mona Pahle Bjerke trekker frem Bairds vonde kobling mellom barnas verden og det seksuelle i motivene sine: «[...] Driftslivet som en mørk og sterk understrøm i mennesket er i det hele tatt et refreng hos Baird. Hun viser det åndsforlatte seksuelle begjæret [...].», noe som er interessant sett opp mot det abjektet og groteske. Bjerke skriver om Baird opp mot både moderskapstematikk og aldring, som jeg vil ta for meg i denne oppgaven. Hun hevder at Baird tematiserer desperasjonen hos den som er «fanget i en omsorgsrolle» og at hun tar opp sårbarheten ved å eldes, blant annet i grepet med aldrende kropper i «pikeaktig bekledning».⁴⁶ Ikke minst er hun opptatt av at Bairds tematikk er universell:

Hun beveger på spørsmål knyttet til hva det betyr å være et menneske med en kropp på jorden; en kropp som gradvis smuldrer bort og forsvinner. Hun er opptatt av ømhet og lengsel, men også rå, kynisk drift.⁴⁷

«Baird's watercolours, drawings and pastel works teeter between humour and malice, the confessional and the slapstick.» skriver kunstner og kritiker Adrian Searle.⁴⁸ Han er en av de

⁴⁵ Bulie, «*En livsfrise*».

⁴⁶ Mona Pahle Bjerke, «Mektig presentasjon av viktig kunstner», *NRK*, 28.06.2021.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Adrian Searle, «I need a doctor! – the filthy, furious, fun-filled art of Vanessa Baird», *The Guardian*, 1. mars 2021.

få kritikerne jeg har lest som i utstrakt grad trekker frem hvordan det som kan karakteriseres som det abjekte trer frem hos Baird. For Searle er Bairds motiver fult av noe urtidsaktig, primalt, og illeluktende: «Whatever is repressed leaks out: people throw up over dinner, Baird proffers her arse and mum gets a lapful of excrement».⁴⁹ Han karakteriserer også arbeidene som rasende og hurtig, som raske nedtegnelser fra kjøkkenbordet i kunstnerens eget hjem. Dette er noe jeg vil gå nærmere inn på i siste del av oppgaven.

«På Kunsthall Stavanger maner Vanessa Baird frem hjemmet som en driftenes og dritens hytte uten fasade.» skriver kunstner og kritiker Ragnhild Aamås.⁵⁰ Hun mener at det å «universalisere fra hjemmets avkrok» er et nikk til eldre feministiske analyser og strategier. Aamås er den eneste jeg har sett som trekker Bairds bilder over i noe mer politisk – i det hun trekker tråden til Silvia Federici og hennes tekster om hjemmet som det usynlige grunnlag for reproduksjon av arbeidskrefter. Hun peker på hvordan omsorgsoppgaver ofte får en selvvalgt karakter i velferdsstaten – og at denne karakteren åpner opp for en gnisning mellom kjønn og kultur. Dette er et interessant poeng som jeg vil ta med meg videre.

Kritikerne virker altså alle å være opptatt av hvordan Baird gir oss innsikt i erfaringen i og av hjemmet, og hvordan det hjemlige ikke bare er en idyllisk trygghetssfære, men også et sted for vanskelige følelser som desperasjon, angst og nedrighet. Både Bjerke, Gjessing, Bulie og Aamås presenterer omsorgstematikk som et universelt tema. Dette peker mot en sentral diskusjon rundt feministisk kunst, som i mange sammenhenger hatt fått kritikk for å være for personlig.

⁴⁹ Searle, «I need a doctor!».

⁵⁰ Ragnhild, Aamås, «Livet i generasjonsboligen», *Kunstkritikk*, 1. september 2021.

Kapittel 3: Performativitet, selvframstilling og feminisme

Jeg hadde egentlig lyst til å lage vakre bilder, av barn og ungdom, middager med blåskjell og spaghetti, sånne vanlige ting. Myke ting som bare er pent og fint. Men ja, så kom høstferien og så kokte jeg de kattungene.⁵¹

3.1 En kunstner med hjemmekontor

Som jeg har vist i forrige kapittel, tar Vanessa Bairds kunst gjerne utgangspunkt i, eller inkluderer elementer gjenkjennelig fra, hennes eget liv og egne erfaringer. Når det gjelder *There's no place like home* er som jeg nevnte innledningsvis kritiker Kåre Bulie blant dem som undres over graden av «ekthet» – er det en form for dagbok vi får tittle i?

I dette kapittelet vil jeg undersøke nettopp dette med «ekthet» og hvordan det trer frem i arbeider hvor livet blir kunst. «Selv om man kan si, at selvframstillinger i kunsten i dag handler om det samme, som de alltid har gjort, nemlig identitet, så gjør de det [...] på nye måder» hevder Gade.⁵² I *Kønnet i kroppen i kunsten* (2005) undersøker han hvordan kunstnere bruker seg selv til å skape arbeider som visker ut grensene mellom biografi og verk, hverdagskultur og kunst. Kan Bairds bok ses i sammenheng med en utvikling fra 1990-tallet av hvor det virkelighetsnære og selvframstillende har tatt en stadig større plass i kulturuttrykk? Dette er et trekk som flere journalister og teoretikere de siste årene har pekt på, og i den forbindelse blir jeg nysgjerrig på det personlige som virkemiddel.⁵³

Hvordan påvirker det oss som betraktere når kunstens innhold etter sigende hentes fra kunstnerens eget liv? Her vil jeg gå til teorier om den performative selvframstilling som Jalving presenterer.⁵⁴ Både Jalving og Gade undersøker det performative og selfframstillende opp mot den britiske kunstneren Tracey Emin (f. 1963) som har blitt verdenskjent for arbeider som vever sammen kunsten og livet. Det finnes det flere fellestrekk mellom Baird og Emin, noe blant andre Brandtzæg har pekt på, og jeg vil i dette kapittelet blant annet undersøke på

⁵¹ Vanessa Baird om *There's no place like home*. Sitert i Eline L. Fjæren, «Kunstner Vanessa Baird: – Å tegne er like lett som å gå på Joker», *D2, Dagens Næringsliv*, 10. desember 2020.

⁵² Rune Gade, *Kønnet i kroppen i kunsten: Selvframstillinger i Samtidskunsten* (København: Informations Forlag, 2005), 11.

⁵³ Utover kunstfeltet viser jeg her særlig til litteraturfeltet, som i debatten rundt Karl Ove Knausgårds romanserie *Min kamp* (2009-2011) eller Vigdis Hjorths roman *Arv og miljø* (2016) men også til bredere kulturelle tendenser som den fremvoksende reality-sjangeren i media, eller influensere som deler fra eget liv i sosiale media. Mer om dette i blant annet Haarder, *Performativ biografisme*.

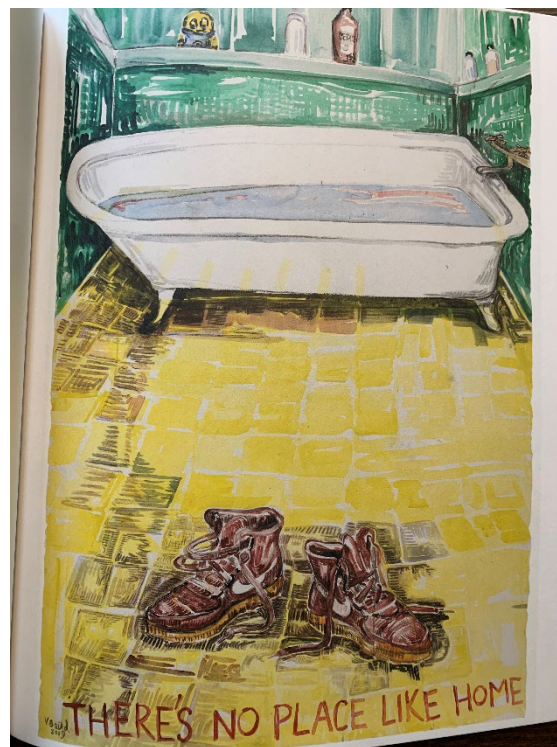
⁵⁴ Jalving, *Værk som handling*.

hvilke måter Jalving og Gades analyser kan åpne opp for en ny lesning av Bairds kunstnerskap.⁵⁵

Det selvframstillende og personlige har vært et fremtredende trekk ved feministisk orientert kunst helt tilbake til 1800-tallet, som da det hjemlige var ett av få steder kvinnene kunne male. I etterkrigstiden var det del av en feministisk agenda for å synliggjøre kvinnelige erfaringer og problemstillinger. På hvilken måte kan Bairds bruk av eget liv, ses i sammenheng med en feministisk kunsttradisjon?

3.2 Direkte fra koronanedstengningen

Et tidlig motiv i *There's no place like home* (Fig. 3) som også gjentas gjennom boken, er et fylt badekar med skitne joggesko i front. Tittelen på boken gjentas under noen av bildene, på en måte som gir assosiasjoner til de positive og idylliske slagordene mange dekorerer hjemmene sine med, som broderte bilder med «Hjem kjære hjem» eller hvite treskilt med «Home is where the heart is» – eller som den nevnte trylleformelen til Dorothy i magiske Oz. For meg gir det positive slagordet og det fylte badekaret en motsetningsfylt, komisk effekt, da



Figur 3

jeg trekkes tilbake til min egen mindre idylliske opplevelse av den nasjonale koronanedstengningen i 2020. Den brå overgangen fra en sosial hverdag til å være innestengt

⁵⁵ Baird mfl., *You can't keep a good rabbit down*.

med mann og to barn i eget hjem følte etter få dager som trykkende på en måte som jeg aldri før hadde opplevd. Vi fire begynte raskt å etablere våre egne soner i huset hvor vi kunne få pauser fra hverandre, som en sovakrok, et soverom, eller i mitt tilfelle: badet. Her kunne jeg låse døren og en stakket stund være i fred med mine egne tanker, omsluttet av varmt vann og en vifte som dempet alle husets lyder. Ingen steder er som hjemmet – men etter flere uker på samme sted gikk hjemmet mitt fra å være en trygg havn til å være et trykkende isolat.

Nå har jeg ingen forutsetning for å vite om dette er slik Baird brukte sitt badekar – eller om det i det hele tatt er derfor hun har motivet med. Men det at hun bruker et hverdagslig motiv på den måten hun gjør, medfører at jeg kjenner meg igjen og blir ytterligere berørt av boken: jeg *tror* på det hun formidler og blir overbevist om at motivene hennes baserer seg på noe *ekte*.



Figur 4

Som Rune Gade påpeker i sitatet innledningsvis, så er selvfremstillinger i kunsten i dag gjort på nye måter. Hva peker seg ut som nytt ved Bairds kunst? For å sammenligne med en av kunstnerne Baird referer til, brukte Munch ofte dramatiske og livsomveltende hendelser som inspirasjon, som dødsfall i familien i maleriet *Ved dødsengen* (1895) (Fig. 4). Baird tar i bruk små, dagligdagse øyeblikk og motiver. Dette kan sies å være en refleksjon av vår tids visuelle kultur, hvor slike hverdagslige historier omgir oss overalt, særlig gjennom sosiale medier, hvor både kjente og ukjente mennesker deler alt fra personlige livskriser og sykdommer til dagligdagse aktiviteter som rydding og trening. Gade peker på at det hverdagslige og gjenkjennelige kan være et sentralt virkemiddel for at noe skal oppleves som «sant»: Verkets virkning (autentisitet) produseres som et resultat av henvendelsens utforming mer enn bare

innholdets karakter.⁵⁶ Dette er noe jeg vil utforske videre i min undersøkelse av virkemidler senere i dette kapitlet.

Det andre elementet knyttet til virkemidler, er betydningen av «pakken rundt» kunstneren – hvordan kunstnerens *persona* underbygger verket. Verk og liv hos kunstnere som Emin vever seg sammen i en warholsk *persona*, hevder Jalving, hvis hovedoppgave er bekjennelsen og selvutleveringen – i kunsten og i livet.⁵⁷ Denne personaen trer frem gjennom en kombinasjon av verkenes personlige innhold og kunstnerens mange opptredener i offentligheten hvor hen bekrefter at det er «ekte og personlig».⁵⁸ Knyttet opp mot denne kombinasjonseffekten som Jalving omtaler, er også Haarder. Noe går igjen når man beveger seg fra sosiale media til TVs brede realitytilbud til litteraturens og kunstens biografiske og selvbiografiske fremstillinger, hevder han: «På den ene side dokumenteres noget som fremstår autentisk og knyttet til virkelige personer. På den andre side er iscenesættelsen lige så tydeligt markeret som autenticiteten».⁵⁹ Haarder mener fenomenet er en bred kulturell strømning i samtiden hvor kunstnere, forfattere og andre «kulturprodusenter» som han kaller det, bruker seg selv eller andre, virkelige personer i et estetisk betonet *spill* med leserens og offentlighetens reaksjoner.⁶⁰ Denne tendensen døper han *performativ biografisme*, som bygger på det performative slik Jalving bruker det, noe som *gjør* noe, og biografisme som henspiller på at dette er noe *tilsynelatende* biografisk, altså bygger på en persons liv.⁶¹ Denne tendensen kan også spores hos Baird som snakker om at verkene er hentet fra livet hennes i intervjuer samtidig som det tydelig er flere imaginære elementer ved fremstillingene hennes. Haarders teori gjelder hovedsakelig litteratur og er omfattende. Siden dette er en kunsthistorisk oppgave vil jeg bare bruke et lite utvalg av hans begreper som jeg finner relevant for å undersøke Bairds kunst, og ellers basere meg mest på Jalving og Gade. Men først vil jeg undersøke hvordan denne delingen fra hverdagslivet kan knyttes opp mot feminismen.

3.3 Intimitet og individualisme

Da Vanessa Baird etablerte seg på kunstscenen i 1990-årene, var det i en tid som av mange karakteriseres som feminismens tredjebølge.⁶² I dette tiåret trådte flere tidligere marginaliserte kvinnestemmer frem og talte med større kraft, som lesbiske kvinner og kvinner fra utenfor

⁵⁶ Gade, *Kønnet i kroppen i kunsten*, 109.

⁵⁷ Jalving, *Værk som handling*, 168.

⁵⁸ Ibid., 168.

⁵⁹ Haarder, *Performativ Biografisme*, 102-103.

⁶⁰ Ibid., 102-103.

⁶¹ Ibid., 102-103.

⁶² Det er ingen enighet om at det oppstår en tredje feministisk bølge, men «noe» skjer utvilsomt med feminismen i tiden like før og etter tusenårsskiftet, skriver hun i Cathrin Holst, *Hva er feminisme* (Oslo: Universitetsforlaget, 2009), 55.

Vesten, hevder sosiolog Cathrine Holst i boka *Hva er feminisme?* (2009). Nye teoretiske perspektiver ble gjeldende, som Butlers *Gender Trouble* (1990) som stilte radikale spørsmål om hva kjønn er, eller om hva kvinner egentlig hadde til felles.⁶³ En av merkelappene Holst trekker frem er «individualistisk»: «Det heter ofte at dagens feminisme setter individet i sentrum, fremfor kvinner som gruppe.»⁶⁴ Dette er i slektskap med Brandtzægs definisjon av neo-feminisme, som trekker frem det hverdagslige og selvbiografiske.⁶⁵

Dette skriver også kunsthistoriker Sigrun Åsebø om i artiklene '*Bad Girls*', *postfeminisme og humørløs kvinnesak i 1990-tallets kunst* og *Kjønnen som gordisk knute*. Åsebø skriver at en tese om kunst i 1990-årene er at den griper inn i den intime sfæren og at perioden gjerne settes opp mot den postmoderne kunsten fra 1980-årene som ses på som: «mer distansert, språklig orientert og opptatt av å dekonstruere billedkulturens strukturer og maskuline blikk».⁶⁶ Den feministiske kunsten i 1970-årene gjerne blir oppfattet som mer politisk og aktivistisk enn de etterfølgende tiårene, med et overordnet mål om å kaste lys på kvinnelige erfaringer som var allmenngyldige for kvinner.⁶⁷ Som kunsthistoriker Jorunn Veiteberg er inne på i boka *Hold stenhårdt fast på greia di* (2019) var det å definere seg selv på nye måter et viktig prosjekt for kvinnebevegelsen i 1970-årene, og i dette forsøkte man å skape et nytt visuelt vokabular og kreve egne rom.⁶⁸ Dette inkluderte blant annet å arrangere utstillinger styrt av kvinneblikk, eller å løfte frem det som var usynlig i kulturens kvinnebilder, og ofte tabubelagt, som det kvinnelige kjønnsorganet eller kroppslige erfaringer som menstruasjon, graviditet og fødsel. Veiteberg siterer forfatteren Chris Kraus: «Dersom kvinner har mislykkes i å skape 'allmenngyldig' kunst fordi vi er fanget i det 'personlige', hvorfor ikke da gjøre det 'personlige' allmenngyldig og gjøre det til gjenstand for vår kunst?»⁶⁹

Men som Åsebø også viser er, selvfølgelig, ikke forståelsen av 1990-årenes kunst så fastlåst. En annen tese om kunsten i denne perioden er nemlig at den blir eksplisitt politisk igjen, i tråd med tendensene fra 1970-årene, men at den bare griper *sterkere* inn i den personlige intimsfæren.⁷⁰ Dette individualistiske og intime, inkluderer slik jeg leser det en fortsettelse av det å bruke det personlige og biografiske som utgangspunkt, som en oppdatert eller justert

⁶³ Holst, *Hva er feminisme*, 55-56.

⁶⁴ Ibid., 56.

⁶⁵ Baird mfl., *You can't keep a good rabbit down*, 8.

⁶⁶ Sigrund Åsebø, «Kjønnen om gordisk knute», i *Through the Woods: Marit Victoria Wulff Andreassen* redigert av Vibeke Salthe (Stavanger: MUST, 2015), 58.

⁶⁷ Sigrun Åsebø, «'Bad Girls', postfeminisme og humørløs kvinnesak i 1990-tallets kunst», i *Hunamiora i nasjonen, nasjonen i humaniora*, redigert av Knut Andreas Bergsvik (Bergen: Universitetet i Bergen), 75.

⁶⁸ Veiteberg, *Hold stenhårdt fast på greia di: Kunst og feminisme i Norge 1968-1989* (Oslo: Litografia AS, 2019), 38-39.

⁶⁹ Chris Kraus om kunstneren Hannah Wilke, sitert i Veiteberg, *Hold stenhårdt fast på greia di*, 38.

⁷⁰ Åsebø, «'Bad Girls', postfeminisme og humørløs kvinnesak i 1990-tallets kunst», 77.

videreføring av slagordet om at «det personlige er politisk».⁷¹ Kvinnelige kunstneres selvframstillinger inngår nødvendigvis i en form for kritisk dialog med den maskuline tradisjon ved at motsetningen mellom et kreativt, maskulint kunstnersubjekt versus en passiv, feminin (naken)modell forstyrres, da kunstner og modell blir samme person, hevder Gade.⁷² Han peker på at ethvert kvinnelig selvportrett, i denne forståelsen, blir en form for utfordring til en patriarkalsk kunsttradisjon – og hevder at tematisering av intime og private erfaringer blir et ytterligere lag i denne utfordringen da mannlige selvframstillinger tradisjonelt har fokusert mest på offentlige bedrifter, ervervelser og erfaringer.⁷³ «Å introdusere det intime og private som motiv i kunsthistorien, kan således betraktes som en feministisk intervensjon og subversjon, kanskje en særlig feminin æstetisk strategi» hevder Gade.⁷⁴

Dette grepet kan blant annet eksemplifiseres i de såkalte «bad girls»-kunstnerne som Åsebø omtaler, hvor blant andre Tracey Emin var sentral. På hvilke måter kan Vanessa Baird kobles på denne nye, intime, feministiske kunsten og «bad girl» begrepet?

En ny feminin selvsikkerhet

Tracey Emin er, ved siden av Damien Hirst (f. 1965) og Sarah Lucas (f. 1962), en av de mest berømte skikkelser fra den såkalte yBa-generasjonen (young British artists) som vakte oppsikt i det internasjonale kunstfeltet med «[...] (melo-)dramatiske virkemidler og et ukompliceret, direkte, realistisk formsprog, som hadde til hensikt at påvirke publikum emotionelt.»⁷⁵ Emin pekte seg ut ved å nær utelukkende bearbeide private og intime emner, hevder Gade, i en stil tett opp mot idealene rundt den nye «bad girl»-identiteten: en ny feminin selvsikkerhet og fandanivoldskhet med en seksuell emansipasjon preget av lyst og nysgjerrighet – en form for motreaksjon mot 1970-årenes «politisk korrekte» feminisme.⁷⁶

«Bad Girls»-begrepet forstås gjerne som en motsetning til, og et opprør mot, både den mer teoretiske, postmoderne feminismen, og den tradisjonelle feminismen, skriver Åsebø.⁷⁷ Hun

⁷¹ Et slagord blant kvinnebevegelsen i 1960- og 70-årene som blant andre Hilde Danielsen skriver om i Danielsen, Hilde. *Da det personlige ble politisk: Den nye kvinne- og mannsbevegelsen på 1970-tallet* (Oslo: Scandinavian Academic Press, 2014).

⁷² Gade, *Kønnet i kroppen i kunsten*, 34. Her bygger han på kunsthistoriker Marsha Meskimmon som skriver om hvordan selvportrettet, og selvbiografien, i utgangspunktet var forbeholdt hvite overklassemenn i boka *The Art of Reflection: Women Artists' Self-Portraiture in the Twentieth Century*. (London: Scarlet Press, 1996).

⁷³ Gade, *Kønnet i kroppen i kunsten*, 34.

⁷⁴ *Ibid.*, 34.

⁷⁵ *Ibid.*, 105.

⁷⁶ *Ibid.*, 106-108. Sarah Lucas er for øvrig også en representant som knyttes til «bad girls» begrepet, men arbeider mindre selvframstillende enn Emin og vil ikke inkluderes inngående i denne oppgaven.

⁷⁷ Åsebø, «Bad Girls», postfeminisme og humørløs kvinnesak i 1990-tallets kunst», 78.

setter begrepet på spissen slik: «Den humørløse, usexy, anti-feminine ‘tradisjonelle’ feminismen er borte og det er igjen lov med en liten grovis.»⁷⁸

Flere kvinnelige kunstnere som markerte seg i overgangen mot 1990-årene ble omtalt som «bad girls», og Emin trekkes kanskje oftest frem i forbindelse med begrepet. Gjennom hele kunstnerskapet har Emins kunst blitt farget av hvor hun står i livet – også her har hun fellestrekk med Baird. Hun har eksempelvis tematisert å ta abort i *Terribly Wrong* (1997)⁷⁹ (Fig. 6), eller erfaringer fra ungdomstiden, som å bli hånet og «slut shamed» av eldre gutter i hjembyen Margate i *Why I never became a Dancer* (1995)⁸⁰.



Figur 5

Blant det som typisk trekkes frem ved Emin for å underbygge henne som en «bad girl», er hennes mange skandaløse opptredener i pressen – som da hun opptrådte sterkt beruset og sa «fuck» på direkten på BBCs Channel Four i 1997, eller hennes utleverende kunstverk som spiller på det seksuelle.⁸¹ Her iblant kan nevnes *Everyone I Have Ever Slept With 1963-95* (1995) som kort fortalt var et telt hvor innsiden hadde påsydd eller applikert, navnene til alle som Emin noensinne hadde sovet med (engelske «slept with» fikk en dobbelt betydning) eller *My Bed* (1999) hvor hun stilte ut det som etter sigende var hennes egen uoppredde seng

⁷⁸ Åsebø, «Bad Girls’, postfeminisme og humørløs kvinnesak i 1990-tallets kunst», 78. Åsebø påpeker også at den seksuelle frilyntheten ikke nødvendigvis i seg selv viser et brudd med tidligere feministisk kunst, og viser til kunstuttrykk som kroppskunst og performance vokste frem i 1970-årene og også utforsket kvinnelig lyst på en direkte måte.

⁷⁹ Tate, «Terribly Wrong».

⁸⁰ Alex Needham, «Tracey Emin: ‘The stone I married is beautiful and dignified – it will never let me down’», The Guardian, 24. mai 2016.

⁸¹ Gade, *Kønnet i kroppen i kunsten*, 106.

inkludert søppel og intime eiendeler, som skittent undertøy og brukte kondomer.⁸² Typisk er grensen mellom det uskyldige og det skyldige, det tvetydige, skriver Gade.⁸³

«Bad girl» begrepet henspiller på noe ungt og pikeaktig – en slem jente. Også Lolita-figuren og andre jenteskikkelser trådte frem som figur i kunsten i 1990-årene, som en tvetydig skikkelse som kan inneholde noe subversivt gjennom det uskyldige og seksualiserte.⁸⁴ Men begrepet trenger ikke å forstås som at *alder* er viktig. Emin kan sies å fortsatt å arbeide relatert til denne estetikken som middelaldrende og de seneste arbeidene hennes tematiserer blant annet erfaringene hennes med ulike helseplager, som søvnløshet i *Insomnia* (2019), nylig vist på Munchmuseet (Fig. 5), og sist det å få en alvorlig kreftdiagnose og gjennomgå omfattende behandling.⁸⁵ Det er altså like mye estetikken som er involvert som bidrar til uttrykket – blant annet benytter Emin ofte et ungt og naivt språk til å fortelle om ubehagelige og grove ting, eller som i *Everyone I Have Ever Slept With 1963-95* og andre tekstilverk som er bygget opp av fargerike og blomstrete tekstiler som bidrar til et uskyldig preg. Dette er absolutt trekk jeg kjenner igjen hos Baird, som med sine *Dorothy og Snehvit*-referanser med overskridende undertoner kan sies å representere Lolita-karakteren, men samtidig den middelaldrende moren i uskyldige kjoler. Slik får hun frem det tvetydige også i voksenlivet.

Baird som en «bad girl»

Hva er det med Baird som gjør at hun kan sammenlignes med Tracey Emin? Et åpenbart trekk er hvordan begges arbeider har vært tett knyttet til hvor de står i livet.⁸⁶ Når det kommer til «bad girl»-referansen, er det først og fremst hvordan både Emin og Baird tilsynelatende uten blygsel løfter frem mindre idylliske og billedskjønne sider ved tilværelsen som også er tabubelagt eller sjeldent snakkes åpent om i samfunnet. Dette var som nevnt også tema i 1970-årenes feministiske kunst – men Emin og Baird går tettere på og det er mye mindre tydelig hva beskjeden til oss er. Samtidig er de begge antydende, de balanserer på grensen mellom det såre og humoristiske.

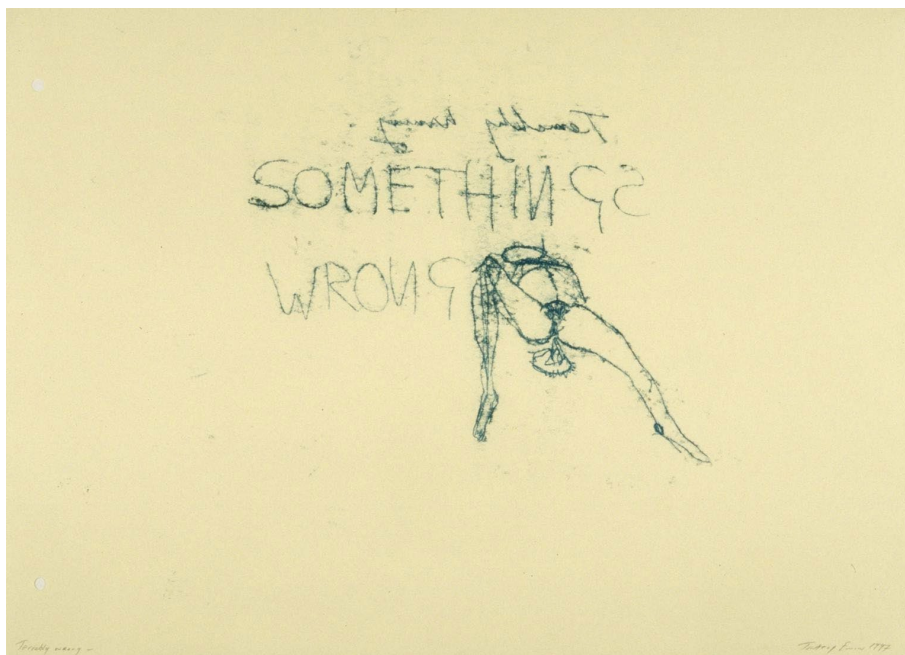
⁸² Gade, *Kønnet i kroppen i kunsten*, 133-143.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Åsebø, «Kjønnet som gordisk knute», 64-67. Et tema det for øvrig står utfyllende om i Lori Waxman og Catherine Grant, *Girls! Girls! Girls! in Contemporary Art* (Bristol: Intellect Books Ltd, 2011).

⁸⁵ Jonathan Jones, «Tracey Emin on her cancer self-portraits: 'This is mine. I own it'», *The Guardian*, 13. mai 2021.

⁸⁶ Men ikke utelukkende – her skiller Emin og Baird seg fra hverandre, da Baird i flere serier mer går inn på andre tema som politikk og samfunn – et eksempel er nevnte *You are something else* (2017) som blant annet går inn på den pågående flyktningkrisen hvor mennesker drukner i Middelhavet.



Figur 6

I tråd med flere ulike karakteristikk av Emins kunstnerskap jeg har lest, blir Baird omtalt av Ustvedt som en sterkt utleverende og rampete frekkas på en avslappet og uhøytidelig måte.⁸⁷ Baird viser en både direkte og antydende stil i *There's no place like home*. Det som på mange måter føles som et innblikk i kunstnerens hverdagsliv med familien, blant annet gjennom billedlighet med kunstneren selv og navngitte familiemedlemmer, inneholder også en rekke groteske og kanskje utradisjonelle symbolske virkemidler flettet inn: som at morsfiguren stikker hodet inn i peisen eller ved at motivene inkluderer kroppsvæsker og pinlig nakenhet.⁸⁸ Leken med grenseoverskridende motiver og symboler, kan antyde at noe ikke er helt som det skal være – men samtidig kan det også tolkes som fantasi.

I Emins *Terribly Wrong* (1997) ser vi en skisseaktig, hodeløs, naken kvinnekropp med oppblåst mage skreve mens noe siver ut mellom bena på den. Over skissen står det «SOMETHING WRONG» i versaler (med noen speilvendte bokstaver) og over det «Terribly wrong» speilvendt i en løkkeskrift. Hvordan kan jeg vite at et verk som *Terribly Wrong* tematiserer abort? Sett alene, kan jeg dra slutningen basert på et inntrykk jeg får av kombinasjonen mellom det stadfestende i teksten – det er noe galt, forferdelig galt – og kombinasjonen av en tilsynelatende gravid kropp med en væske som siver ut gjør at jeg umiddelbart tenker på abort. Men det ligger der som noe antydende, som det bli opp til meg å tolke.

⁸⁷ Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, 168-169.

⁸⁸ Bruken av disse *abjekte* virkemiddelene, er noe jeg går nærmere inn på i kapittel 5.



Figur 7

Denne balansegangen er noe Baird har arbeidet med helt fra hennes tidligere arbeider, også i samarbeidet med kunstneren Mette Hellenes som i tegneserien *Kebbevennene*, eller i deres kunstneriske samarbeider under samme tittel som inkluderer performance, videokunst og fotografiske arbeider.⁸⁹ Typisk for samarbeidene er en harselas både med sine egne personer, kulturlivet, stereotyper, kvinneroller og samfunnet for øvrig – noe som bærer sterkt preg av bad girls-identiteten. Brandtzæg peker på disse samarbeidene som et sted hvor den performative siden ved Bairds kunst kommer særlig til uttrykk.⁹⁰ Blant prosjektene er «pop-up» butikken *Judasboden* de åpnet julen 1998 hvor *Kebbevennene* solgte egenproduserte gjenstander. Brandtzæg påpeker likheten denne gesten har til Tracey Emin og Sarah Lucas' legendariske butikk *The Shop* i London tidlig i 1990-årene: i begge butikker solgte kunstnerne humoristiske «hjemmelagde» gjenstander som «ironiserte over den den institusjonelle kunstens 'snobberi'».⁹¹ Et annet eksempel fra *Kebbevennene* er *Even when I sleep I do not manage to look natural* (1999) (Fig. 7) hvor de to kunstnerne har iført seg maskulint arbeidstøy og masturberer mens de røyker og drikker coca cola. Her inntar de en stereotypisk mannsrolle – mannen i garasjen som røyker, skrur biler og tar seg en runk – på en harselerende og humoristisk måte.

Baird kan altså på flere måter ses sammenheng med «bad girls» kunstnerne, hvor den opprørske kvinneskikkelsen trådte frem som en «politisk ukorrekt jentefigur» som Åsebø

⁸⁹ En tegneserie av Mette Hellenes løselig basert på de to, som nevnt i kapittel 2.

⁹⁰ Baird mfl., *You can't keep a good rabbit down*, 8.

⁹¹ *Ibid.*, 8-9.

kaller det.⁹² Vil dette si at de to kunstnerne kan leses i en feministisk tradisjon – eller at de står som en motsetning til det?

Hvem definerer hva som er et kollektivt budskap?

Aamås hevder at Baird universaliserer fra hjemmets avkrok, men den intime og personlige kunsten har også blitt kritisert for å mangle politisk potensiale. Når Baird tar utgangspunkt i eget liv, blir kunsten *for* individfokusert og navlebeskuende? Eller kan den leses som kunst som sier noe større gjennom det små – når er det personlige politisk og når er det bare personlig? Enkelte kritikere av Emin og yBa-kunstnerne påpekte at den insisterende antiteoretiske, intime og individfokuserende vendingen de representerte fremsto kalkulerende, og at kunstnerne var blinde for at deres egen suksess var bygget på de gjennomslag generasjonene av feministiske kunstnere fra 1970- og 1980-årene hadde oppnådd.⁹³ En av grunnene til kritikken, ifølge Åsebø, kan være at de uttrykkene disse kunstnerne formidlet, ikke ble oppfattet som politiske statements:

1970-tallets feministiske kunstnere brukte inskripsjoner som «Dedicated to All the Future Women» og fokuserte på en kollektiv kvinneidentitet. I forhold til dette virker Emins tekst ganske narsissistisk og lite vellykket som «kvinnekunst». Den gir ingen henvisning verken til et positivt kvinnefelleskap, eller til et ideal om kvinnelig autonomi. Skripto-visuelle verk var mest typisk for 1980-tallets kunstnere [...] Tar de for seg kjønn og seksualitet, er det alltid de kulturelle myter og ideer som behandles, og aldri egne behov. Emin synes ikke å gjemme seg bak slike masker.⁹⁴

Delvis i tråd med dette er Gunnar Danbolt når han hevder Bairds verker har et fravær av det politiske:

De feministiske bildene i 1970-årene ga også uttrykk for kvinneerfaringer, men på en slik måte at de samtidig gav opphav til kvinnepolitisk agitasjon. Dette aspektet er derimot helt borte fra bildene til Vanessa Baird. Hun er opptatt av å formidle den angsten og de traumatiske spenningene en kvinne både bærer med seg fra barndommen av og kan oppleve i hverdagen, og hvordan de kan bearbeides blant annet ved at en uttrykker dem.⁹⁵

⁹² Andreassen, *Through the Woods*, 64.

⁹³ McRobbie, «Men er det kunst?».

⁹⁴ Åsebø, «Bad Girls», postfeminisme og humørløs kvinnesak i 1990-tallets kunst», 76-77.

⁹⁵ Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, 195.

Baird formidler fra en kvinnes hverdag – men en fremstilling av hverdagslivet slik Baird presenterer det, må kunne ses som å handle om noe mer enn bare det å bearbeide egen angst og traumatiske spenninger. Dette oppleves ikke som selvterapi. Og er arbeidene Baird presenterer for oss fra hjemmets og familielivets indre mindre politisk relevante, egentlig? Arbeidene tar kanskje utgangspunkt i personlige erfaringer, men samtidig tar de opp situasjoner som speiler følelser og opplevelser som er allmenne. De peker på et usynliggjort omsorgsarbeid som mange mennesker lever i hver dag – og da i stor grad kvinner. Dette kan trekkes frem som noe som kobler Baird på den aktivistiske kunsten i 1970-årene, og er noe jeg også kommer til å gå nærmere inn på i kapittel 4.

Det er ikke bare fraværet av en felles politisk kampsak som påpekes. Også selve grepet med å dele intime detaljer fra eget liv ble lagt merke til og vakte skarp kritikk, som hos kulturteoretikeren Angela McRobbie:

Tracey Emins erklærede glæde ved at 'lave' marxisme og feminisme på kunsthøgskolen har en snert af ironi. Hun står mere i gæld til 'piger vil bare havedet sjovt'-humoren i magasinet *More* end til hendes ældre feministiske kolleger [...] den trøtte, for ikke at sige overfladiske frigjorthed i mange af værkerne [...] anerkender - ja, godkender endda - det, Kobena Mercer har kaldt "dagliglivets vulgaritet og stupiditet" [...] Det er kunst fremstillet for prime-time samfundet, hvor tv i dagtimerne opmuntrer folk til at stille deres private problemer til skue [...].⁹⁶

De unge kunstnerne er mer opptatt av å ha et levebrød enn å lage kunst – de evner ikke å se ut over eget liv hevder McRobbie videre og mener den introspektive tendensen medfører at kunsten blir *mindre viktig*: «Vi står tilbake med et scenario, hvor kunst ikke lenger er stor, ikke lenger exceptionel. Den er simpelthen en del af en strøm af kommentarer [...]»⁹⁷

McRobbie antyder videre at Emin og hennes likesinnede spiller på autenticitet med en simpel agenda om å bli rik og berømt. Hun skyller også denne *tabloidiseringen* av kunsten, som hun kaller det, på massemedia og populærkultur, som hun mener har fått så stor makt at de nå har trent inn i og påvirket alle aspekter ved folks liv.⁹⁸

Bruken av selvframstilling som Emin, og Baird, representerer kan sies å ha blitt nokså markant i både kunst- og kulturfeltet siden den gangen. Kanskje også mindre kritisert?

⁹⁶ Jeg vil påpeke at McRobbies kritikk også kommer fra en radikal tradisjon som motsetter seg det kommersielle både i feminismen og kunsten, og at Emin like mye kritiseres for å være for kommersiell. Men akkurat denne delen av kritikken finner jeg ikke relevant her. Angela McRobbie, «Men er det kunst?», overs. Birgit Ibsen, *Information*, 20. februar 1999.

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ Ibid.

Interessant nok kan jeg ikke oppdrive en lignende kritikk av Bairds arbeider i norsk akademia eller presse – som regel er tonen heller anerkjennende. Det er jo nettopp det personlige utgangspunktet som får Bulie til å plassere boken som et sentralt verk i Bairds kunstnerskap.⁹⁹ Aamås trekker også nettopp frem hvordan Baird «universaliserer fra hjemmets avkrok» – altså løfter frem en allmenngyldig tematikk med utgangspunkt i egen situasjon.¹⁰⁰ Det kan altså se ut til at kritikere som McRobbie er sjelden vare i den norske kunststoffentligheten i dag og at det selvfremstillende tas imot som et velkomment grep. Uansett er det interessante i kritikken hun representerer i denne sammenhengen, det at hun anser det private og intime som noe disse kunstnerne griper til for å gjøre det lett for seg selv – som en snarvei for å oppnå nysgjerrighet fra et publikum på jakt etter «historier fra virkeligheten». Kanskje undervurderer kritikere som McRobbie hvor mange effekter og virkemidler som kan gjemme seg i et verk som deler fra livet?

3.4 En styrt selvfremstilling

Både medias og den tidlige kunstkritiske resepsjon av Emins arbeider, som McRobbie eksemplifiserer, bærer preg av en for bokstavelig tolkning av at alt verkene formidler er direkte fra livet, sant og ekte, hevder Jalving.¹⁰¹ Hun mener at en slik bokstavelig tolkning baserer seg på en romantisk idé om kunstverket som et ekte ekspressivt og autentisk uttrykk. På hvilke måter kan de biografiske referansene og det selvutleverende innholdet være kunstneriske strategier? Og hva kan en slik strategi oppnå?

På den ene siden virker Baird og Emins arbeider som autentiske, baserte på virkelige personer og hendelser – på den andre siden er de åpenbart iscenesatte. De er kunstverk som er laget på bakgrunn av ulike kunstneriske valg, både av uttrykk, tema og stil. Kritikere har ansett det biografiske og private som en uting («uvitenskapelig») i litteraturen, hevder Haarder.¹⁰² Med begrepet *performativ biografisme* understreker han hvordan det private og biografiske er et virkningsfullt, kunstnerisk grep. Performativitet hos Jalving er et begrep som favner vidt: «Performativitet har at gjøre med, hvordan betydninger kommer i stand, hvordan noget gør noget. Hvordan et kunstverk kan gøre.»¹⁰³ Hun lanserer en grunnleggende tese for undersøkelsene, at bildet er performativt og performativiteten er billedlig.¹⁰⁴ Jalving peker på den ekspressive vending i kunsten som en start for dette, da maleriet ble en kreativ handling

⁹⁹ Bulie, «En livsfrise».

¹⁰⁰ Aamås, «Livet i generasjonsboligen».

¹⁰¹ Jalving, *Værk som handling*, 171-172.

¹⁰² Haarder, *Performativ Biografisme*, 103.

¹⁰³ Jalving, *Værk som handling*, 12-13.

¹⁰⁴ *Ibid.*, 26-27.

som formidlet fra kunstnerens indre. Hun siterer Julian Bell «Where once it was the chief business of painting to represent visible objects, this currently accepted definition makes painting a translation into visual language of invisible states of mind». ¹⁰⁵

Jalving hevder at Tracey Emins «kunst fra livet» er fremvisningen av *et performativt selv*. Det er ofte vanskelig å trekke en klar grense mellom kunstneren som person og det «jeg» som fremstilles i Emins verker. ¹⁰⁶ Dette støttes blant annet opp i hvordan hun formidler fra eget kunstnerskap i media, som dette intervjuutsagnet: «I use myself as a subject. This has been a long tradition in art. Often to see the whole picture you have to start with what you know.» ¹⁰⁷ Tendensen kan også ses til en viss grad i Bairds intervjuer, og det er her Jalvings *warholske persona* trer frem: gjennom en kombinasjon av verkenes personlige innhold og de mange opptredenene i offentligheten hvor kunstneren underbygger denne tolkningen. ¹⁰⁸ Baird har også gjort mange intervjuer. Hun sier blant annet dette som støtter opp under inntrykket av at *There's no place like home* representerer hennes egne opplevelser av koronapandemien:

Jeg har håndtert denne situasjonen på en veldig dårlig måte [...] Jeg sitter helt fast inne i huset mitt. Det ble så trangt her inne da pandemien kom, dårlig energi. Men jeg har vært veldig produktiv, da. [...] Det er ingen som har sett dette før, bortsett fra kusinen min i England, og hun gikk gjennom papirkopiene og bare «faen, du må ta ut halvparten». Da hadde jeg jo allerede tatt ut halvparten. Men det var kjedelig, for alt var så repetitivt. Og det er klart det blir repetitivt, for alle dagene glir jo inn i hverandre nå, alt er det samme blitt.» ¹⁰⁹

Hva gjør disse utspillene med oss som betrakter? Kanskje jeg også har vært påvirket av den tradisjonelle romantiske idé om kunstverkets autentiske uttrykk i møte med Baird? Hun påpeker selv i intervjuet jeg siterer fra hvordan hun har gjennomgått og satt sammen sidene, endatil tatt ut en hel del på oppfordring fra kusinen sin. Boken er altså sterkt redigert og planlagt. Noe som viser hvordan Baird ikke nødvendigvis *er* sin kunst, men at kunsten hennes er en mediering av hennes «performative selv». Sett på denne måten er Bairds fortelling en styrt selvfremstilling. «Værket er alltid, men ikke udelukkende, en mediering af kødet, ikke kødet i seg sig selv» skriver Jalving. ¹¹⁰

¹⁰⁵ Jalving, *Værk som handling*, 68-69.

¹⁰⁶ Ibid, 170.

¹⁰⁷ Tate, «Q&A with Tracey Emin», 13. september 2006.

¹⁰⁸ Jalving, *Værk som handling*, 168.

¹⁰⁹ Fjæren, «Kunstner Vanessa Baird: – Å tegne er like lett som å gå på Joker».

¹¹⁰ Jalving, *Værk som handling*, 172.

Haarder foreslår at de biografiske referansene rundt selvframstillende verk fungerer som *forsikring* for det autentiske og blir et slags materiale i verket.¹¹¹ Han hevder at denne oppbygningen av at avsender og eventuelle karakterer i verket er empiriske personer, vil påvirke hvordan vi oppfatter verket og: «Som i en performance hensettes vi i en besværlig zone mellom æstetisk resepsjon [...] og en mere hverdagsagtig livsverden-reaktion hvor vi reagerer som var værket en handling i verden uten for kunsten.»¹¹² Her viser han til teaterviteren Erika Fischer-Lichte som ser på en performance som et *feedback-kretsløp* mellom tilskuere og verket, hvor en energi vil gå mellom kunstner og publikum og bidra til verket gjennom eventuelle reaksjoner, en mellomting mellom estetisk fenomen og sosial begivenhet.

Haarder hevder at et lignende feedback-kretsløp skjer i møte med litteratur og kunst «hentet fra livet»: At verket blir til i møte med betrakteren og at hans reaksjoner vil blande seg med verket og bygge opp under det.¹¹³ Han kaller det kunstneriske forsøket på å skape en slik «sone» i et verk for *terskelestetikk*. Kunst og liv går sammen, og verket oppnår slik en virkning på oss som at vi opplever det som «ekte», selv om vi vet at vi betrakter et kunstverk.¹¹⁴ På den ene siden virker Baird og Emins arbeider som autentiske, baserte på virkelige personer og hendelser – på den andre siden er de åpenbart iscenesatte. De er kunstverk som er laget på bakgrunn av ulike kunstneriske valg, både av uttrykk, tema og stil.

Når jeg i min undersøkelse har trukket inn Bairds intervjuer og elementer fra hele hennes kunstnerskap i møte med verket, får motivene i *There's no place like home* en egen betydning for meg som de muligens ikke ville oppnådd alene. Denne virkningen kan vise til hvordan jeg blir påvirket av terskelestetikken som oppstår gjennom Bairds performative selvframstilling. Det samme er selve det hverdagslige i det hun formidler – når jeg kjenner meg igjen i deler av den hverdagen hun skildrer, som baderommets funksjon i koronapandemiens tid, får verket en egen betydning for meg. Slik blir jeg nesten som en medprodusent i verket, om jeg skal følge Haarder og Jalving.

«Piker vil bare ha det sjøvt»-humor som feministisk strategi

Som vi ser av kritikken fra McRobbie, virker et av aspektene hun trekke frem som nær sagt «anti-feministisk», å være det det skjodesløse og humoristiske ved Emin og yBa-kunstnerne

¹¹¹ Haarder, *Performativ Biografisme*, 104.

¹¹² *Ibid.*, 114-115.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*

arbeider. Men humor kan også være en feministisk og subversiv strategi. I boken *Feminism & Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter* (1996) ser kunsthistoriker Jo Anna Isaak blant annet på hvordan særlig feministiske kunstnere har tatt i bruk humor i som virkemiddel:

[...] in the 1980s something quite remarkable happened: using the subversive strategy of laughter, women artists began turning the culturally marginal position to which they had always been relegated into the new frontier.¹¹⁵

Med latter, slik Isaak bruker det, mener hun latter som en metafor for transformasjon, for å tenke om kulturell endring. Hun poengterer også at for at noe skal oppfattes som humor, må mottageren/betrakteren ha et *ønske* om å se humoren i det: Betrakteren må åpne seg opp for det andre perspektivet og gjenkjenne at hen deler de samme undertrykkelsene: «What is requested is not a private depoliticized *jouissance* but sensuous solidarity. Laughter is a first and foremost a communal response».¹¹⁶ Det feministiske «viet» som humoren hviler på er ikke nødvendigvis kjønns-eksklusivt, men handler om at betrakteren klarer å gjenkjenne det absurde og komiske i de situasjonene som blir fremstilt.



Figur 8

¹¹⁵ Jo Anna Isaak, *Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter* (London: Taylor & Francis Group, 1996), 4.

¹¹⁶ *Ibid.*, 5.

I *Verk 2* av Baird ser vi et av vår tids kanskje mest debatterte hverdagstemaer, bruk av mobiltelefoner i sosiale sammenhenger: Den gamle sitter ved kjøkkenbordet, teen foran seg og et irritert uttrykk i ansiktet. Hun er omgitt av familiemedlemmer med sløve blikk som er opptatt av mobiltelefonen. Det overdrevne i de bøyde nakkene og de tomme blikkene gir en komisk effekt, men det blir først morsomt idet man kjenner seg igjen, ser seg selv med mobilen, og gjenkjenner det absurde og komiske i situasjonen. Det samme er bildet av den gamle som vekker moren (Fig. 8). Den gamle ser innbitt og bestemt ut, allerede påkledd, og hun rusker i moren som åpner øynene med et forvirret uttrykk. Tankene går til lappene som viser at den gamle har problemer med hukommelsen – prøver hun å gå ut midt på natten? Det er komisk fremstilt, med en sår undertone, og kan nok vekke gjenkjennelse blant andre mennesker som har tatt vare på aldrende og uregjerlige familiemedlemmer.

Et trekk hos Baird som er tettere på det feministiske «viet» er hennes visuelle lek med det søte og «jentete» satt i kontrast med aldring, aggressivitet eller noe seksualisert. Det er en selvvironisk humor hos Baird, som i selvportrettet i *Verk 3*, hvor hun er kledd i en rød nisselue, kort rosa boblejakke og magetopp – en slags moderne variant av 1950-talls pikebekledningen som også er til stede i motivene hennes. Her fremstiller hun seg selv som en voksen dame presset inn i et tenåringsantrekk. Det seriøse ansiktsuttrykket får frem noe komisk og pinlig i situasjonen, som om hun ikke selv vet at antrekket ser feil ut på henne. Tilsvarende er barna i søte kjoler og med lyse krøller, som har gråtende, røde og forvridde ansikter. Noen av dem viser en ubehagelig overskridende oppførsel, som også kan vise tilbake til «bad-girl» estetikken.

Ustvedt hevder at Baird står i en karnivalesk tradisjon hvor man vender om på det normative, som fastlåste roller og relasjoner i samfunnet.¹¹⁷ En sentral del av boken til Isaak handler nettopp om hvordan humor og det karnivaleske er en potensiell revolusjonær kraft. Isaak bygger blant annet på den russiske filosofen Mikhail Bakhtin som viser hvordan humor historisk kunne tjene som et virkemiddel til å opponere mot maktposisjoner – spesielt idet det kan fungere som et undergravende virkemiddel i møte med selvhøytidelighet. Isaak trekker blant annet frem essayet «On Humour» (1927) av psykiateren Sigmund Freud, hvor han ser på hvordan humorens «storhet» kan triumfere over narsissismen:

Humour has something liberating about it: but it also has something of grandeur and elevation [...] the victorious assertion of the ego's invulnerability. The ego refuses to

¹¹⁷ Ustvedt, *Ny norsk kunst etter 1990*, 168-169.

be distressed by the provocations of reality, to let itself be compelled to suffer. It insists that it cannot be affected by the traumas of the external world; It shows, in fact, that such traumas are no more than the occasions for it to gain pleasure”.¹¹⁸

Her trekker Freud også inn et maktperspektiv – at det å innta et skråblikk på egen situasjon kan gi makt, selvhevdelse. Isaak formulerer det slik «In his short essay on humour, Freud comes very close to delineating a political strategy for those without access to power [...]».¹¹⁹ Et gjennomgående element i Bairds arbeider, er en underliggende grotesk eller absurd form for humor. Maktperspektivet på humor blir interessant her – da hun gjerne fremstiller egen situasjon som en maktesløs situasjon: «Stuck in genes and affection» som hun skriver i versaler over *Verk 3* som viser en sliten mor som jobber, full av kjærlighet, omgitt av sure og muligens også utakknevlige familiemedlemmer. Det å kunne se med humor på egen situasjon, og det å våge å vise seg selv i en slik privat og sårbar fremstilling kan kanskje gi en form for makt, som i kontroll over en vanskelig situasjon. Makten ved å ikke la seg selv gå glipp av glede? Dette viser hvordan det komiske og pinlige hos Baird gir motivene et aktivistisk og subversivt potensial.

Autentisitetseffekt

Vi har sett hvordan Baird i en kombinasjon av sin offentlige persona og bruken av personlig materiale kan ses som å presentere et *performativt selv* – eller som en del av tendensen *performativ biografisme* hos Haarder. Et annet trekk som både Jalving og Gade er opptatt av, er hvordan selve kunstens utforming bidrar til inntrykket av noe «ekte».

I Emins verk *I do not expect* (2002) (Fig. 9) ser vi et stort, fargerikt, nesten barnlig, tekstilverk med applikerte stoffbokstaver i ulike farger og mønstre. Dette uskyldige uttrykket, som kan minne om plakater man lager på barneskolen i prosjektarbeid, kan gjenfinnes i flere av Emins arbeider. Dette verket er bygget opp av tekst i tekstil som kretser rundt to uthevede ord: MOTHER og ALONE, som både kan stå alene men også som del av setningen «I DO NOT EXPECT TO BE A MOTHER BUT I DO EXPECT TO DIE ALONE». De videre sitatene fremstår som en oppsamling av ulike lapper med hvert sitt ord, som «CALL ME». Sitatene fremstår som sårt og konstaterende på samme tid, noe som gjør at jeg som betrakter begynner å avkode mulige meninger som; ønsker avsenderen *egentlig* å bli mor, eller er hun bare redd for å dø alene?

¹¹⁸ Sigmund Freud, sitert i Isaak, *Feminism and Contemporary Art*, 13.

¹¹⁹ Isaak, *Feminism and Contemporary Art*, 14.



Figur 9

Rune Gade drar slutningen at Emins kunst opererer performativt idet dens virkning er et resultat av henvendelsenes utforming. Utviskinger og håndskrift er en nærhetsskapende gestus som bidrar til «en produksjon av intimitet».¹²⁰ Denne intime henvendelsesformen kan også sies å være gjeldende for bokformatet – hvor betrakteren møter Bairds fortelling alene, kanskje i eget hjem. Gjennom materialitet, håndsydd kvalitet, spontane karakter i ordlyd og skrifttype produserer Emin effekten av noe autentisk – en autentisitetseffekt, skriver Jalving.¹²¹ Hun trekker blant annet frem skrivefeil – som vi ser i *Terribly wrong*, som gir et spontant og barnlig uttrykk, men samtidig er et trykk, noe som har involvert en nøye planlagt prosess hvor dette «spontane» har blitt nøye overført til en trykkplate og siden presset på underlaget. Det samme gjelder for *I do not expect* hvor de tekstile bokstavene er klippet ut, satt sammen og applikert på for hånd, noe som er sterkt planlagt.¹²² Dette gir assosiasjoner til Bairds inkludering av de håndskrevne lappene fra den gamle moren som puttes inn mellom sidene. De er avfotografert i sin helhet med bretter og rifter og skrivefeil, noe som gir de et utpreget trekk av å være «ekte vare». Notatene plasseres innimellom motivsidene og bli slik en del av narrativet – men de er *valgt ut* og plassert på bestemte steder i boken, slik står de

¹²⁰ Gade, *Performativ Biografisme*, 114.

¹²¹ Jalving, *Værk som handling*, 193.

¹²² *Ibid.*, 188-190.

mellom det å være en ekte beskjed fra en gammel mor og et kunstnerisk materiale som Baird tar i bruk som et kalkulerende virkemiddel – en autentisitetseffekt.

Språket er en kunstnerisk strategi, en kalkulert ekspresjonisme som bevisst utnytter og gjentar kodene for ekspressivitet, ifølge Jalving.¹²³ Sett som en bok, er også Bairds henvendelsesform preget av hånden – tegning viser godt hver håndbevegelse og i Bairds tilfelle er strøkene preget av å være både spontane og ekspressive nedtegnelser. De visuelle og språklige måtene kunstneren forteller på, påvirker hvordan verket oppleves. Jalving hevder autentisiteten produseres ved å *uttrykke* ens sanne indre, heller enn å henvise til et sant indre.¹²⁴ En annen autentisitetseffekt Jalvin peker på hos Emin er hvordan hun siterer seg selv og gjenbraker setninger i ulike verk. Dette gjør også Baird visuelt, blant annet gjennom karakterenes vakre kjoler og det pyntelige interiøret som kan gjenfinnes i mange av verkene hennes som *Keep a good rabbit down* (1999-2001) eller *You are something else* (2017). Man kan se disse gjentakelsene som «[...] utryk for kunstnerens stadige (neurotiske) kreds om traumet, om smertepunktet, det aldrig lægte sår [...]».¹²⁵ Resultatet er en selvreflekterende loop, som blir en forestilling av selvet, ikke om, skriver Jalving.¹²⁶ Det gjør det til en performativ fortelling, det reflekterer ikke et stabilt selv, men et selv som stadig blir gjenfortalt.

En illusjon av menneskelig erindring

Fortellingen er like mye en funksjon av den intersubjektive henvendelsesform som av verkets materielle karakter, mener Jalving, den intime henvendelsesformen appellerer til betrakteren og trekker hen inn.¹²⁷ Som bevis viser hun til egen opplevelse av Emin – som hun føler seg sterkt grepet og berørt av. Hun tolker, leter etter «brikker i en annens liv» som hun kaller det og engasjerer seg emosjonelt i arbeidene. Denne effekten opprettholdes selv om Jalving meget godt vet at det kan være en mediert effekt – hun faller for det uansett og lar seg gripe. Dette kan jeg godt kjenne meg igjen igjennom mitt møte med Baird.

Emin bruker «fortellerskjema», det narrative, som virkemiddel, hevder Jalving, noe hun forklarer ned psykologen Jerome Bruners forskning om hvordan vi organiserer våre erfaringer og erindringer i narrativ form gjennom historier, myter og begrunnelser: «particularity achieves it's emblematic status by its embeddedness in a story that is in some sense

¹²³ Jalving, *Værk som handling*, 187. Her bygger hun på Hal Fosters begrep om «kodet ekspresjonisme».

¹²⁴ *Ibid.*, 194.

¹²⁵ *Ibid.*, 194-196.

¹²⁶ *Ibid.*, 194-196.

¹²⁷ *Ibid.*, 201-202.

generic». ¹²⁸ Det er slik vi husker – billedlig og narrativt. Hvert enkelt av bruddstykkene som siteres i eksempelvis *I do not expect*, fremstår som små tankerekker. Emins scripto-visuelle tekster formidler korte bruddstykker av tankerekker i jeg-form, nesten som en «stream of conciousness» som strømmer direkte ut fra kunstneren. ¹²⁹

Selv om det scripto-visuelle ikke er et like utpreget element hos Baird, kan vi finne igjen det fortellende i utgivelsen hennes. Det kan ses både som en personlig fortelling om egne opplevelser i hjemmet – eller en kulturell fortelling om en kvinnes opplevelse av koronapandemien. Selve bokformatet oppfordrer til å bla seg gjennom i en viss rekkefølge, og vi kan slik følge kunstnerens indre gjennom sidene. Som betrakter blir jeg sittende og koble sidene sammen. Bairds bilder veksler mellom det som ligner nærstudier av eget ansikt til å vise fantasiscener hvor kropper går i oppløsning og øyner popper ut av hodet. Hvorfor tenker man likevel at dette er fra livet? Det kan ha med hvordan det fortalte er til stede, rent billedlig – som en form for visuelle tankerekker. Det fremstår som ekteføyte refleksjoner, og jeg begynner å tolke en egen historie om Baird utfra verket.

Emins måte å fortelle på, lurer oss til å tro at vi følger en «naturlig erindringsprosess», hevder Jalving, men da glemmer vi at det er en iscenesettelse – at kunstnerens fortelling er del av en «intenderet selvperformance, en strategisk opførelse af selvet». ¹³⁰ Emins språk inneholder også muntlige formuleringer og står ofte i versaler som utrop, det virker som tale og slik tettere på kroppen og den umedierte erfaring. Det formidler følelser, men samtidig er det skrevet på en måte som ligner fortellinger vi kjenner fra romanblader og sitcoms, mener Jalving. ¹³¹ I Bairds tilfelle er det ikke sitcoms vi får referert, men kjente motiver fra kunst- og kulturhistorien som er innprentet i oss med et sett med forventninger. Disse kulturelle referansene bidrar som en del av det hverdagslige og kjente som effekt, som jeg omtalte tidligere. Gjennom å presentere bildene i bokform, som visuelle tankerekker, gir Baird meg en opplevelse av å overvære en billedlig erindring over hvordan hun har opplevd årene hun skildrer, og jeg tror på henne.

3.5 En aktivistisk selvframstilling?

Vi har nå sett hvordan Baird kan posisjoneres i en tradisjon knyttet til både tredjebølge feminismen og «bad girl» begrepet som trådte frem som merkelapp på visse kvinnelige

¹²⁸ Jerome Bruner sitert i Jalving, *Værk som handling*, 182.

¹²⁹ Jalving, *Værk som handling*, 167-70.

¹³⁰ *Ibid.*, 182.

¹³¹ *Ibid.*, 187.

kunstnere i 1990-årene. Som arbeidene til Emin, kan Bairds arbeid også ses på som intime, selvframstillende verk, som bærer sterkt preg av en skjødesløs, humoristisk og «ekte» utlevering av egne livserfaringer og erindringer. Vi har også sett hvordan «Bad girls»-estetikkens tvetydige humor kan ses som del av en feministisk strategi hvor humor er et effektivt våpen for å røske opp i etablerte maktstrukturer. Humoren kan også danne fellesskap gjennom skråblikk på egen situasjon som blir morsomt gjennom gjenkjennelse hos betrakter. Likevel, som kritikken fra McRobbie viser, ble enkelte provosert av det tilsynelatende enkle uttrykket hos Emin og hennes samtidige, og leste det selvframstillende mer som et kynisk og sensasjonshungrende spill for å få oppmerksomhet (og penger). Ved støtte fra Gade, Jalving og Haarder har vi sett at det selvframstillende ikke nødvendigvis er så rett frem som det virker – men kan inngå i en mer komplisert performativ selvframstilling som kan være et sterkt kunstnerisk virkemiddel.

Hva kan Baird oppnå med sin performative selvframstilling? Hvilken «kampsak» kan vi spore i bruken av det intime og personlige? Kjønnforskjeller produseres og reproduseres i og av kulturen – vi blir maskuline eller feminine subjekter ved å iscenesette oss selv i forhold til et kulturelt kjønnsideal, hevder Åsebø.¹³² Et slikt kulturelt kjønnsideal er nettopp den omsorgsfulle, selvoppofrende moren og kjernefamiliens hverdagsidyll. Kanskje står ikke lenger familieidealet like sterkt som det gjorde i 1950- og 1960-årenes reklamer og ukeblader rent visuelt, men i en tid hvor vi overstrømmes av andres private idyll gjennom ulike sosiale medier, lever idealet likevel videre i beste velgående. Flere av samtidens største influensere gir sine *følgere* jevnlig innblikk i et visuelt tiltalende familieliv med velklede mødre – og barn – vakre hjem og tilsynelatende aktive og sunne liv. Det er kanskje nettopp bilder som dette Baird går i rette med gjennom sin egen visuelle selvframstilling, de fremstår litt som Instagram-bildene vi ikke får se, bildene bak fasaden. Gjennom elementer som søte kjoler, designer-bluser og arrangerte skumbad, ser det ut til at hun er fullt klar over idealene hun måles mot i samfunnet. Disse bruddene med det bestående reflekteres også i Brandtzægs sitat:

Å utfordre myter og tilvante forstillinger er et tilbakevendende tema i Bairds kunstnerskap. Hun punkterer det konvensjonelle bildet om en gitt harmoni mellom mor og barn i kunsten. Bairds akvareller kan minne om Egon Schieles tegninger av sårbare og fremmedgjorte kvinner og barn, men Baird tar dette et steg lenger og

¹³² Åsebø, «Bad Girls», postfeminisme og humørløs kvinnesak i 1990-tallets kunst», 78.

utfordrer etablerte forventninger knyttet til en " naturlig" lykketilværelse mellom mor og barn.¹³³

I *There's no place like home* kan referanser til uskyldige jentefigurer som Snøhvit og Dorothy, eller pertentlige husmor- og barneklær, referere til bilder på kjønns- og familieidealer mange av oss har vokst opp med. Disse idealene var særlig markante i den visuelle kulturen til Bairds generasjon, og i arbeidene hennes blir disse referansene en kontrast til skildringene av hverdagens slit, med kranling, sykdom, skitne klær og kroppslig avfall. I tråd med «bad-girls»-estetikken fungerer de som subversive karakterer som bringer noe tvetydig og underliggende ubehagelig til uttrykket. De er som fasadens rester, en ramme rundt det private og «ekte» vi får innblikk i.

Det å være mor for tenåringsbarn – eller å passe på sin aldrende mor – er personlige erfaringer, men samtidig noe mange mennesker har erfaring med som gjør at en kan kjenne seg igjen i Bairds bilde. Gade påpeker at erkjennelsen av et felleskap i selv de mest intime aspekter av livet, var en grunnleggende del av 1970-årenes feminisme. Det lå et formål der om å demonstrere de skjulte kjønnsideologiske komponentene i hverdagslivets mest banale og selvsagte handlinger.¹³⁴ Baird har mange av trekkene fra neo-feminismen, men også fra den feministiske kunsten fra 1970-årene, for er det ikke i denne utgivelsen jeg tar for meg, også noen politiske stikk til samfunnet? Ved å løfte frem den slitne, middelaldrene kvinnen, tar Vanessa Baird plass – hun gir plass – til en karakter som historisk sjelden figurerer som hovedrollen i verken kunst eller i kulturen ellers. Ved å trekke frem en tidligere usynliggjort rolle, kan Vanessa Baird plasseres i nær slektskap med andre av kunsthistoriens retninger av i dag som ikke bare rommer feminismen, men også postkolonialisme og skeiv kunsthistorieforskning.

¹³³ Sitert i Heidi Borud, «Fra hellig madonna til utslitt karrieremor» Aftenposten, 29. november 2014.

¹³⁴ Gade, *Kønnet i kroppen i kunsten*, 141.

Kapittel 4: Bairds arbeider som aktivistisk morkunst

There are good artists that have children – of course there are. They are called men.¹³⁵

4.1 Sjeldne skikkelser i kunsten

Til tross for tiår med aktivisme står «the maternal», det moderlige, igjen som en feministisk utfordring i kunstverden, skriver Natalie Loveless.¹³⁶ Hun hevder at det moderlige har vært minimalt til stede som tema i kunst knyttet til den feministiske bevegelsen, noe hun ser som bemerkelsesverdig da det er en sentral del av menneskers og ikke minst kvinners liv. Tracey Emins overstående uttalelse brukes som eksempel på hvordan en velbrukt, vedtatt sannhet lever i beste velgående: Det å være mor, vil ødelegge muligheten din til å være den beste i noe annet enn det å være mor.¹³⁷ Det siste tiåret, spesielt i Europa og Nord-Amerika, har det vokst frem en stor andel bøker, konferanser og utstillinger som løfter frem «det moderlige» i kunsten, og Loveless er en del av dette feltet.¹³⁸ Hun er opptatt av moderskap, som hun mener bør få en ny og sterkere rolle innen feministisk kunst og tenkning, og har kommet opp med begrepet «mamactivist» for kunstnere som bruker moderskap som materiale for å skape brudd i det bestående.

Kunsthistoriker Pernille Zidore Nygaard har forsket på hvordan det moderlige feltet har gjort utslag i dansk kunstsammenheng. Nygaard hevder at mange kunstnere og kulturarbeidere fremdeles opplever fordommer om foreldreskapet fra omgivelsene, og at især kvinnelige kunstnere møter på stigmatiserende fordommer om at graviditet vil medføre tap av karrieremuligheter.¹³⁹ Hun trekker paralleller til den feministiske aktivistbevegelsen i 1970-årene, hvor retten til å arbeide sto sentralt. Videre hevder hun at den nye, mer likestilte situasjonen for kvinner i Norden har ført til andre normative forestillinger rundt moderskapet som gjenspeiles i en ny type aktivistisk «morkunst».¹⁴⁰ Forrige kapittel viste hvordan Baird

¹³⁵ Tracey Emin sitert i Loveless «Maternal Mattering», 475.

¹³⁶ Innen teoriene jeg bruker, som stort sett er engelskspråklig, brukes termen «maternal» gjennomgående. Jeg velger på norsk å bruke det moderlige. Loveless, «Maternal Mattering», 476.

¹³⁷ Loveless, «Maternal Mattering», 475.

¹³⁸ Ibid., 476.

¹³⁹ Nygaard, «Morkunstens modstand», 12.

¹⁴⁰ Ibid.

gjennom intime og personlige skildringer av familielivet i *There's no place like home* gir hovedrollen til en ny type morsfigur som ikke har vært vanlig å møte i kunsten. Kan Bairds kunst ses som del av denne nye «moderlige» tendensen? En viktig skikkelse i Bairds univers er også hennes egen mor, Maureen Baird. Representasjonen av denne omsorgskonstellasjonen, og i det hele tatt dynamikken mellom en middelaldrende kvinne og hennes gamle mor, er sjelden vare i kunst. I dette kapitlet ønsker jeg å bruke noen utvalgte kunstverk som tematiserer moderskap, familie og aldring til å undersøke Bairds motivkrets i *There's no place like home* og spesielt se på hvordan hun nærmer seg moderskap i feministisk sammenheng. Kan Baird leses som «mamactivist» slik Loveless forstår begrepet? Hvordan skal vi forstå Bairds problematisering av alderdom og sin egen status som middelaldrende datter – og mor?

4.2 Morskapstenkning

Flere av teoretikerne som kan knyttes til «det moderlige» feltet, som Loveless, Andrea Liss eller kunsthistoriker Griselda Pollock, ser på det moderlige som et utgangspunkt for en annen tenkemåte, en ny kilde til mening. Gjennom å rokke ved normene som omgir morsrollen, kan samtidens feministiske kunstnere gjøre det moderlige til et sted for politisk, sosial og estetisk undersøkelse, hevder Loveless.¹⁴¹ Hun snakker om en ny form for omsorgsetetikk som vil gjøre opp med patriarkalske tenkningsmodeller og det antroposentriske verdenssyn hvor mennesket/mannen er i sentrum. Det moderlige kan her være en modell til å tenke med og gjennom, som gir en mer ansvarsfull og omsorgsfull form for sameksistens.¹⁴²

Liss mener at kunstnere som arbeider ut fra en moderlig tenkning, har en mulighet til å både tenke nytt rundt og skape nye bilder av morsrollen, som ligger utenfor de historiske bildene av moderskap som lenge har usynliggjort og hemmet det moderlige i kulturen.¹⁴³ Hun viser hvordan morsrollen er nært knyttet opp til en tanke om selvoppofrelse på grensen til selvutslettelse:

Traditionally, the perfect paradigm of the figure of ethics and alterity – that is, the giving of the self to the other – is the mother. She responds to the needs of the other over her own needs [...] Indeed, the mother's lack of selfhood represents the singular

¹⁴¹ Loveless, «Maternal Mattering», 476.

¹⁴² Nygaard, «Morkunstens modstand», 8.

¹⁴³ Liss, *Feminist Art and the Maternal*, XIX.

exemplar of motherhood. The figure of the mother finds herself, ad infinitum, at the selfless center bearing the burden of singular responsibility and representation.¹⁴⁴

For Liss er dette viktig også fordi det handler om å løfte frem morsrollen slik den erfares fra mødrene selv, bare da kan blikket løftes fra et «evig utenfra-perspektiv».¹⁴⁵ Dette er også noe som er i tråd med feministbevegelsens slagord «det personlige er politisk». Ifølge Liss har moderskapet som erfaring lenge blitt nedvurdert som utgangspunkt for forskning og kunstproduksjon, fordi det ses på som for spesifikt og for personlig.¹⁴⁶

I artikkelen «Mother Trouble» fremmer kunsthistoriker Griselda Pollock det moderlige som en ny estetisk og etisk tenkningsmodell, med utgangspunkt i psykoanalytiker Bracha Ettingers «matrixielle» teori. Her foreslås blant annet graviditet som en modell for å forbedre menneskelige situasjoner og møter, ved å møte den andre, ukjente, som barnet i magen – det de betegner som en «partner in difference» – fremfor som en fremmed, ubuden gjest:

What Ettinger is inviting us to reconsider as we struggle to emerge from such definitions in which even the feminist imagination, and certainly our theories to date, have remained policed, is that we might acknowledge that the maternal-feminine could be a source of meaning. It could be understood as a thinking apparatus for human subjectivity that goes way beyond the utilitarian process of generating little humans. It is a matrix for other logics, for ethics, for aesthetics, for poetics, and even for social relations perhaps.¹⁴⁷

Disse utdragene viser noen av sammenhengene forskerne mener «det moderlige» kan fungere som en inngang til nye modeller for både tenkning og kunst.

4.3 Feminisme og moderskap

Gunnar Danbolt trekker frem at Bairds arbeider skiller seg fra de feministiske bildene fra 1970-årene, som ofte gav uttrykk for kvinnelige erfaringer i et mer politisk perspektiv ved å på ulike måter støtte opp under eller tydelig uttrykke kvinnepolitiske kampsaker.¹⁴⁸ Åsebø, sammen med flere andre, peker på at den feministiske kunsten i 1990-årene kan være vel så politisk, bare på en litt annen måte. I forrige kapittel så vi hvordan Baird står mellom ne

¹⁴⁴ Liss, *Feminist Art and the Maternal*, XX.

¹⁴⁵ *Ibid.*, XIX.

¹⁴⁶ Nygaard, «Morkunstens modstand», 8.

¹⁴⁷ Griselda Pollock, «Mother Trouble: The Maternal-Feminine in Phallic and Feminist Theory in Relation to Bracha Ettinger's Elaboration of Matrixial Ethics/Aesthetics», *Studies in the Maternal*, 1 (2009): 13.

¹⁴⁸ Danbolt, *Frå modernisme til det kontemporære*, 195.

selvbiografisk og hverdagslig neo-feminisme, og en aktivistisk kunst med trekk fra 1970-årenes feministiske kunst. Selv om kunst som tematiserer og nyanserer moderskap pekes på som sjeldent av blant andre Loveless, foreligger det kjente kunstverk som tematiserer moderskap fra sistnevnte periode. Noen av dem vil jeg lese opp mot Baird, som amerikanske Mary Kelly (f. 1941) og norske Elisabeth Haarr (f. 1945).

Ifølge Nygaard har et nytt blikk på morsrollen trådt frem i Danmark, som også er synlig i kunsten. Standpunktene som ble fremmet rundt kvinner, husarbeid og lønnet arbeid under likestillingskampene fra tidligere tiår tas nå opp til ny og kritisk gjennomgang.¹⁴⁹ Man kan se den samme tendensen i Norge. De siste årene har man blant annet diskutert «en bølge» av forfattere som åpner opp for mangefasetterte erfaringer på godt og vondt rundt graviditet, barseltid og morsrolle, såkalt «barsellitteratur». Det har også i vestlig sammenheng trådt frem en synlig debatt rundt omsorgsbyrden kvinner blir møtt med, kalt «det tredje skiftet», som handler om at kvinner erfarer å bli møtt med en større, uskreven forventning til husarbeid og omsorgsrollen enn menn, samtidig som de er i fullt lønnet arbeid.¹⁵⁰ I dette har mange også spurt seg om det å oppdra og ha omsorg for barn har blitt nedvurdert på veien mot et mål om fulltidsjobb for alle – er dette til det beste for barnet?¹⁵¹ Og selv om begge foreldre nå kan være fullt til stede i arbeidslivet, har ikke omsorgsarbeidet forsvunnet.

Hvorvidt kan Baird ses i forbindelse med denne nye tendensen? Kan hun sies å være i forlengelsen av de feministiske kunstnerne som tematiserte moderskap i 1970-årene – hva skiller disse kunstnerne, foruten om tid og sted, snakker de alle om det samme? Jeg deler for ordens skyld inn i tre ulike motivtradisjoner: familien som motiv, mor-barn fremstillingen og den aldrende mor.

Hjem kjære hjem: Familieportrettet

Hjemmet og familien som motiv i kunst er ikke noe utpreget feminint i seg selv, men har vært utforsket av kunstnere fra mange ulike bakgrunner, skriver Katarina Wadstein MacLeod i boken *Bakom Gardinerna* (2018).¹⁵² Dette er en motivkrets som har en hel rekke kulturelle visuelle tradisjoner knyttet til seg, som Baird både følger og bryter gjennom sin utleverende bok. Når jeg tenker på familieportretter, ser jeg for meg en presentasjon av familien, oppstilt og samlet. En slik fremstilling kan markere status, ved at den plasserer familien i tiden, som

¹⁴⁹ Nygaard, «Morkunstens modstand», 9-11.

¹⁵⁰ Det tredje skiftet har blitt beskrevet i en rekke artikler de siste årene i flere land. Et norsk eksempel er Tuva Jorfalt, «Slapp av – mor tar det!», NRK, 18. april 2017.

¹⁵¹ Kilden, Norges forskningsråd, «Mamma, hvor er pappa?», 11. april 2008.

¹⁵² Katarina Wadstein MacLeod, *Bakom Gardinerna* (Stockholm: Atlas, 2018), 8.

del av historien, litt som kongefamiliens årlige gruppeportretter. Mange kunstnere har også skildret familien på en mindre oppstilt måte, som del av selve hjemmet.



Figur 10

En av de fremste skildrerne av hjemmet som motiv i norsk sammenheng er kanskje Nikolai Astrup (1880-1928) som gjennom hele kunstnerskapet malte motiver hentet fra sitt eget barndomshjem og familiehjem i Jølster-området. I maleriet *Interiør med vugge* (ca. 1920) får vi et innblikk i kunstnerens stue (Fig. 10). I rommet sover to barn, et i en vugge lengst fremme og et annet i en seng bak et bord fylt med keramikk og potteplanter. Lengst bak i bildet står en kvinne i et tilstøtende rom og pusler med husarbeid – kanskje det er Astrups kone som rer opp sengen? Selv om Astrup skildrer sin egen familie, tjener bildet som et eksempel på hjemmet skildret innenfra, men hvor familiemedlemmene inntar en nærmest dekorativ funksjon. Det er et familieportrett som fokuserer mer på interiør og harmoni enn det mellommenneskelige, slik at personene i bildet nær sagt spiller samme rolle som møbler og andre gjenstander i hjemmet. Personene representerer «det hjemlige».

Bairds motiver er mer direkte og ekspresjonistiske i sin tilnærming: Her er det selve den indre dynamikken som står sentralt, mens interiøret tjener som et bakteppe. Baird lar familiemedlemmene tre frem gjennom samhandling, ansiktsuttrykk og gester. Bairds barn er heller ikke små og passive, sovende barn som hos Astrup, men som i *Verk 2* og *Verk 3* store barn i sin egen, lukkede verden og med sin egen sterke vilje. Barna er tidvis groteske og

oppsperrede i ansiktet, eller helt grå, opptatt av mobiltelefonene sine eller av å stirre ut i luften – og muligens også så irriterende at Baird fantaserer om å lugge dem slik *Verk 5* viser. Det samme gjelder den gamle, som ikke bare tar imot omsorg, men som også i flere av motivene trer frem som en sinna, eldre dame – sågar voldelig i enkelte skildringer! Den gamle fremstilles med en egenrådighet og et indre liv, både gjennom de omtalte lappene eller gjennom at hun gjerne vandrer rundt i motivene i bare bleien (*Verk 5*) eller kler seg i t-skjorter med ungdommelige slagord (*Verk 2*).

Det indre følelseslivet som trer frem i karakterene hos Baird, gjør henne tettere beslektet til en annen sentral norsk kunstner, Edvard Munch. I sin meste berømte billedserie *Livsfrisen* ønsket Munch å vise frem livets ulike deler og hvordan menneskene levde dem ut, fra barndom til død:

Der skal ikke lenger males interieurer
og folk som læser og kvinner som strikker
Det skal være levende mennesker der
puster og føler og lider og elsker –
Jeg skal male en række slike bilder
Folk skal forstå det hellige ved det
og de skal ta hatten af som i en kirke ¹⁵³

I *There's no place like home* finnes det som nevnt flere motiver med billedlige referanser til Munchs arbeider – som referansene til *Det syke barn* (1885–1886) som skildrer hans søster på dødsleiet, eller at enkelte av Bairds selvportretter minner om hans *Melankoli*. Bairds bok inneholder også flere solnedganger som er malt slik Munch malte dem, koronaviruset visualiseres nesten som soler som minner om *Solen* (1911) fra Aulaen i Oslo og hans berømte *Skrik*-ansikt kan gjenfinnes i enkelte av figurene. Munch har også fremstilt familien, men bruker dem mer som modeller for å vise de store følelsene – som i *Melankoli* (1911), sannsynligvis basert på søsteren Laura som i perioder var innlagt på psykiatrisk sykehus (Fig. 11).¹⁵⁴ Her ser vi ikke bare en sittende kvinne, men også hvordan Munch bruker ansiktsuttrykket som formidler av en indre uro, og også interiøret med den røde duken som nærmest ligner et blodig indre organ og tilfører en ytterligere uro i bildet. Underliggende angst og uro trer også frem gjennom Bairds bilder. I et eksempel sitter moren på sengen i

¹⁵³ eMunch. Utdrag fra Edvard Munchs notater, MM N 63, Munchmuseet. Datert 1929.

¹⁵⁴ En tolkning jeg har fått presentert fra konservator Frode Sandvik ved Kode, og som også kan leses om i Ivo de Figueiredo, «Munchs ukjente søster», *A-magasinet, Aftenposten*, 5. juni 2020.

undertøyet foran et vindu hvor månen lyser inn fra nattehimmelen. Soverommet er enkelt, med et familiebilde over sengen hvor man skimter søte babyer og små barn – slik mange har i et hjem. I sengen er det fullt, tre barn i ulike alder breier seg og tar opp plass. Moren stirrer på oss med et forvridt ansikt, som er omsluttet av en slags svart, hårete sky – som sorte tanker. Det er kanskje den moderlige angsten som trer frem, den angsten foreldre kan kjenne på når de tar inn over seg hvor uskyldig barna er og hvor mye fælt som kan skje dem i livet. Slik viser Baird hvordan det å ha barn kan innebære både angst og uro.

Hos Munch materialiseres karakterenes indre følelser gjennom strøkene, ansiktsuttrykkene, form og farge. Det samme skjer i Bairds bilder. Samtidig går hun mye tettere ved å inkludere seg selv og skildrer hverdagslivet på en mer detaljert måte. På tross av Munchs ønske om å vise frem alle livets faser, handler ikke motivene hans om familierelasjoner, moderskap eller

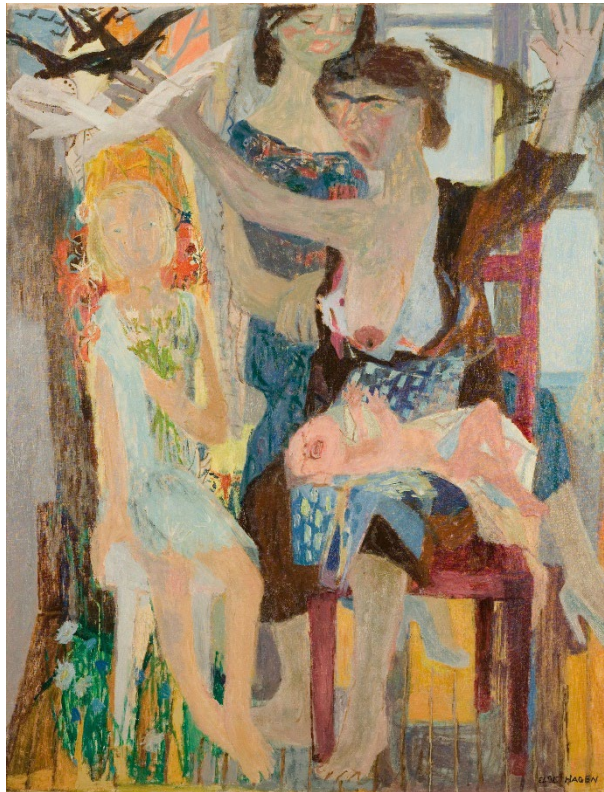


Figur 11

familie, men mer om en form for indre kamp i individet. Bairds kunstnerskap kan på mange måter sies å referere til *Livfrisens* prosjekt, det er også en indre kamp i skikkelsene hun skildrer, men hun har en mer kollektivistisk tilnærming. Hos Baird er det ikke følelsen melankoli som eksemplifiseres – men et vell av ulike store og små følelser. Personene er ikke symboler på indre tilstander, men fremstiller relasjoner og komplekse følelser. Her skildres alt fra smålige irritasjoner over familiemedlemmers skjermtid eller tannkremtuber på gulvet – til hvordan den gamle morens innsunkne og rynkede ansikt kan gi en daglig påminnelse til den store slutten, døden. McLeod ser hjemmet som et sentralt tema i feministisk sammenheng, da

det som motiv kan speile både sosiale forandringer og eksistensielle spørsmål.¹⁵⁵ Rundt 1970-årene gjorde mange kunstnere opprør mot trange kjønnsroller og en stivbent kunstverden, hvor det store, mannlige kunstnergeniet hadde fått stor makt. Dette medførte at hjemmet ble et motiv for kunstnerisk behandling, som et sted hvor kjønnsroller utspilles og møter sosiale forventninger.¹⁵⁶ Dette vil jeg gå nærmere inn på i neste avsnitt, som ser nærmere på noen mor-barn-skildringer fra denne perioden.

Selvoppofrelse vs. yrkesstolthet



Figur 12

Else Hagen presenterer i norsk sammenheng et tidlig eksempel på et mangefasettert bilde av familie og moderskap. I maleriet *Familie* (1950) ser vi en kvinne som sitter på en stol med brystet ute og et illsint spedbarn på fanget (Fig. 12). Hun er omringet av to eldre jenter og sitter tilsynelatende i sitt eget hjem. Idyllen synes fjernt i fra Astrups rolige familiestue, frustrasjonen over familielivet ser ut til å boble over hos moren som roper og vifter med armene, mens fugler flakser vilt rundt henne. Dersom dette hjemlige bildet skal speile sosiale forandringer, slik MacLeod skriver, viser det tydelig til opptakten mot opprøret i 1970-årene:

¹⁵⁵ MacLeod, *Bakom Gardinerna*, 8.

¹⁵⁶ *Ibid.*, 12-13.

Mange kvinner hadde fått nok av å være låst i hjemmet og ønsket muligheten til å gjøre noe mer enn å være med barna og gjøre husarbeid.

Representasjoner av moderskap i kunsten, har tradisjonelt vært fremstilt sett utenfra, og da ofte gjennom forholdet mellom mor og sønn. Dette ser vi blant annet i en av de mest kjente billedkonvensjonene i vestlig sammenheng, Madonna med barnet, hvor den omsorgsfulle og selvoppofrende moren har barnet i fokus. Dette kan henge sammen med kristendommens sentrale status i vestlig billedkultur, og at denne har dyrket denne type patriarkalske moderskapsideal, slik Liss påpekte. Ifølge Jo Anna Isaak kan statusen en slik fremstilling har, også ha sammenheng med at det å lage bilder, å være kunstner, gjennom historien har vært forbeholdt menn.¹⁵⁷

I takt med økende likestilling og at flere kvinnelige kunstnere kom tydelig på banen utover 1900-tallet, skulle alt ligge til rette for at representasjonene av moderskap i kunsten kunne bli nyansert. Som jeg har pekt på hevder derimot flere at moderskap var bemerkelsesverdig minimalt til stede utover 1970-årene – og at det samme gjelder i dag. Loveless og Liss hevder at moderskap som tema så og si var uglesett blant feministiske kunstnere i 1970-årene: «The mother [...] remained a silent outcast for many feminists who strategically needed to distance themselves from all that was culturally coded as passive, weak, and irrational [...]».¹⁵⁸ Dette betyr ikke at det var totalt fraværende, og jeg vil nå se på hvordan noen utvalgte kvinnelige kunstnere knyttet til feminismen har forholdt seg til mor og barn-motivet.

Elisabeth Haarrs *Frustrasjonsteppe* (1981) nyanserer i representasjonen av moderskapet på flere måter (Fig. 13). Verket ble laget mens Haarr hadde små barn og bodde i en Vestlandsbygd med familien. Hun var engasjert i Kvinnefronten på denne tiden og som kunstner opptatt av å fremme vev og tekstil som en viktig kulturarv «med et universelt språk».¹⁵⁹ I Haarrs verk er moren ikke tydelig portrettert, men indirekte til stede gjennom materialet som har bragt frem et slags utrop i store bokstaver: HUS MAT BARN RENT ALENE ALENE. På siden trer en ropende skygge frem, med en gul hånd på kinnet. Tekstil og vev er materialer som tydelig knyttes til kvinnelige tradisjoner, i Haarrs tilfelle trer også det materielle fra moderskapet som arbeid inn i selve verket gjennom at hun har vevd inn plast fra

¹⁵⁷ Isaak, *Feminism and Contemporary Art*, 140.

¹⁵⁸ Liss, *Feminist Art and the Maternal*, XV.

¹⁵⁹ Hanna Ryggen, Jette C. Petersen, Elisabeth Haarr, *Engasjert kunst: Hannah Rygen, Elisabeth Haarr* (Trondheim: Nordenfjeldske Kunstinstrimuseum, 2008), 25.

bleieposer og den gule hånden kan illustrere oppvaskhanskene i gummi som var en selvsagt del av norske husmødres utstyr i etterkrigstiden.



Figur 13

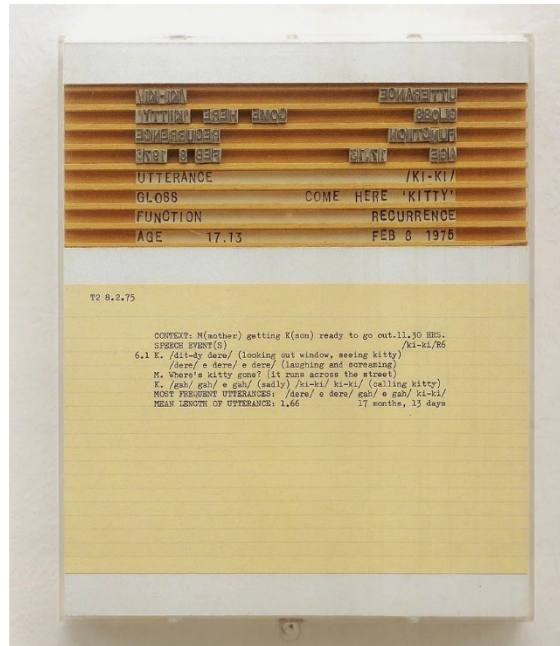
Mary Kellys *Post Partum Document* (1973-79) er en betydelig referanse innen internasjonale kunstverk som tematiserer moderskap i 1970-årene (Fig. 14). Det seksdelte installasjonsverket følger utviklingen av Kellys sønn frem til han behersker språket som 6-åring, og utforsker forholdet mellom mor og barn inspirert av psykoanalytiske teorier.¹⁶⁰ Verket er satt sammen av diverse dokumentariske og skjematisk fremstillinger av notater og skjemaer, som gir det et preg av en slags skjematisk dagbok, og vakte oppsikt i offentligheten da det blant annet inkluderer oversikt over nye ord, kosthold og avføring, noe mange mente var privat og ikke hørte hjemme i kunst.¹⁶¹ Kellys intensjon var blant annet å bryte med oppfatningen om morsrollen som naturlig og medfødt – hun viser gjennom kunsten hvordan hun gradvis lærte seg og vokste inn i denne rollen.¹⁶²

Baird kan, som nevnt, på mange måter ses som å arbeide i forlengelsen av feministisk kunst fra 1970-årene – hvilke likheter og forskjeller finner vi om vi sammenligner henne med disse to eksemplene? Et felles trekk ved de tre er hvordan deres profesjon som kunstner er underliggende, idet verkene fremstår som ytringer fra deres eget liv som mor og kunstner. Hos Haarr står de to rollene tydelig ikke i harmonisk kombinasjon, hun er ALENE ALENE, som kan tolkes som at livet hjemme med barna er ensomt, og frustrasjonen hennes over dette

¹⁶⁰ Loveless, «Maternal Mattering», 476-478.

¹⁶¹ Ibid.

¹⁶² William Fowler, «10,000 revolutions: meet Mary Kelly, the mother of all feminist artists», *The Guardian*, 18. mai 2015



Figur 14

tyter ut fra bildeveven og påvirker kunsten hun lager. Kelly viser en annen side av arbeidstematikken, i *The Guardian* forteller hun at de feministiske diskusjonene i samtiden ofte handlet om kvinnens behov for en karriere. Løsningene som ble presentert den gang handlet som regel om å sette ut husarbeidet – at noen andre skulle passe barna. Kelly ville vise hvordan det å ha en omsorgsrolle for et barn rommer noe mer enn et «vanlig arbeid» man kan overføre til andre, det er et tungt arbeid, men også noe man som forelder kan ha sterk glede av.¹⁶³ Liss peker på en seiglivet kulturell fordom mot forholdet mor-barn som kan hektes på dette: En mor skal ikke nyte det.¹⁶⁴ Baird problematiserer selve kunstnerrollen i mindre grad, hun bretter mer livet ut på et undersøkende vis, men hun viser heller ikke mye direkte glede. Interessant nok kommer selve mannen først helt til slutt i boken – på to sidepaneler. Her fremstilles han, som jeg tolker som en farsfigur, liggende på gulvet, med en gigantisk dimensjonert penis. Han har vært totalt fraværende gjennom alle sidene med omsorg, slit og husarbeid, og krever nå også kanskje noe av hovedpersonen? Dette kan tolkes politisk, om enn i en subtil form, og da i tråd med feministiske slagord om fordeling av omsorgsbyrden i 1970-årene, men også i tråd med den moderne debatten om det tredje skiftet. Selv om moren i *Verk 2* og *Verk 3* tydelig fremstår som forvirret og sliten, er det likevel verdt å understreke at boken starter med en tekstlinje som «It's my house», som er mer stadfestende og også kan tolkes som et stolt utsagn – kanskje dette kan være i tråd med Kellys morsglede? Jeg syne det er interessant i å ta tak i nettopp denne dobbeltrollen, mor og arbeidende, når vi

¹⁶³ Fowler, «10,000 revolutions».

¹⁶⁴ Liss, *Feminist Art and the Maternal*, 32.

skal se på *There's no place like home* i feministisk sammenheng, for dette ser ut til å ha vært blant hovedutfordringene for feministiske kunstnere i lang tid.

Kunstner og mor: En vanskelig dobbeltrolle?

I boken *Revolution at Point Zero* peker Silvia Federici tilbake til 1960- og -70-årenes likestillingskamp som grunnlag for den tilsynelatende avstanden mellom moderskap og feminisme – og da spesifikt retten til arbeid utenfor hjemmet.¹⁶⁵ Federici hevder at det moderlige den gang var for tett knyttet til en reduserende og tradisjonell forestilling om at moderskap var kvinnens skjebne.¹⁶⁶ En av de sentrale feministiske kampene i denne tiden sto om retten til å arbeide og å tjene egne penger, i denne sammenhengen ble moderskapet del av det som holdt kvinnene hjemme, som husmødre, og dermed ofte unngått som tema. Federici drar dette så langt, at hun faktisk hevder at feminismen som konsekvens av dette både har undertrykket og oversett styrken som kan ligge i moderlige erfaringer.¹⁶⁷ Dette kan altså si noe om samtiden som Haarrs og Kellys arbeider springer utfra – men hvor står Baird i dette landskapet?

Morsrollen er en viktig kulturell figur symbolsk, som fremdeles er omgitt av mektige normer, skriver Loveless:

Metaphorically speaking, the idealized mother takes care of everything and everyone, is always loving and patient, and stands guard over the future of our species (in antropocentric terms), our culture (in moralistic terms), and our very survival (in ecological terms).¹⁶⁸

Kan man kjempe for retten for å arbeide og samtidig snakke om den helt spesielle gleden man kan få av å ta vare på familien sin? Liss hevder at den patriarkalske representasjonen av moderskap fremdeles er synlig i samtidskunsten, fanget mellom et alltid tilstedeværende argument om at det er noe «naturlig», som i medfødt, ved kvinnen som mor, og samtidig basert på en usynliggjøring hvor «'too specific' really means 'too personal'».¹⁶⁹ Dette kan reflektere en av grunnene til at moderskap kan være utfordrende å ta opp i kunsten, på den ene siden virker det å ligge en holdning i samfunnet om at det «ikke er verdt å snakke om» – at det er privat, på den andre siden viser det hvordan det faktiske fysiske arbeidet som ligger i

¹⁶⁵ Silvia Federici, *Revolution at Point Zero: Housework, Reproduction, and Feminist Struggle* (Oakland: PM Press, 2012), 5-12.

¹⁶⁶ Ibid.

¹⁶⁷ Silvia Federici sitert i Nygaard, «Morkunstens modstand», 9.

¹⁶⁸ Loveless «Maternal Mattering», 476.

¹⁶⁹ Liss, *Feminist Art and the Maternal*, XV.

omsorgsarbeidet ikke anerkjennes som noe som tar tid og krefter. Nygaard trekker frem enda enn utfordring for kunstnere, som handler om det lystbetonte: Både kunstnerrollen og morsrollen er ofte gjenstand for en oppfattelse i samfunnet av at det ikke er «en ekte jobb».¹⁷⁰ «På den måte er der altså en fellesnævner mellom det reproduktive arbeide og det kunstneriske arbeide, som stammer fra oppfattelsen af, at hvis der ligger en passion eller en kærlighet til grund for arbeidet [...] så gøres det af ren glæde.» skriver hun.¹⁷¹

Man kan si at det er tradisjonen etter Kelly som Baird bygger videre på i *There's no place like home*, da hun dokumenterer dagliglivet i ulike faser. Men mens Kelly arbeidet analytisk og skjematisk, med registrerende metoder som lignet de man ser i vitenskapelig forskning, er Bairds bilder mer ekspressive og direkte. Et viktig brudd, er at Kelly snakker om «nyttelse» og glede i morsrollen – denne gleden er vanskelig å få øye på i Bairds arbeider. De handler mer om noe nevrotisk og vanskelig, tvetydige følelser – tabuer og skam. På den måten er hun kanskje nærmere Haarrs frustrasjon, men hun går mer grotesk til verks enn et frustrert utrop. Abjekte virkemidler er tydelig gjennomgående og i den sammenheng står hun nærmere andre kunstnere fra 1990- og 2000-tallet som tar i bruk overskridende virkemidler. Dette vil jeg gå inn på i neste kapittel.

Morsrollen fremdeles skambelagt?

Selv om de deler trekk, er Bairds kunst skapt ut av en annen og mer likestilt virkelighet enn Haarr og Kellys. Et nyere verk som tematiserer moderskap i norsk sammenheng er *Elise og Marlon* (2002) av Eline Mugaas (f. 1969) (Fig. 15). I fotografiet presenterer Mugaas en mor sittende med brystet ute og en baby på fanget. De sitter i et slags studio med malingsflekker på gulvet, på en arbeidsstol. Hvor Bairds motiver viser indre og ytre konflikter med minimal idyll, og en sliten mor med pløsete hud og forvridde ansikter, som i *Verk 2* og *Verk 3*, sitter Mugaas' mor rett i ryggen med et mildt utrykk i ansiktet, ung og fresht antrukket og et smilende barn på fanget. Måten brystet stikker ut på og det sittende barnet på fanget, refererer ganske sterkt til kristen ikonografi av den ammende Madonna, som blant annet i det kjente maleriet *Madonna Surrounded by Seraphim and Cherubim* (ca. 1450) av Jean Fouquet (ca. 1420-1480) hvor det runde nakne brystet stritter rett ut fra kroppen (Fig 16). Mugaas mor konnoterer altså slik en flere hundre år gammel kunsthistorisk billedtradisjon og drar det med

¹⁷⁰ Nygaard, «Morkunstens modstand», 12.

¹⁷¹ Ibid., 12.

inn i vår tid. Men denne gangen er morsfiguren ikke Madonna, men en kunstner, nemlig Elise Storsveen, og hun er fotografert i Storsveens eget kunstneratelier.¹⁷²



Figur 15 (t.v.), Figur 16 (t.h.)

Hvor Mugaas mor fremstilles med en grasiøs verdighet som henspiller på vår sterkeste morsfigur i vestlig kunsthistorie, ser Bairds mor ut til å balansere på stupet av verdighetens avgrunn. Samtidig arbeider begge kunstnerne ut fra et tilsynelatende likt ståsted, de er begge utøvende kvinnelige kunstnere i et forholdsvis likestilt Norge på tidlig 2000-tall. Mugaas har et uttalt ønske om å synliggjøre kvinners posisjon i samtidskunsten.¹⁷³ I *Elise og Marlon* presenterer hun en arbeidende mor – en kunstner og omsorgsperson. Slik kan en si at verkets tema ligger nært opp til Bairds, om enn i et ganske så annerledes kunstnerisk uttrykk. Det er også mindre direkte opposisjon å spore, enn hvis vi ser til Haarr og Hagen.

Loveless peker på at morsrollen i dag fremdeles er omgitt av normer, hvilke normer er det da Baird og Mugaas bryter? Stolthet og representasjon kan ha noe helt annet å si for de to samtidskunstnerne enn for generasjonene før dem. I en egen serie intervjuer har Loveless undersøkt hvordan utvalgte samtidskunstnere hun mener arbeider tett opp mot det moderlige feltet, og kan kategoriseres som det hun kaller «mamactivists», ser på sin egen praksis.¹⁷⁴ Her

¹⁷² Borud, «Regn med kvinner og barn».

¹⁷³ Ibid.

¹⁷⁴ Natalie Loveless, «Contemporary Mamactivist Artists: A Forum on Maternal Activist Art for the Studies in the Maternal Special Issue on The Everyday Maternal Practice: Activist Structures in Creative Work» *Studies in the Maternal* 8 (2) (Summer 2016).

oppdaget hun at mange av kunstnerne ikke er interessert i å bli assosiert med moderskap som merkelapp. Nygaards undersøkelser viser noe lignende, hun har snakket med danske kunstnere som sier de unngår å bruke morserfaringer i kunst av frykt for at det skal være en ulempe for karrieren, eller at temaet skal oppfattes som uinteressant eller pinlig. «Skyd mig, hvis jeg begynner at lage ‘morkunst’» som en av kunstnerne sier.¹⁷⁵ Det ser altså ut som at Baird og Mugaas bryter noen normer rundt hvorvidt moderskapet er «godt nok» som tema i kunst som fremdeles er i samtiden. Moderskap er kanskje privat, men samtidig et bredt kulturelt tema. Hvordan kan en så sentral del av menneskers liv, fremdeles være omgitt av så mange fordommer? Et viktig poeng som Nygaard peker på, er at det kan ses i sammenheng med patriarkalske tekningsmodeller hvor mennesket forstått utfra mannen er i sentrum.¹⁷⁶ Dette burde kanskje være et godt utgangspunkt for å sette det moderlige høyere på den feministiske agendaen?

Flere av kunstnerne Loveless intervjuer har støtt på utfordringer ved å bruke morsrollen som tema, blant annet gjennom tilbakemeldinger fra andre om at verkene er «for privat». Blant dem er amerikanske Rachel Epp Buller:

What sometimes surprise me is how difficult it seems to bring critical attention to experiences that are quite widespread: often, art around the maternal [...] seems to be pigeon-holed as a private production [...] and not about any larger cultural issues that should be taken seriously.¹⁷⁷

Det er et interessant poeng å merke seg, som ligner mottagelser som er nevnt tidligere i oppgaven i forbindelse med kvinnelige kunstnere som tematiserer det intime og den kvinnelige erfaringen, som Tracey Emin. Selv om det kan sies å ha skjedd store fremskritt og endringer når det kommer til likestilling i den vestlige verden siden 1970-årene, ser det altså ut til at maktstrukturer knyttet til moderskap og kvinnekroppen fremdeles er til stede. Baird reflekterer også selv i et intervju over dette:

Når jeg tenker på dette med fremstillinger av mor og barn, er det klart at det er et farlig vann å bevege seg ut i. Det blir fort en klisjé. Likevel er det noe bemerkelsesverdig i det at de fleste av våre kollegaer i dag, når de skal snakke om autentisitet og den slags, så dreier det seg alltid om noe utenforliggende. [...] Det spennende livet de skildrer tilhører aldri livet der hjemme med barna, det repetitive, det daglige. Skildringen av

¹⁷⁵ Nygaard, *Morkunstens motstand*, 12.

¹⁷⁶ *Ibid.*, 8.

¹⁷⁷ Loveless, «Contemporary Mamactivist Artists».

familien stoppet på en måte opp med Carl Larsson, og det han holdt på med, synes folk av i dag er svett. [...] For meg er det annerledes. Når man har et dagligliv og det er dét som er som faktisk er livet, så blir det vanskelig å skjule det. Det er bemerkelsesverdig at det ikke er interessant å ha et kvinneliv! [...]»¹⁷⁸

I sine tvetydige fremstillinger av familie og moderskap, som i *Verk 3* og *Verk 5*, bryter Baird med det idealiserte bildet av den kjærlige og tålmodige moren som vi fremdeles omgis av i den visuelle kulturen i dag. Hos Mugaas skinner det en form for dobbel forelder- og yrkesstolthet gjennom, i den rake posisjonen til moren, og i plasseringen i kunstneratelieret sammen med barnet – hun har med seg barnet på jobb og det fremstår ikke som et problem. Baird bretter ut alt omsorgsarbeidet uten at kunstnerrollen er visuelt til stede i bildene, samtidig har hun maktet å produsere et kunstverk utav hverdagens slit. Selv om Baird ikke viser det som en idyll, kan en si at de to verkene viser to moderne kvinner som utfører begge deler – jobb og omsorg – med stolthet.

4.4 Alderdom og rolleendring

Et videre tema som er interessant å utforske i forbindelse med Baird, er aldring i relasjon til moderskap. Som sagt innledningsvis er fremstillinger av aldring i feministisk kunst sjeldent, og i mor-barn-fremstillinger er det flest motiver av små barn og unge mødre. Det å pleie eldre familiemedlemmer er ikke noe jeg har sett tematisert i kunst før, og derfor interessant å se nærmere på som siste del av min undersøkelse av Bairs presentasjon av moderskap. Å fremstille seg selv i en morsrolle, og som middelaldrende datter i en omsorgsrolle for sin egen gamle mor, gir et ekstra lag til bildene.

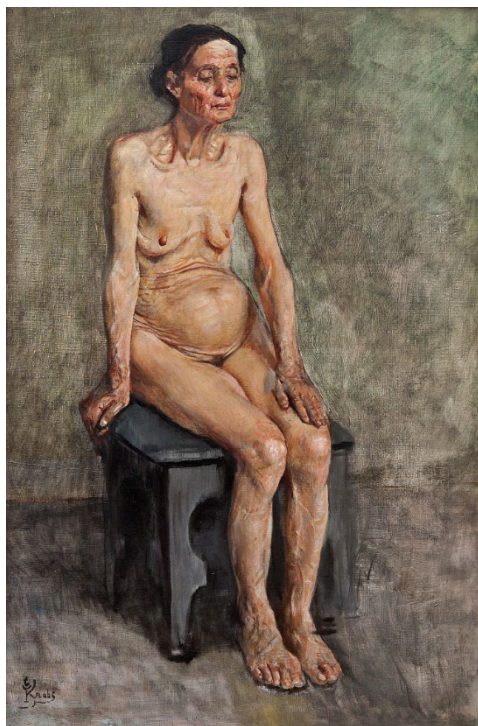
Eldre kvinner i kunst har tradisjonelt vært der for å skremme oss som en påminnelse om døden, et *momento mori*, skriver Pollock: «juxtaposed as scary withches, hags, old bags to the soft fullness of the one moment of feminine desirability: youth». ¹⁷⁹ Pollock mener ikke at fremstillinger av eldre kvinner er fraværende i kunsthistorien, men at måten de har blitt presentert på har vært i tråd med, og opprettholdt, en kulturell fascinasjon for den ungdommelige femininitet: «femininity fixed in a specific time of life». ¹⁸⁰ For å dra kapittelet videre til denne motivkretsen vil jeg se på Christian Krohgs *Gammel kone* (1902) (Fig. 17). Krohgs malerier var kjennetegnet av en på den tiden nyskapende realisme, og han portretterte

¹⁷⁸ Sitat Vanessa Baird i Mona Gjessing, «Kunsten som selvbiografi, terapi og forkledning: En samtale mellom Vanessa Baird og Trine Folmoe», *KUNST*, Årg. 23, Nr. 4 (2005), 30–33.

¹⁷⁹ Griselda Pollock sitert i Meagher, «Feminist Ageing», 184. Originalkilde: Griselda Pollock, «The grace of time: Narrativity, sexuality, and a visual encounter in the virtual feminist museum», *Art History* 26.2 (2003), 194.

¹⁸⁰ Meagher, «Feminist Ageing», 184.

mennesker så tett opp mot virkeligheten som mulig med alle skavanker stilt ut. Hans maleri av en eldre kone er intet unntak, hun er naken og hver rynke og fold i huden er nøye fremstilt. Krohgs maleri kan ses i sammenheng med *memento mori*, men jeg vil også si det viser en undersøkende og beskrivende tilnærming til kroppslig aldring.



Figur 17

Michelle Meagher mener at alderdom har vært overraskende lite utforsket innen kunstfeltet, eller i feministisk sammenheng: «[...] old women, and the political, personal, embodied, and existential issues associated with old age, have rarely been at the center of contemporary feminist projects.».¹⁸¹ Hun peker på hvordan de fleste feministiske kampsakene har konsentrert seg om tema sentrale for yngre kvinner, som likestilling i arbeidslivet og abortrettigheter, og mindre om temaer knyttet til kvinner etter menopausen. Kunsthistoriker Anca Cristofovici hevder noe lignende om samtidskunsten av i dag: «the aesthetics of aging – the most immediate ways in which we come into contact with the realities of ageing – is still very much ignored.».¹⁸²

¹⁸¹ Meagher, «Feminist Ageing», 181.

¹⁸² Anca Cristofovici sitert i Meagher, «Feminist Ageing», 181. Originalkilde: Anca Cristofovici, «Touching surfaces: Photography, ageing, and an aesthetics of change», i *Figuring Age: Women, Bodies, Generations*, redigert av Kathleen Woodward (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1999).

Det er altså ikke bare nyanserende moderskapsfremstillinger som etterlyses i kunsten, men også aldring. Baird går i sin serie inn på begge deler. Isaak er også inne på moderskap- og aldringstematikken i boka si. Hun ser representasjonskritikk, altså det å utfordre eller forsøke å ta kontroll over fremstillingene av kvinner, i vår kultur som en av de mest problematiske utfordringene for feministiske kunstnere.¹⁸³ Isaak mener at i søket etter ulike kvinnefremstillinger, har kvinnelige kunstnere glemt, eller unngått, sin nære krets: nemlig deres egne mødre. Kanskje er det ikke et bilde de ønsker for seg selv – eller kanskje det er et bilde som simpelthen ikke har vært vanlig å se i kunsten eller noen andre steder, spør hun seg.¹⁸⁴ I Bairds motiver trer dette sjeldne forholdet mellom den voksne datter og mor frem, et komplekst forhold som refererer til en gjennomgående, omveltende endring som følger livet: på den ene siden er man forelder og barn, på den andre er man to kvinner med tilsvarende erfaring som mor. Dette er et forhold som inneholder mange lag med følelser og erfaringer som setter deg i en mellomposisjon hvor man kan se både fremover mot livets slutt, og bakover på det som har vært.



Figur 18

Bairds aldrende kvinner er minst like undersøkende fremstilt som hos Krogh, med rynker og folder (Fig. 18). Bruddet er et annet sted, nemlig ved at selve relasjonen mellom kunstner og modell vektlegges og at kvinnene fremstilles som preget av sitt indre liv – den aldrende moren

¹⁸³ Isaak, *Feminism and Contemporary Art*, 141.

¹⁸⁴ *Ibid.*, 141.

er sliten, kjeftende og i noen bilder som absolutt rasende. Bairds kvinner virker slik å passe mer inn i det «skremmebildet» Pollock peker på enn Kroghs gamle kone. Men samtidig løfter Baird også frem noe mer ved aldring, utover det ytre. Hvor Kroghs gamle kone er lukket inn i seg selv og «bare» er en modell for kunstnerens nøytrale undersøkelse, står den aldrende kvinnen hos Baird frem med en personlighet, endatil med navnet sitt og egne notater – hun granskes med et relasjonelt blikk. Slik synes det å gå fra å være et portrett av aldring, til å være et portrett av en mor som et komplekst og flerdimensjonalt menneske. Dette er noe som gjør Bairds fremstilling mer i tråd med feministisk fundert kunst.

Dobbeltportrett

Den britiske kunstneren Melanie Manchot (f. 1966) har utforsket sin aldrende mor som motiv i flere kunstverk. I fotografiet *Double Portrait, Mum and I* (1997) (Fig. 19) ser vi kunstneren selv sammen med moren, en interessant sammenligning til Baird. Som hos både Krogh og Baird er det kroppslige tydelig til stede i Manchots fremstilling av aldring. De to kvinnene er nakne, avbildet fra midjen og opp, og ser mot betrakteren. Datteren, Manchot selv, gjemmer kroppen sin bak moren og plasserer hodet sitt på morens skulder. Det unge ansiktet med langt hår og store øyne står i kontrast til den eldre moren med rynker, tungt blikk og kort frisyre. Hun luter litt fremover, lik Kroghs gamle kone, og brystene henger, men akkurat som hos Baird bryter denne presentasjonen tydelig med Krogh. Manchot og Baird sammenfaller i at begge tydelig løfter frem sin egen mor og slik gir portrettet en form for verdighet: de plasserer moren i kunsthistorien. Men hos Manchot presenteres moren tettere på, som Meagher beskriver det: nærmest som del av hennes egen kropp, som sitt eget selvportrett.¹⁸⁵ Det bringer en verdighet i motivet og viser samtidig med all tydelighet den intimiteten som kan ligge mellom en mor og hennes barn, uansett alder. Morens stolte og direkte uttrykk i ansiktet speiler de vi er vant å se hos motemodeller, mens den eldre kroppen med hengende mage og bryster bryter med de modellene pleier å presentere.

«Intergenerational pairings of women with biological bonds and physical similarities are particularly valuable for the ways in which they seem to expand and collapse time» skriver Meagher.¹⁸⁶ Hun peker på hvordan en fremstilling av mor og datter tar opp i seg flere historier – både forholdet datteren har til egen mor, kroppen som gav henne liv, men også den gamle kroppen som en visjon eller forutanelse av datterens fremtidige selv. Selve livets temporalitet trer frem. Den gamle moren i disse dobbeltportrettene kan sies å være mer elsket enn

¹⁸⁵ Meagher, «Feminist Ageing», 188.

¹⁸⁶ Ibid., 188.

nedvurdert, den gamle inkluderes i døtrenes selvframstilling og kan ses på som en anerkjennelse av hvor tett selvet er knyttet til deres egen mor. Samtidig poengterer Meagher, at sammenstillingen av to generasjoner også kan medføre en framstilling av alderdom som abjekt – en kropp i forfall.¹⁸⁷ Sett på denne måten, blir de gamle mødrene «the distorting mirror in which a sorrowful and angry daughter sees her own mental and physical decline».¹⁸⁸ Det kan altså tolkes både kjærlig og oppløftende, og som det skremmebildet Pollock viser til.



Figur 19

Kanskje kan en del av forklaringen bak de sjeldne representasjonene av voksne mor-datter forhold bunne i «[...] the presentation of all that we resist in our mothers, the self we will become in old age» som Isaak formulerer det.¹⁸⁹ Selv har Baird uttalt at inkluderingen av moren i *There's no place like home*, gir noe hun selv ikke har:

Kanskje noe poetisk, noe litt vakrere. Det er ganske intenst det hun driver med også, da, og innestengt. Jeg vet ikke. Det hun gir til meg, det er jo mitt materiale. Hun har blitt sitt eget notat, og hun er mitt notat. Kanskje det er det alle er, et slags notat.¹⁹⁰

Bairds mor også er kunstner, slik kan framstillingen av deres forhold like mye være en presentasjon av to kunstnere som lever sammen – Baird skriver moren inn i egen kunst, noe som kan ses like mye som en feministisk handling som en av kjærlighet. Flere av bildene

¹⁸⁷ Dette vil jeg komme nærmere inn på i kapittel 5.

¹⁸⁸ Meagher, «Feminist Ageing», 189.

¹⁸⁹ Isaak, *Feminism and Contemporary Art*, 150.

¹⁹⁰ Fjæren, «Kunstner Vanessa Baird: – Å tegne er like lett som å gå på Joker».

viser moren stående fremst i bildet, med et tafatt uttrykk i ansiktet. I bakgrunnen ligger den gamle kvinneskikkelsen til sengs, med knoklete hender og innsunkne kinn. På et av dem er Baird både grønn og lilla i fjeset, med store ringer rundt øynene. Er det en fysisk utslitt kvinne som har pleiet sin mor vi ser, eller er det like mye frykten for sin egen alderdom som lyser i ansiktet hennes? «Hun er mitt notat», som hun sier det selv. I morsfiguren ligger datterens fremtid, også helt billedlig gjennom at man ofte ligner på sin mor. Det å presentere de voksne eller gamle mødrene i kunsten, de som verken er vakre eller unge, «is to disturb» hevder Isaak.¹⁹¹ I *Figur 18* ser vi et nært bilde av den gamle, det er i et uttrykk som er lett på hånden – men samtidig ubarmhjertig naturtro. Den gamle fremstilles med et trekk av døden som gjerne preger veldig gamle mennesker. I bakgrunnen står den voksne datteren med bøyd hode. Denne gangen er det ikke det utslitte som er mest fremtredende, men tvert imot en kjærlighetsfull fortvilelse – frykten for å miste en forelder. De sjeldne, aldrende mødrene i kunsten forstyrrer noe i oss, de skaper et brudd med de kulturelle bildene kvinner er omgitt med både av sine aldrende mødre og i det også sin egen fremtid.

Aldring i feministisk kunst

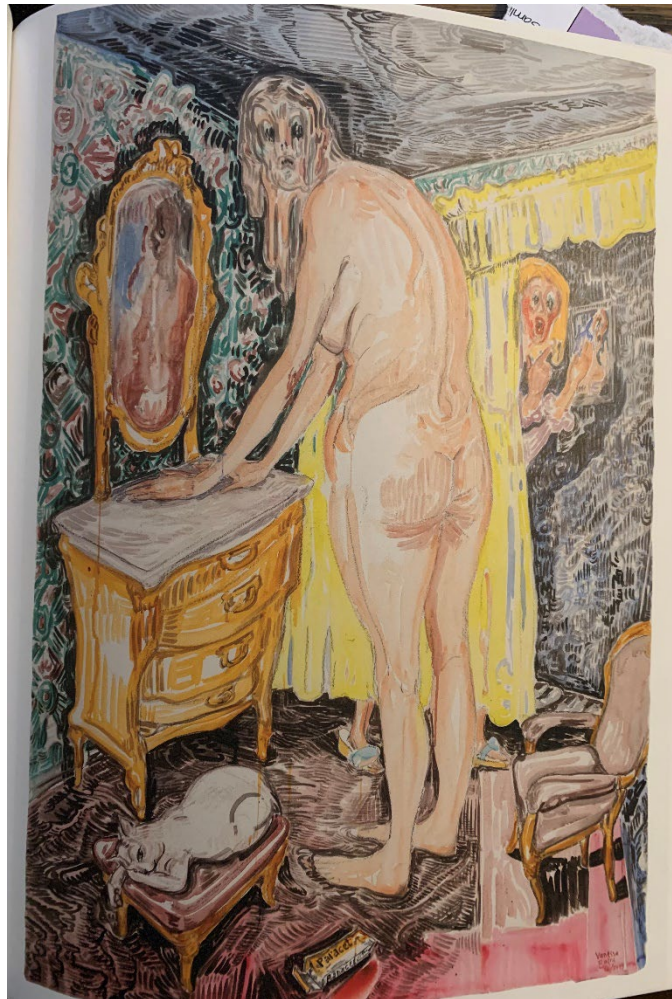
Det å fremstille aldring på en virkelighetsnær måte, kan være en strategi som går i rette med skjønnhetsidealene som gjennomsyrrer samfunnet, som nevnt innledningsvis. For noen kunstnere kan fremstillinger av aldring reflektere nok et lag patriarkalsk undertrykkelse, da kvinnelig aldring ofte medfører at deres allerede begrensede sosiale status taper ytterligere verdi, hevder Meagher.¹⁹² Det å eldes naturlig i dag er ikke noe selvsagt, med en rekke mulige skjønnhetsinngrep som kan begrense rynker og kroppslige skavanker lett tilgjengelig for de som har interesse og penger til det. I verkene hvor Baird er kledd i vakre kjoler, eller den eksklusive «Chlóae blusen» i *Verk 1* i mindre eksklusive omgivelser, kaller Baird på reklamebildene fra motemagasinerne, og løfter slik frem noe absurd og komisk ved moteverdens visuelle tradisjon av kvinnefremstillinger. Her møtes to kolliderende virkeligheter: de unge vakre kroppene i designerklær som vandrer bekymringsløst rundt i motepublikasjonene og den «ordinære» kvinnens aldrende kropp.

Et annet eksempel er bilder hvor barna i huset sjokkert ser sin egen mor naken, her synes jeg skammen trer frem både i barna og morens ansikt (Fig. 20). Det er som om moren fungerer som et skremmebilde for egne barn, de frykter sitt eget kroppslige forfall. Effekten blir dobbel

¹⁹¹ Isaak, *Feminism and Contemporary Art*, 141.

¹⁹² Meagher, «Feminist Ageing», 181.

ved at Baird tilsynelatende reflekterer over det for sin egen del i motiver hvor hun ser på *sin* gamle mor, som i *Verk 1*.



Figur 20

Meagher ser på aldring utfra en kritisk feministisk og gerontologisk tilnærming, hvor aldring først og fremst ses på som vekst og transformasjon, fremfor en mer konvensjonell lineær tidslinje mot fysisk forfall. Dette er i tråd med Anca Cristofovici som peker på at våre erindringer av oss selv som unge ikke er splittet fra hvordan vi ser oss selv som eldre, men heller at vi lever i dem begge gjennom livet – de sammenfaller og interagerer med hverandre – noe hun kaller for «interaction between age-selves».¹⁹³ Cristofovici og Meagher vektlegger altså aldring som en pågående prosess, hvor man hele veien er både den samme og i endring. En slik lesning har potensial til å både utvide vår forståelse av et levd liv, og gi en rikere mulighet for kunstnerisk utforskning. I tillegg hevder Meagher at kunst som står i en slik tradisjon, kan gi en viktig utfordring til gerontofobien som enkelte mener står sterkt i

¹⁹³ Meagher, «Feminist Ageing», 182.

samtidens visuelle kultur: «it also speaks back, on the one hand, to the cultural invisibility of old women and, on the other, the discourses of ‘successful ageing’ that increasingly dominate popular culture». ¹⁹⁴ Slik kan altså kunst som tar for seg alderdom som en pågående prosess – en kontinuerlig utvikling av oss selv – åpne opp for annen tenkning rundt aldring, og samtidig fungere som et korrektiv til populærkulturens opptatthet av å «holde seg ung».

Flere av motivene i Bairds utgivelse formidler fra det indre følelseslivet, og en slik tolkning trer klart frem i *Verk 4*, men også i det mer overskridende *Verk 5*. Her står det dukkelignende barnet med rumpen ute og har tydelig nettopp fått ris på baken. I bakgrunnen står den gamle med hevet sopelime. I det neste bildet er det moren selv som straffer barnet, hun står over det samme dukkelignende barnet og rister i det etter håret. Begge motivene har et tegneserieaktig uttrykk som får det til å ligne en slags visuell fantasi. Med Cristofovicis forståelse av aldring som «interaction between self-ages» er det fristende å tolke det som en billedliggjøring av de mindre heldige sidene ved arv: hvordan en mors raseri og avstraffelsesmønster kan smitte over på barna og prege dem senere i livet. Hvis barnet i motivet til venstre leses som Baird selv, viser motivet til høyre hvordan moren gradvis blir sin egen mor – hvordan sinnet forplanter seg gjennom generasjoner. Det er et mørkt tema som også er dypt tabubelagt. ¹⁹⁵

Eldreomsorg i familien

Gjennom sine bilder fremstiller Baird det fysiske og psykiske arbeidet ved det å stå i en morsrolle. Slik kan hun sies å understreke at omsorgsarbeid er et *arbeid* – det er ikke noe som bare går av seg selv. Er dette en forlengelse av 1970-årenes feministiske fremstillinger, eller varsler det noe nytt? Bairds moderskapsfremstillinger kan relateres til feministiske teorier om kjønn og moderskap slik de trer frem hos blant andre Federici. De kan også ses som del av arven etter tidligere feministiske kunstnere som Mary Kelly, i en visuell kamp mot et essensialistisk syn på moderskap som naturlig, lett og i ytterste konsekvens en usynlig del av menneskers liv som tas for gitt. Her passer det å igjen trekke inn Federici, som var del av kampanjen Wages for Housework (WfH) som oppsto i 1972. WfH pekte på naturaliseringen av husarbeid som et samfunnsproblem og en sentral kvinnesak. De ønsket anerkjennelse for arbeidet og ikke minst lønn fra staten. ¹⁹⁶ WfH og Federici er knyttet til marxistisk tenkning og ser på denne naturaliseringen som en villet del av det kapitalistiske systemet: ved å «naturalisere» alt omsorgsarbeid har systemet sikret seg gratis arbeidskraft. ¹⁹⁷ Federici trekker

¹⁹⁴ Ibid., 183.

¹⁹⁵ Dette motivet vil jeg også gå nærmere inn på i neste kapittel som handler om det groteske og tabuoverskridende hos Baird.

¹⁹⁶ Federici, *Revolution at Point Zero*, 9.

¹⁹⁷ Ibid., 8.

denne problematikken videre inn i vår tid, husarbeid- og omsorgsarbeid har ikke forsvunnet, skriver hun, og nedvurderingen av dette arbeidet, både økonomisk og generelt, fortsetter å være et problem for oss i dag, om det så er ubetalt eller lønnet.¹⁹⁸ Noen må gjøre jobben. I norsk sammenheng har utfordringene med det moderne fenomenet «dobbelarbeid» blitt omtalt i flere rapporter, senest SSB sin «Kvinnens liv og helse siste 20 år» (2022) som blant annet viser at:

[...] kvinneliv og kvinnehelse er tett forbundet, og mange kvinner sjonglerer en rekke ulike roller, som elev, student, arbeidstaker, partner, mor, datter og venninne. Mange kvinner er også omsorgsgiver og støttepersoner for personer i og utenfor egen husholdning. Ikke uventet kan det være utfordrende å få de ulike livsrollene til å gå i hop. Dette kan 'sette seg' i kvinnekroppen, og gi ulike helseplager.¹⁹⁹

Interessant er det også å merke seg Federicis poeng om hvordan dette i dag preger det hun kaller en global krise i eldreomsorgen:

Eldercare in capitalist society has always been in a state of crisis, both because the devaluation of reproductive work [...] and because the elderly are seen no longer productive, instead of being treasured as they were in many precapitalist societies as depositories of the collective memory and experience.²⁰⁰

Med dette som bakteppe kan en si at spørsmål rundt det moderlige, omsorgsrollen og hvilken posisjon denne delen av livet skal verdsettes i samfunnet er et av vår tids sentrale tema. Og for å trekke dette lengre, kan man også si som Loveless gjør, at vi for å møte den globale økologiske og økonomiske krisen bør vurdere en ny omsorgspolitik som ser mer på omsorg som noe som «makes and remakes us» og mindre som en tjeneste vi gjør for andre.²⁰¹

4.5 Baird som mamactivist

Lik flere feministiske kunstnere fra 1970- og -80 årene, som Haarr og Kelly, understreker Baird det tvetydige ved moderskap og bryter med bildet av den selvoppofrende morsrollen som utøver sitt arbeid med glede. Baird har ikke den samme mektige kulturelle rollen å opponere mot som den gang husmor-idealet stod sterkt – men likevel skildrer hun en følelse av noe innestengt. Dette kan henge sammen med den omveltende perioden Baird skildrer,

¹⁹⁸ Ibid., 6-9.

¹⁹⁹ Elin S. Lunde, Jorunn S. Ramm og Astri Syse, «Kvinnens liv og helse siste 20 år», *Statistisk sentralbyrå*, 27. september 2022, 4.

²⁰⁰ Federici, *Revolution at Point Zero*, 116.

²⁰¹ Loveless «Maternal Mattering», 485.

koronapandemien og følgene den fikk med begrensninger på aktivitet utenfor hjemmet. I så måte opplevde kanskje mange at det ble en tilbakevending til 1950-årene: Man ble hjemme med barna og i stor grad innestengt.²⁰²

Med sine utleverende og selvransakende motiver av kvinnelig aldring og hvordan familiedynamikken endrer seg gjennom et liv, bryter Baird med den tradisjonelle fremstillingen av fysisk aldring slik Krogh kan tjene som et eksempel på. Som Manhot vektlegger Baird andre ting enn det rent visuelle, hun løfter frem det mellommenneskelige – forholdet til egen mor. Slik fremstilles aldringen som en del av livet, heller enn å handle om forfall og tap av skjønnhet. Her ligger det en tydelig tråd til det moderlige feltet: Aldring som en kroppslig og moderlig erfaring som utgangspunkt for en mer nyansert kunstnerisk fremstilling av det å være menneske.

I tråd med opphøyede mannlige kunstnerkollegaer som Munch, etablerer Baird seg som et ekspressivt kunstnersubjekt. I sin analyse av Emin peker Åsebø på det ekspressive i kunsten hennes som et element som kan referere tilbake til en maskulin form for ekspressiv kunstnerrolle, hvor kunstnerens liv og indre konflikter går hånd i hånd med kunsten.²⁰³ Dette passer godt også på Baird. Som tidligere nevnt har motivkretsen fulgt Baird gjennom livet og endret seg i takt ulike livsomveltninger. Slik kan det tolkes som om Baird, lik Emin, iscenesetter et maskulint ekspresjonistisk kunstnersubjekt for å kaste lys på en historie som har vært lite til stede – historien til en som er kunstner *og mor*, og som også tar vare på sin aldrende mor. Felles for disse kunstnerne er at de slåss med tilværelsens eksistensielle spørsmål via kunstnerkroppen, skriver Åsebø.²⁰⁴ Mannlige kunstnere som Munch hylles for å bruke fra livet som materiale, uten å tynges ned av merkelapper som «for personlig» eller «for utleverende» slik mange kvinnelige kunstnere har opplevd å bli møtt med når de bruker av sine erfaringer fra moderskapet.²⁰⁵ Vanessa Baird virker ikke aktivistisk som at hun maner til kamp mot husarbeid – men hun løfter moderskap og omsorgsrollen frem som et sentralt aspekt ved livet. Gjennom referansen til Munch kan det se ut som at hun forsøker å innskrive også moderskapet blant temaene og erfaringene knyttet til det å være et levende menneske rent allment. Hun reiser spørsmål om hvilken kunstnerkropp og hvilke erfaringer vi forstår som «eksistensielle» i vår kultur, og hun gjør det med både kjærlighet og fandeninvoldskhet.

²⁰² Dette aspektet vil jeg komme mer tilbake til i kapittel 5.

²⁰³ Åsebø, «Bad Girls», postfeminisme og humørløs kvinnesak i 1990-tallets kunst», 80.

²⁰⁴ Ibid., 80.

²⁰⁵ Ref. Loveless og Nygaards undersøkelser.

Vi har nå sett at Bairds fremstillinger er ekspresjonistiske, men at de også kan karakteriseres som abjekte; hun fremstiller både kroppslig avfall og tabubelagt adferd. I neste kapittel skal jeg gå nærmere inn på dette.

Kapittel 5: Aldring, moderskap og tabuer

Etter utstillingen med bildene av barna mine ble jeg ringt opp av Psykisk Helse som spurte meg om jeg syntes at det var veldig traumatisk å få barn. Det syntes jeg jo ikke. I går var det en mann fra Morgenbladet som spurte meg om kroppsvæsker. Jeg tenker jo at kroppsvæsker er en vanlig ting å ha.²⁰⁶

5.1 Mareritt og skrekkvisjoner

I det foregående kapittelet har jeg sett på Vanessa Bairds behandling av omsorgsrollen og familieliv som tema, i sammenheng med begreper som morkunst og «mamactivism». Her så vi også hvordan det groteske og tabubelagte trer frem i bildene – skildringer av død, kroppslig forfall, sykdom, avføring og andre kroppsvæsker. Disse elementene er også til stede i *There's no place like home*. Hos Baird skjer det et slags møte mellom en skjødesløshet hentet fra tegneserieverden og den institusjonelle kunsten. I flere skildringer av den gamle er kroppen overdrevet tynn og dradd – hun er nær ved å ligne et mumifisert skjelett, og flere steder presenteres hun ikledt voksenbleie. Barna i søte kjoler kontrasteres med urovekkende nakenhet, voldelig oppførsel eller forvridde posisjoner, eller at de ligger som døde med blågrønne kropp og stirrende øyne. Morsfiguren fremstilles gjerne naken med hengende hud, eller i gjennomsiktige kjoler, mens hun fjerter, er voldelig, eller får hele hodet til den gamle opp i rumpa.

Disse motivene gir slik jeg ser det, ikke et inntrykk av å være gjengivelser av faktiske hendelser, men mer av å tre inn i en drømmeaktig, eller marerittaktig, fantasi. Skam, omsorg, fortvilelse og begjær veves sammen til bilder som gir et uttrykk av en desperat fantasi som på et underlig vis føles kjent. Bildene kan minne om mareritt eller skrekkvisjoner man har hatt selv. Bairds bilder oppleves slik som abjekte. Begrepet «abjekt» knyttes som nevnt i innledningen til Julie Kristeva som blant annet ser det abjekte nært knyttet opp mot morskroppen.²⁰⁷ I dette kapittelet vil jeg se nærmere på hvordan det abjekte kommer til uttrykk i Bairds kunstnerskap generelt, og spesielt i *There's no place like home*. Hva kan det å

²⁰⁶ Sitat av Vanessa Baird hentet fra Kristine Kleppo, «Aggressiv akvarell», *ABC Nyheter*, 4. desember, 2009.

²⁰⁷ Begrepet er utredet i kapittel 1.

se boken i sammenheng med teorier om det abjekte tilføre lesningen av verkene? Kan bruken av groteske og avskyelige hos Baird ses i en feministisk sammenheng?

5.2 Det groteske og tabubelagte hos Baird

Det overskridende ved Vanessa Bairds kunst er noe som har vært trukket frem både i media og kunstfeltet helt fra de tidligste utstillingene hennes i starten av 1990-årene. «Disse bildene hadde blitt sladdet på TV» konstaterte en politiker i Aftenposten da han så et av Bairds bilder utstilt i 1991.²⁰⁸ I en anmeldelse av utstillingen *Vanessa Baird: Pastelltegninger og akvareller* ved Galleri Wang i 1996 skriver kunstkritiker Jørgen Lund:

[...] Det nakne tabuet, overgrepet og det definitivt umorsomme og latterliggjørende er alltid til stede, sjelden har man sett så mange foruroligende bisarrheter, sjelden har man sett så mye dyresex blant festkledte naturfolk. Dette er ikke morskap.²⁰⁹



Figur 21

I maleriet *My feet are in a jam* (1999) har Baird gjenbrukt et helt ordinært maleri av en tømmerhytte i et norsk landskap, et masseprodusert motiv blant kunstnere og amatørmalere (Fig. 21). Baird har malt inn fire onanerende mennesker, menn og kvinner, som står og ligger med trusen rundt ankene, eller t-skjorten dratt opp på magen, i landskapet. I et annet verk fra samme serie, *So many months in silence past (and yet in raging love)* (1999) har hun malt inn en flokk med kyr og en budeie som løfter på skjortet og viser frem kjønnet sitt til en interessert ku. Begge bildene bringer frem noe pinlig, lett humoristisk og ikke minst uventet i

²⁰⁸ Sitat av formannskapsmedlem Tore Kvalvik, FrP, om Vanessa Bairds bilde *Painters notices* på utstillingen *16 individualister* på Galleri F15. Hanne Gammes, «Jakter på nye velgere», *Aftenposten Morgen*, 28. august 1991.

²⁰⁹ Jørgen Lund, «Vanessa Baird i Galleri Wang: Grenseløs konkret», *Aftenposten Morgen*, 12. juni 1996.

et motiv som mange nok vil kjenne igjen fra norske stuer og hytter. Et fellestrekk hos Baird er hvordan hun spiller på kontraster mellom tilsynelatende idealiserte kulturelle troper og noe utemmet eller tabubelagt; onani bryter med ikonografien i norsk nasjonalromantiske landskaper, her skal kvinnefiguren, en budeie i dette tilfellet, fungere som betrakterens bindeledd inn i en idyllisk verden. I Bairds landskap møtes vi av et helt annet speilbilde.

Også bildene i serien *You Can't Keep a Good Rabbit Down* (1999-2001)²¹⁰ kan ses som i brudd ved en etablert ikonografi for moderskap, ved at moren bryter med selvoppofrende morskjærighet og viser blandede følelser i samvær med det lille barnet.²¹¹ I et verk ser vi moren sitte sammensunket i en gjennomsiktig kjole, omgitt av tomme vinflasker. Foran henne på bakken ligger babyen. Kombinasjonen av en forsvarsløs baby og en mor som tydelig har drukket tett, gjør at motivet frembringer en sterk uro. Det er trolig skildringer som dette som ligger bak da VG trykket følgende innledning til et intervju med Baird om utstillingen: «Når vi vet at Vanessas malerier er selvbiografiske, og at hun har en datter på to år hjemme, lurert du på om det er best å ringe Barnevernets akuttelefon [...]».²¹² I et annet mer uskyldig og komisk motiv fra serien, ser vi moren streve med å ta vare på barnet som fremstilles mye større enn henne – som et bilde på at omsorgsansvaret føles uoverkommelig (Fig. 22).



Figur 22

Det groteske og tabuoverskridende er storslått til stede i et av Bairds hovedverk, den store vegginstallasjonen *You are something else* (2017) som består av en rekke, flere meter lange,

²¹⁰ Merknad: Alle bildene i denne serien heter det samme som serien.

²¹¹ Et typisk element ved tradisjonelle mor-barn fremstillinger, som jeg var inne på i forrige kapittel.

²¹² Lønnebotn, «Knuser mors-romantikken».

papirpaneler tegnet i pastell satt sammen (Fig. 23).²¹³ Her er flere elementer som minner om motivene i *There's no place like home*, som kvinner kledd i vakre, gammeldagse kjoler, delvis gjennomsiktige eller som er heist opp og viser undertøyet, små barn som sover i senger, mennesker som ser døde ut med blågrønn hud, og alt er fremstilt på en flytende bakgrunn som minner om noe organisk, som avføring eller urin. I dette verket er det i tillegg blant annet inkorporert tegneseriefigurer som Svampe-Bob, Max Mekker og smurfene, som ikke oppfører seg som på barne-TV men også er halvnakne, spyr eller onanerer, og slik tar tidligere omtalte budeie og morens plass som normbryter i dette motivet.



Figur 23

Hvordan trer det groteske og tabubelagte frem i bildene fra *There's no place like home*? Det kroppslige synes jeg er gjennomgående og Bairds utstrakte skildringer av nakenhet og kroppslige funksjoner fremstilles ofte på en pinlig, utleverende måte. I flere verk ligger moren eller den gamle innhyllet i grønne og hvite skyer, med tittelen «farting in bed». *Verk 4* ser vi moren naken, med trusen på knærne, idet hun spruter avføring på den gamle. Avføring er som regel noe voksne mennesker synes er pinlig å snakke om, eller å vise frem for den del. Herunder ligger også alle motivene av den gamle med voksenbleie og urinflekker, et aspekt

²¹³ Dette er et monumentalt arbeid som har vært vist på Kunsternes hus i Oslo i 2017 og på Kode i Bergen i 2019 med varierende antall paneler, rundt 50-60 rekker. Illustrasjonen jeg har med viser et utsnitt av verket på Kode.

ved å eldes som mennesker gjerne føler skam over. Et trekk ved flere av motivene, er at hun kombinerer flytende kroppsvæsker, groteske ansikter og vold med et «sart» akvarell eller pastellmedium i duse farger. Karakterenes kropper skildres som groteske eller skitne, men samtidig kledd i de nevnte søte kjolene som ligner dem i Disneys tegnefilmer. Omgivelsene bokens fortelling utspiller seg i, har lenestoler, åpne peiser og fint porselen som hentet fra en britisk konservativ interiørkatalog.

Et gjennomgående trekk ved Bairds kunstnerskap, som preger alle verkene jeg nå har nevnt, er hvordan hun kombinerer det groteske og ekle med en ikonografi som står sterkt i den norske kulturen som noe trygt og fint. Mor-barn skildringen er, som nevnt, del av en bestemt tradisjon som brytes med et delvis uharmonisk innhold hos Baird. Barne-TV figurer, nordisk seter- og hyttelandskap, familiært hverdagsliv og sarte akvarellbilder er også del av billedlige fremstillinger som mange har et bestemt forhold til i vår visuelle kultur. Baird bryter med dette ved å plassere inn onanerende mennesker, slibrige smurfer og familiemedlemmer som slåss, noe som vanligvis ikke hører hjemme i dette billedlige landskapet. Dette er sterkt medvirkende til det jeg oppfatter som en gjennomgående urovekkende og lett uggen stemning i bildene.

5.3 Et grenseland som gir sprengkraft

I boka *An intimate distance; Women, artists and the body* (1996) skriver Betterton om betydningen av det abjekte i kvinners kunst. Hun presenterer her deler av Kristevas teorier om det abjekte, en psykoanalytisk og lingvistisk teori med utgangspunkt i Lacan.²¹⁴ Hos Kristeva handler det om hvordan vi blir selvstendige subjekter ved hjelp av en prosess mot språket, eller det symbolske. Kristeva sporer kilden til det abjekte i selve dannelsesprosessen, hvor spedbarnet fødes og gradvis løsrives fra morskroppen. Subjektet går i denne prosessen fra å være i ett med morskroppen med en intens kroppslig avhengighet av moren, til å bli et selvstendig subjekt hvor dette tette forholdet går tapt.²¹⁵ Blod, avføring, oppkast og annet kroppslig avfall er abjekte materier, det er noe som pipler frem fra subjektet og avslører det som noe annet, noe uten orden. Samtidig er det noe subjektet kjenner godt, det peker tilbake til den tiden rett før subjektet startet å eksistere som individ – da det var språkløst og en del av moren. Slik blir det abjekte i denne sammenhengen nært knyttet til mors kropp. Det bekymringsløse barnet, som ikke enda har blitt et selvstendig subjekt, kan drikke morsmelk eller leke med abjekte materier uten blygsel, men gjennom løsrivelsen blir det ved opplæring

²¹⁴ Betterton, «Body horror? Food (and sex and death) in women's art», 137.

²¹⁵ Ibid., 144.

fra moren, bevisst grensene og får følelser av skam, blygsel og avsky.²¹⁶ «Because it is from the mother that the child learns the limits of its body and how to separate clean from unclean, proper from ‘improper’ [...]» som Betterton skriver.²¹⁷ Dette gjør at det moderlige blir et sted for intense og konfliktfylte, eller motstridende, ønsker.

Hovedfokus i Bettertons artikkel er mat og kroppslige grenser, men analysene gir interessante innganger til Bairds verk. Det abjekte er et grenseland, noe som ligger mellom det som definerer noe som menneskelig eller ikke menneskelig, skriver Betterton.²¹⁸ Det abjekte kan ikke fremstilles, det ligger på grensen til mening, og samtidig truer det hele tiden med å utslette eksistensen til det selvstendige subjektet og vil dermed skape en følelse av frykt. Dette fordi at det ubestemte er *tvetydig* og dermed potensielt en fare.²¹⁹ Kristeva skriver:

It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite. The traitor, the liar, the criminal with a good conscience, the shameless rapist, the killer who claims he is saviour.²²⁰

Det mest nærliggende grenselandet for subjektet, er det som skiller innsiden av kroppen fra utsiden. Kristeva skiller mellom tre hovedkategorier for det abjekte: Mat, kroppslig endring/død og kvinnekroppen. På den ene siden representerer kvinnekroppen det uordnede og ubestemte som subjektet kjenner inngående og som det har klart å fri seg fra. Det er derfor subjektet frykter det sånn. På den andre siden er kvinnekroppen i seg selv abjekt grunnet sin skiftende, ustabile status som blant annet kan involvere å gå fra å være et subjekt til å være to i en ved graviditet: «The feminine-maternal body in its changing state is linked to bodily wastes, dissolution and decay that signify the dangerous permeability between inside and outside and the threat to the individual subject»²²¹ For å godtas i kulturen må kvinnekroppen være ren og «passende». Eksponeringen av det abjekte ved kvinnekroppen bryter med dette og kan potensielt føre til at subjektet føler seg truet. Slik er det være et kraftig virkemiddel, noe jeg vil komme tilbake til.

²¹⁶ Betterton, «Body horror? Food (and sex and death) in women’s art», 153.

²¹⁷ Ibid.

²¹⁸ Ibid, 133.

²¹⁹ Ibid.

²²⁰ Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, 4.

²²¹ Betterton, «Body horror? Food (and sex and death) in women’s art», 159.

Abjekt kunst

Hvordan har det abjekte vist seg på kunstscenen? Hvordan oppsto denne tendensen, og hvor kan jeg plassere Baird i dette landskapet? I boken *L.A. Raw* (2012) skriver kurator og kunstkritiker Michael Duncan om fremveksten av abjekt kunst i USA, som han hevder var markant som trekk blant flere kunstnere fra rundt 1940 og frem mot 1980-årene.²²² Blant de mange kunstnerne han trekker inn som representanter for denne tendensen er Paul McCarthy (f. 1945) og Judy Chicago (f. 1939). McCarthy har vakt oppsikt med sine groteske skulpturer, installasjoner og performanskunstverk hvor karakterer som har en viss status i den vestlige kulturen, som amerikanske presidenter eller Disney-eventyr (som multimediainstallasjonen *WS* (2013)), spiller seg ut i et grovt billedspråk med abjekte materier og tabubelagte fysiske overskridelser.²²³ Hos Chicago, peker Duncan blant annet på hennes feministiske litografier fra 1971 som *Red Flag* (1971), et motiv som går tett inn på en kvinnes underliv idet hun trekker ut en blodig tampong (Fig. 24). En særdeles tydelig eksponering av det kvinnelige abjekte.



Figur 24

Kunsthistoriker Hal Foster peker på det abjekte som en fortsatt fremtredende del av toneangivende kunst av i dag. I boken *Bad New Days* (2015) legger han det også frem som en av «hovedtrådene» i kunsten rundt millenniet.²²⁴ Blant andre kunstnere som kobles til denne

²²² Michael Duncan, *L.A. Raw: Abject expressionism in Los Angeles 1945-1980, from Rico Lebrun to Paul McCarthy* (Santa Monica: Pasadena Museum of California Art / Foggy Notion Books, 2012), 11-12.

²²³ Kathleen Massara, «Paul McCarthy 'WS' At The Armory Is A Disturbing Take On 'Snow White'», *Huffpost*, 19. juni 2013.

²²⁴ Hal Foster, *Bad New Day: Art, criticism, emergency* (London/New York: Verso Books, 2015), 2.

tendensen i dag, er tidligere nevnte «Bad girls» kunstnere som Tracey Emin og Sarah Lucas, og i norsk sammenheng Bjarne Melgaard (f. 1967) som blant annet vakte stor oppsikt med sine malerier som inkorporerte fotografier av halvnakne gutter hentet fra den omstridte pedofiliorganisasjonen NAMBLA eller billedlige referanser til snuf-pornografi.²²⁵

Duncan hevder at denne mørkere tendensen innen kunst vokste frem som reaksjon på uroligheter som preget samfunnet i etterkrigstiden, som usikkerheten gjennom den kalde krigen, de ubehagelige avsløringene av overgrep og brutalitet fra andre verdenskrig og frykten over atombombenes konsekvenser. Disse ulike hendelsene brakte med seg et kunstnerisk klima av introspeksjon og angst, ifølge Duncan.²²⁶ Foster hevder noe lignende, men da i gjennomgang av 1980- og -90 årenes abjekt kunst som han mener reflekterte en form for maktesløshet:

Was there a cultural politics in abject art? Often in the general culture of abjection in the late 1980s and the early 1990s, this posture of indifference expressed a fatigue with the politics of difference [...] a paradoxical desire to be desireless [...]²²⁷

Foster skriver at det abjekte i amerikansk kunst utover 1990-årene kan leses som en fascinasjon av trauma. Det var en utilfredshet med den rådende modell av virkeligheten: «[...] it was as though the real, repressed in this poststructuralist version of postmodernism, had returned in traumatic guise.»²²⁸ Han foreslår at det kan ses som del av en motbevegelse i en samtid som opplevde knuste illusjoner og mye brutal motgang – som AIDS-krisen, politiske endringer i USA som gjorde velferdsstaten mer usikker, økende fattigdom for flere og en voksende rikdom hos noen få. «Together, these factors, both intrinsic and extrinsic, drove the fascination with trauma and abjection. [...] a special truth came to reside in abject states, in damaged bodies. [...] the violated body is often the evidentiary basis of important witnessing to truth, of necessary testimonials against power.»²²⁹ Det abjekte i kunstsammenheng virker altså å fremdeles være sterkt til stede i samtidens kunst og anerkjennes som en tendens med et aktivistisk potensial

²²⁵ NAMBLA står for North American Man/Boy Love Association. Se blant annet Randi Fuglehaug, «Lager kunst av pedofilbilder», *Dagbladet*, 14. april 2009.

²²⁶ Duncan, *L.A. Raw*, 11-12.

²²⁷ Foster, *Bad New Day*, 24.

²²⁸ *Ibid.*, 24-27.

²²⁹ *Ibid.*, 27.

5.4 Det abjekte i feministisk sammenheng.

Foster ser likhetstrekk ved abjekt kunst og den tidlige avant-gard kunsten – han hevder begge kan sies å ha mål som å avsløre den symbolske ordenen i krise, ikke for å bryte med den men for å avsløre krisen for så å kunne fremheve *nye muligheter* som kan vokse ut av den.²³⁰

Foster er altså en av mange som ser abjekt kunst som noe med en viss form for sprengkraft – iallfall i den forstand at det kan rukke ved et etablerte og oppnå noe nytt. Han er en av flere teoretikere som ser det abjekte som et aktivistisk virkemiddel, men han skriver ikke om det i feministisk sammenheng. Kan bruken av det abjekte være spesielt relevant i feministisk sammenheng?

Betterton er blant dem som mener at det abjekte særlig er et kraftfullt virkemiddel for kvinnelige kunstnere. Hun peker på at kvinnekroppens realiteter, bak fasaden, har blitt sett på som abjekt lenge:

Fear and loathing of the female body has a long and well founded tradition within European culture. From the early Church fathers to the modern horror film, the ‘true’ nature of women has provoked both desire and disgust in equal measure.²³¹

Det er et viktig poeng for Betterton at kunstnerens ulike ståsted i livet eller samfunnet, vil påvirke hva slags tabuer de velger å ta for seg, og for det andre at kunstnerens ståsted også vil påvirke selve lesningen av arbeidene deres.²³² Betterton ser den moralske fordømmelsen av kvinners forfengelighet som kan registreres jevnlig i samfunnet som et distanserende middel en griper til for å fortrenge en dyptliggende frykt for kvinnens seksuelle kropp: «[...] her supposed deceit in covering up her essential nature provides the necessary structural mechanism through which this horror can be disavowed [...]».²³³ Kropp og skjønnhet er derfor sterke tabuer å gå i rette med for kvinnelige kunstnere.

Ifølge Betterton, pålegges kvinner i samfunnet å «holde seg sammen», fremstå på en viss måte og skjule sin «natur», sin kropp, det som ikke når opp til «det som anses utenfra som riktig femininitet».²³⁴ Mat, kroppslig avfall og seksuell aktivitet krysser alle kroppens ytre grenser, og fungerer derfor som nøkler til grenseoverskridende symbolsystemer, skriver Betterton.²³⁵ Hun viser til Kristevas argument om at det abjekte råder over både fascinasjon

²³⁰ Foster, *Bad New Day*, 17.

²³¹ Betterton, «Body horror? Food (and sex and death) in women’s art», 130.

²³² *Ibid.*, 135-138.

²³³ *Ibid.*, 130.

²³⁴ *Ibid.*, 130.

²³⁵ *Ibid.*, 133-134.

og uhygge, og mener det har blitt gjenstand for en hel rekke kulturelle og sosiale tabuer på grunn av dette. Synet på kvinnekroppen som det abjekte, korresponderer tett med det som mye av samtidens avant-garde kunst er opptatt av, mener Betterton, da den gjerne utforsker en estetikk knyttet til kroppslig endring som ofte symbolsk tar i bruk kvinnens kropp.²³⁶

Betterton bruker horror-sjangeren i film som eksempel på noe som tar i bruk det abjekte og skaper et brudd og overfører det til kunstsammenheng. Når betrakteren får en fysisk reaksjon under horror-filmen, som å knipe øynene sammen, bli uvel eller redd, er det fordi det abjekte invaderer betrakterens grenser.²³⁷ Filmteoretikeren Barbara Creed skriver i artikkelen «Horror and the monstrous feminine» at bilder av blod, oppkast og andre abjekte materier har blitt sentrale i våre sosiale forestillinger om det uhyggelige og horrible, men også hvordan det henger sammen med noe kvinnelig i forbindelse med morskroppen og «den sanne natur» hos kvinnen, som Betterton skrev om. Ikke bare vil disse bildene fylle subjektet med frykt og avsky, som nevnt over, men også peke tilbake til en tid i det pre-ødipale hvor:

[...] a 'fashion' between mother and nature existed; when bodily wastes, while set apart from the body, were not seen as objects of embarrassment and shame. Their presence in the horror film may involve a response of disgust from the audience [...] but at a more archaic level the representation of bodily wastes may invoke a pleasure in breaking the taboo on filth.²³⁸

Betterton og Creed peker altså begge på hvordan fremstillinger av kvinnekroppen i tråd med det abjekte kan være et spesielt kraftig virkemiddel for kvinnelige kunstnere som ønsker å skape brudd med det bestående eller synliggjøre strukturelle forskjeller. Også Foster peker på det abjekte som et middel for å forstyrre den etablerte orden i samfunnet. Bairds virkemidler ligner på sett og vis horror-sjangeren. Hun bryter med de etablerte grensene for et dannet hjem, et balansert familieliv, for intime grenser og kvinnelige kroppsidealer i vår visuelle kultur.

Feminine materialer som feministisk strategi

Et gjennomgående og overordnet trekk ved *There's no place like home* som jeg mener kan avdekke selve spennet mellom det ordnede individet og det indre og abjekte, er hvordan Baird

²³⁶ Betterton, «Body horror? Food (and sex and death) in women's art», 135.

²³⁷ Ibid., 135.

²³⁸ Barbara Creed, «Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection», *Screen (London)*, Vol. 27 (1) (1986), 51-52.

skildrer flytende kroppsvesker, groteske ansikter og vold gjennom et «sart» akvarell eller pastellmedium i duse farger. Dette skaper en spenning i bildene.

I katalogen *If ever there were an end to a story that had no beginning* (2021) hevder kunsthistoriker Anita Haldemann at materialvalget hos Baird er del av en typisk feministisk strategi. Hun peker på hvordan teknikken Baird arbeider innen, hovedsakelig pastell og akvarell, er teknikker som tradisjonelt har blitt sett på som mindre høyverdig og verdifulle i kunstnerhierarkiet enn eksempelvis oljemaleriet. Akvarell var på 17- og 1800-tallet sett på som en feminin kunstform og en av de få sosialt akseptable kunstneriske aktivitetene kvinner kunne drive med, selvsagt med sarte motiver som blomsteroppsatser og vakre interiører.²³⁹ Dette gjelder også pastellen, som både historisk og generelt har vært oppfattet som et feminint estetisk medium, både som spesielt egnet for kvinnelige kunstnere da det ikke krever mye plass og utstyr og kan utføres i hjemmet, og som et godt medium for å uttrykke det feminine da den ofte har blitt karakterisert som delikat, skjør og myk.²⁴⁰ I mange år var de ulike motivsjangerne i kunst omgitt av intrikate regelverk. Et eksempel er Mary Cassatt og andre impresjonisters kvinner som syr. De mest anerkjente motivene, som historiemaleriene, forutsatte blant annet aktstudier og dette var ikke ansett som passende. Ved å velge pastell og akvarell som medium og en hjemlig motivkrets, kan en altså hevde at Baird går rett til kjernen av hva som kan sies å være en gammel fordom mot hva kunst av kvinnelige kunstnere skal være.

Også selve motivet står i en spenning, som jeg også har vært innom i forrige kapittel. Karakterenes kropper skildres som groteske, men samtidig kledd i søte kjoler som ligner dem du ser i gamle tegnefilmer. Hjemmets interiør, scenen bokens fortelling utspiller seg i, har lenestoler, åpne peiser og fint porselen som hentet fra en britisk konservativ interiørkatalog. Vi presenteres for familieliv og mor-barn skildringer med et delvis grotesk og uharmonisk innhold, og noe som kanskje er grunnen til at bildene havner et utydelig sted, mellom fantasi og virkelighet. Haldemann skriver at Baird med sin blanding av ekspressive ansikter i et samtidig dekorativt preg skaper en «tension between seductive appearances and disturbing content [...] a characteristic strategy of subversive and feminist art».²⁴¹ Haldemann synes å referere til hvordan Baird går rett inn i det ordnede og tøyede kvinnelige, og sprenger det ved å dra inn noe skittent, sterkt kroppslig og uordnet. Hun balanserer på grensen og eksponerer

²³⁹ Doyle mfl., *If ever there were an end to a story that had no beginning*, 20.

²⁴⁰ Anne Wichstrøm, «Pastellen, et feminint medium: Asta Nørregaards pasteller i historisk lys», *Kunst og Kultur* 89, no. 1 (2006): 3-12.

²⁴¹ Doyle mfl., *If ever there were an end to a story that had no beginning*, 19.

det alle vet egentlig også er til stede rundt oss, noe som i seg selv er subversivt og også et objekt trekk.

Det subversive var sterkt til stede i den feministiske kunsten fra 1970-årene. Det Baird gjør kan på sett og vis ses på som en samtidsversjon av det Elisabeth Haarr gjør når hun bryter det tradisjonsrike tekstilverket opp med uventede materialer og et aktivistisk utrop. Å bruke det feminine på den måten som virkemiddel, kan også slå tilbake. Betterton går inn i denne typen strategi slik den trådte frem i 1960- og -70 årene og viser hvordan menn som tok i bruk «feminine» strategier for å utfordre modernismen i kunst ble hyllet som subversive, mens kvinner som at de uttrykte sin feminitet på stereotypisk vis. Mens Claes Oldenburgs myke skulpturer ble sett på radikale uttrykk for kroppsspråk som gikk i rette mot minimalismens estetikk, ble Eva Hesses utforskninger av utradisjonelle materialer og former sett på som en intuitiv refleksjon over selvet.²⁴² Dette viser igjen til det jeg har skrevet tidligere i oppgaven, at det «kvinnelige» gjerne har blitt tolket individualistisk og som «personlige fortellinger» – og mindre som at de tar for seg universelle temaer. Har dette skjedd i Bairds tilfelle? I intervjuer med henne legges det kanskje mest vekt på det selvbiografiske aspektet – og kanskje mindre på en generell problematikk rundt den vanskelige dobbeltrollen hun peker på i verkene. En dobbeltrolle som fulltidsarbeidene og omsorgsperson på fritiden, som mange, og spesielt kvinner, befinner seg i ifølge offentlige utredninger.²⁴³

5.5 Korona som samfunnsomveltning og indre uhygge

Foster og Duncan sporer den abjekte kunstens fremvekst til usikkerhet og frykt i samfunnet. Også Betterton ser uroligheter i samfunnet som driver for det abjekte uttrykket. Hun er likevel mer opptatt av hvordan dette er knyttet til subjektivitet og det kroppslige:

In the 1990s the body has become a vehicle for the expression of loss of corporeal identity and boundaries in images of death, dismemberment and destruction. It is only in a cultural and political climate of uncertainty and powerlessness that body pollution and disintegration has again become a powerful metaphor for the breakdown of moral and social certainties.²⁴⁴

Betterton understreker hvordan det kroppslige i seg selv og den betydning det hadde i 1990-årenes kunst, er spesielt interessant og aktuelt i feministisk sammenheng.²⁴⁵ Hos Baird preger

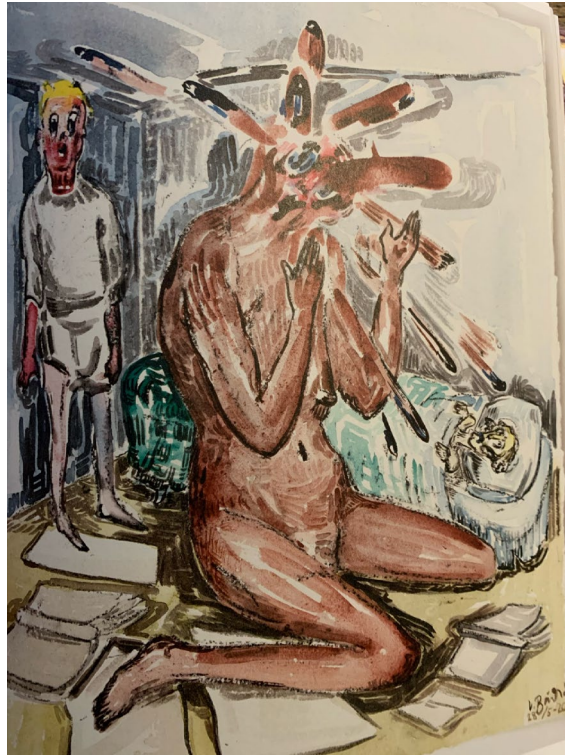
²⁴² Betterton, «Body horror? Food (and sex and death) in women's art», 137.

²⁴³ Lunde mfl., «Kvinnens liv og helse siste 20 år».

²⁴⁴ Betterton, «Body horror? Food (and sex and death) in women's art», 132.

²⁴⁵ Ibid.

den indre angstfylte terroren særlig bokens siste del. Her sitter koronaviruset i husveggene og den innestengte situasjonen skildres vet at karakterene bokstavelig talt vokser inn i hverandre i siste bildet.



Figur 25

Motivene fra *There's no place like home* ble ifølge Baird påbegynt i 2019, dermed ble de skapt både før og under en plutselig samfunnskrise.²⁴⁶ I *Verk 1* og *Verk 6* trer døden frem, gjennom barna som ligger i unaturlige posisjoner med blå hud bak lenestolen, og den gamle som sitter på sengen som en speiling av Munchs dødsyke pike. Den gamle trer her frem som et tidligere nevnt «memento-mori» motiv. Den gamles ansikt ligner nesten et skjelett. Sidene hvor barna fremstår som døde bringer noe mer foruroligende og ekkelt til uttrykket.

Tabubelagt er kanskje også den generelle følelsen av angst og depresjon som ser ut til å prege moren gjennom boken, synlig gjennom handling og ansiktsuttrykk. I *Figur 25* ser vi også hvordan koronavirus-former gradvis vokser inn i karakterenes kropp på grotesk vis, noe som understreker det kroppslige ved sykdom.

Koronapandemien utgjorde et såpass stort kollektivt traume, at det er interessant å se Baird i sammenheng med det Foster, Duncan og Betterton peker på. Koronaviruset var nytt og udefinert, en verdensomspennende trussel utenfra – ingen kunne med sikkerhet si hva

²⁴⁶ I Norge, som i resten av Europa, førte frykten for at koronapandemien skulle spre seg ukontrollert til at myndighetene innførte en rekke lange perioder med nedstenging av samfunnet og strenge smittevernstiltak gjennom 2020 og deler av 2021.

symptomene var, eller hvor alvorlig sykdomsbildet ville være for de som ble smittet. Dette var en udefinert tilstand som over lengre tid førte med seg en frykttfølelse for mange, i tillegg til at mange – og spesielt frilansere som kunstnere, opplevde økonomisk usikkerhet. Denne usikre samfunnstilstanden ser ut til å ha påvirket Baird sterkt – og reflekteres kanskje også i det abjekte uttrykket.

Kan Bairds motiver som tematiserer korona ses i en feministisk sammenheng? Forskning har reist spørsmål ved om tradisjonelle kjønnsroller gjenoppsto under koronapandemien, og undersøkelser har vist at kvinner tok på seg hovedansvaret for barneomsorg og husarbeid da arbeid ble omdirigert til hjemmekontoret.²⁴⁷ Dette er et interessant spørsmål, også i sammenheng med trekkene Baird bærer av 1970-tallet – koronapandemien i denne sammenheng kan, som nevnt, nesten ses som en form for retur til den innestengte husmorstilværelsen. Samtidig innebar situasjonen en enorm psykisk belastning for mange, ikke minst grunnet frykten for å bli alvorlig syk – en risiko som var større jo eldre man var. Flere undersøkelser viste også at nivået av psykiske plager økte like etter pandemien brøt ut, typisk i en fase med strenge smitteverntiltak – noe som inkluderer deler av den perioden Baird skildrer fra.²⁴⁸ I *Verk 4* ser vi moren skrekkslagen blant små virusaktige former. I et annet motiv i boken står ordet «Covid-dugnad» under en seng hvor moren tydeligvis ligger våken og bekymrer seg. Et motiv som lett avdekker hva som lå bak det koselige dugnadsuttrykket som gjennomsyret samfunnet under pandemien: bak husfasadene var det mange mennesker som slet psykisk. Baird løfter frem sin erfaring og kan slik sies å gi et feministisk vitnesbyrd fra hvordan traumet påvirket henne som kvinne med omsorgsansvar for barn og egen mor under pandemien, en sannhet som det er vanskelig å utfordre. Vet å bruke det subjektive slik Baird bruker det, mer eller mindre kalkulert, kan det bli et kraftfullt abjekt virkemiddel.

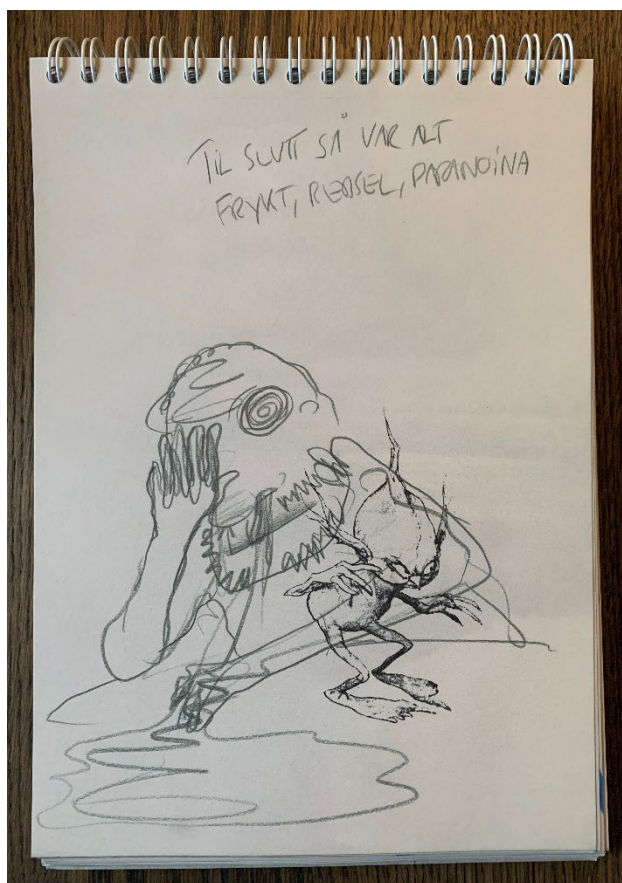
Kvinnelig dagbok som abjekt

Kan Bairds utgivelse som et feministisk vitnesbyrd leses inn som en del av det abjekte? *There's no Place like home* presenteres som en slags dagbok – det er ifølge kunstneren selv bilder som er laget gjennom halvannet år. Å bruke eget hverdagsliv på en så tilsynelatende direkte måte, og gå inn i så mange tabubelagte temaer som jeg listet over, kan sies å være overskridende i seg selv. Kunsthistoriker Margaret Iversen skriver i artikkelen *The Diaristic Mode in Contemporary Art after Barthes*, at det er en økende andel kunstnere som benytter seg av en «Diaristic Modus» i samtidskunsten og at det har vært en økning i «diaristic visual

²⁴⁷ Kan blant annet leses om i Ingrid Skinlo, «How has COVID-19 affected gender equality in Norway», *CORE*, 5. juli 2021.

²⁴⁸ Øystein Vedaa, «Del 5: Psykisk helse og livskvalitet under pandemien», *Folkehelseinstituttet*, 11. Oktober 2021.

art» fra 1970-årene.²⁴⁹ Hun hevder at det var en oppsving i dagbokinspirert kunst under koronapandemiens lange periode med nedstenging og lockdown, både blant profesjonelle og amatørkunstnere, og mener dette eksemplifiserer hvordan dagbøker kan være spesielt effektivt som uttryksmiddel under «moments of personal anxiety or public crisis».²⁵⁰



Figur 26

Flere norske kunstnere brukte koronaperioden til å gi ut dagboklignende kunstbøker, blant annet kunstner og tegneserieskaper Christopher Nielsen (f. 1963) som har tegnet og malt seg gjennom Oslo by og publiserte resultatet i boken *Weltschmerz 10B* (2022).²⁵¹ Også Bjarne Melgaard som ga ut publikasjonen *A whore without a client* (2020) i et samarbeid med Gateavisa (Fig. 26). En utgivelse som nesten ligner en skisseblokk i utforming og innbinding, og hvor han med utgangspunkt i koronapandemiens innestengte tilværelse reflekterer over livet som kunstner.²⁵² Både Melgaard og Nielsen, som Baird, har et uttrykk som bærer preg av abjekte virkemidler. Et annet element de tre har felles i disse utgivelsene, er en sterk

²⁴⁹ Margaret Iversen, «The Diaristic Mode in Contemporary Art after Barthes», *Art History* 44, no. 4 (2021), 23.

²⁵⁰ *Ibid.*, 23.

²⁵¹ Christopher Nielsen, *Weltschmerz 10B* (Oslo: No Comprendo Press, 2022). Jeg vil påpeke at Niensens bok omhandler 2018-2022, så utgivelsen tematiserer bredt og kombinerer også flere medium.

²⁵² Bjarne Melgaard, *A whore without a client* (Oslo: Gateavisa, 2021).

referanse til undergrunnstegneserien, som har en lang tradisjon for surrealistiske og groteske fremstillinger. Nielsen har vært aktiv i denne sammenhengen lenge, og det kan også hevdes at Baird har vært knyttet til miljøet fra tidlig karriere av.²⁵³ For Melgaard var dette hans debut som tegneserieskaper.²⁵⁴ Knyttet til dette feltet er også tradisjonen med dokumentariske og selvbiografiske tegneserier, som har blitt et økende felt i de siste tiårene. I boken *Den dokumentariske teikeserien* (2014) viser medieviter Øyvind Vågnes hvordan tegninger kan gjengi intime eller traumatiske opplevelser og inntrykk som andre medier, som fotografiet, vanskeligere kan fange. Han viser blant annet til tegneserieskaper Joe Sacco som tegner ut muntlige vitnesbyrd fra torturofre som gjengir traumatiske opplevelser som vanskelig kan dokumenteres på annet vis.²⁵⁵ Slik kan Baird ses som knyttet til en abjekt tendens både innen tegneseriesjangeren og innen det tradisjonelle kunstfeltet.

Et aspekt med «the diaristic mode» som Iversen trekker frem, er hvordan dagbokskrivere gjerne nedtegner opplevelser hurtig og nær sagt automatisert – og hun mener denne måten å jobbe på dermed kan gi tilgang til innsikt som ellers hadde vært mer utilgjengelig.²⁵⁶ Man får ikke tid til å sensurere seg selv. Hun viser blant annet til Virginia Woolf som sammenligner det å skrive dagbok med å tørke støv – hun mener hun får med seg «stray matters» når hun skriver dagbok, altså nedtegnelser hun ikke visste hun hadde på lager: «it sweeps up accidentally several stray matters which I should exclude if I hesitated, but which are diamonds in the dust heap».²⁵⁷ Tegning med pastell og akvarell kan ha en tilsvarende effekt som det å skrive ned dagens hendelser. Det er et materiale man kan jobbe hurtig med, og man trenger heller ikke å ha mye utstyr, men kan sitte hjemme – noe også Baird sier hun i stor grad har gjort til denne serien. Tegning er også av mange oppfattet som et spesielt intimt kunstnerisk medium, som trer frem på en helt annen måte enn maleriet, streken er mer synlig og som regel mindre bearbeidet – ikke minst dersom stilen er skisse-aktig som hos Baird med tydelig strek. Som Jalving hevder i sin analyse av Emin kan et spontant uttrykk i det håndtegnede produsere effekten av noe autentisk, som påvirker betrakteren følelsesmessig.²⁵⁸

Tegneserieforsker Hillary Chute trekker frem det kroppslige ved tegneserier i artikkelen *Feminist Graphic Art*: «[...] the hand-drawn mark indexes the body of the maker [...] one can

²⁵³ Bairds kunstbøker kan leses som ensiders tegneserier slik jeg ser de. Hun er også stort sett publisert på No Comprendo Press, et uavhengig forlag som er kjent for sine mange tegneserieutgivelser, og hun har vært tett på Mette Hellenes tegneserie *Kebbevennene* i en årekke.

²⁵⁴ Ane B. Solvang, «Melgaard oppsummert», *Emprix*, 14. juli 2021.

²⁵⁵ Vågnes, *Den dokumentariske tegneserien*, 48-54.

²⁵⁶ Iversen, «The Diaristic Mode in Contemporary Art after Barthes», 12.

²⁵⁷ Virginia Woolf sitert i Iversen, «The Diaristic Mode in Contemporary Art after Barthes», 12.

²⁵⁸ Jalving, *Værk som handling*, 188.

note the body or bodies *on* the pages, and also *in* the page [...] the shuttling back and forth between reading and looking at comics, also produces an embodied reader.».²⁵⁹ og mener denne kroppsligheten knytter mediet sterkt til feministiske strategier. «What is at stake in comic memoir and semi-autobiography is embodiment» skriver Jane Tolmie i boken *Drawing from life*. I sin bok tar hun for seg hvordan tegneseriemediet har bragt frem nye selvopplevde fortellinger om traumatiske og tabubelagte erfaringer som overgrep og incest. Hun mener tegneserier er spesielt egnet til å ta opp det som blir usynliggjort og lagt lokk på, kulturelle tabuer. Nyansene i bildene og ordene, tvinger leseren til å se de erfaringene man ellers ikke får tilgang til, eller som samfunnet helst slipper å forholde seg til, skriver Tolmie.²⁶⁰

[...] Forbiddenn things may continue to be unnamed, unspoken, but they are irrefutably there: image forces recognition, empathy, acknowledgement of shame and damage. The shunned or damaged body draws the gaze, and also make the viewer uncomfortable and afraid of being voyeuristic and thus participating in a culture of dominance and harm.²⁶¹

Materialet *kan* altså ligge til rette for en mer umiddelbar kunst, uten at jeg kan vite hvordan dette har påvirket Baird – og akkurat dette umiddelbare og subjektive øyeblikket som pipler frem kan sies å kunne knyttes opp mot de abjekte materiene. Det kroppslige ved uttrykket kan påvirke leseren fysisk, slik Tolmie og Jalving er inne på. Om jeg leser boken som en form for dagbok, avdekker den fantasier, tanker og følelser man kanskje bør holde inne om man skal fremstå som en «ren og passende» kvinne, slik er den i seg selv noe som avdekker noe abjekt.

5.6 Moderskapets ikonografi i et subversivt brudd

Betterton skriver om selvfremstilling og skjønnhet og hvordan kvinner strukturelt pålegges av samfunnet å holde seg sammen og opprettholde sin femininitet, å fremstå på en viss måte, og skjule alt ved seg selv og sin egen kropp som ikke når opp til det som anses utenfra som «riktig femininitet».²⁶² Baird viser seg og familien i konflikt med dette, en kan kanskje si at hun eksponerer bruddene med utsidens forventninger i bildene hvor hun mikser den Disney-aktige klesdrakten eller Chloé-designerbluse med slitne kropp, nakenhet, vold og abjekte

²⁵⁹ Hillary Chute, «Feminist Graphic Art», *Feminist Studies* 44 no. 1 (2018), 157.

²⁶⁰ Jane Tolmie, *Drawing from life: Memory and subjectivity in comic art* (Mississippi: University Press of Mississippi, 2013), xi.

²⁶¹ *Ibid.*, xvii.

²⁶² Betterton, «Body horror? Food (and sex and death) in women's art», 130.

materier. Hun viser hvordan «naturen» bobler frem, det man jobber med å holde for seg selv for å opprettholde den riktige femininiteten.

Bairds utstrakte skildringer av nakenhet og kroppslige funksjoner fremstilles ofte på en pinlig, utleverende måte, og kropp er gjennomgående i boken, som tidligere omtalte *Verk 4* hvor moren bæsjer på den gamle, bildene av den gamle i bleie, eller hvordan morens gustne hud trer frem under de sarte og søte kjolene hun er kledd i. Kvinners kroppslige avfall ses som den sanne kilden til avsky, hever Betterton, fordi de avdekker hva den kosmetiske overflaten arbeider med å skjule: kvinners egentlige kroppslige væren.²⁶³ Dette igjen eksponerer det kulturen forsøker å fortrenge, nemlig at vi *alle* er født kroppslig av mors kropp og som rene, pyntelige og individuelle subjekter. Det å eksponere dette slik Baird gjør, kan slik vekke avsky, men samtidig gi nok et lag med autenticitet. Det kan i tillegg ses som en opprørsk, eller aktivistisk, handling, blant annet viser Betterton til Susan Bordo som har vist hvordan begrepet om «den normale kropp» fungerer som en sentral disiplinerende strategi i samfunnet.²⁶⁴ Hun foreslår eksempelvis at det dominerende idealet om en slank kropp på 1900-tallet representerer en higen etter å trekke opp kroppens grenser, en higen som er kodet i oss både moralsk og sosialt.²⁶⁵ Baird lar karakterenes kropper utfolde seg på tvers av hva som måtte være det rådende idealet, og kan slik sies å tilby en motvekt til disse grensene.

Et annet av de sterke bruddene i boken for meg som betrakter, kommer av sider med aggresjon og vold, som plutselig trer frem mellom husarbeid og omsorgsoppgaver. Et sterkt eksempel jeg så vidt omtalte i forrige kapittel, *Verk 5*, viser to voldelige scener. I det ene motivet angriper den gamle en dukkeaktig jente med sopelime. Hun står på alle fire med rumpen ute, full av røde merker. I det andre er det moren som angriper den samme jenta. Hun står i en sky av rød tåke og lugger i jentas hår. Øynene til jenta popper ut av hodet, lik en tegneseriefigur fra Tom & Jerry. Flere steder ser den gamle rasende ut. Kvinnelig sinne kan være tabubelagt, og er iallfall ikke noe en ofte ser i fremstillinger av familieliv eller mor og barn. Måten Baird fremstiller moren som stikker hodet inn i peisen mens hun skjærer tenner, har også noe urovekkende grotesk og overskridende ved seg da det skildrer en form for selvskading.

Det oppstår en spenning mellom det som kanskje ligger i oss som en forestilling om noe feminint og moderlig, og det kroppslige og skambelagte med kroppslige funksjoner og

²⁶³ Ibid., 131.

²⁶⁴ Ibid., 131.

²⁶⁵ Og kan jeg legge til, ser dette ut til å være et ideal også på 2000-tallet enn så lenge.

ubehagelige følelser som aggresjon og angst. Disse funksjonene og følelsene er en vanlig del av både eldreomsorg, familieliv og moderskap, men noe som de fleste av oss kanskje fortrenger – langt mindre noe vi viser frem. Blandingen av de ordnede interiørene og de ulike karakterenes overskridende handlinger blir som å overvære individets kamp for å holde på plass den abjekte materien bilde for bilde. Baird løfter frem de indre kaotiske følelsene en omsorgsperson kan kjenne på i en hverdag fylt av alle de utflytende intime grenser og fysiske anstrengelser det innebærer å holde et hjem rent og ryddig, samtidig som man skal oppdra barn og passe på egne aldrende foreldre. Bildene vi ofte får se av alt dette, gjennom reklame, film og sosiale medier, viser fasaden, gjerne med smilende mødre som aldri ser verken sinte eller slitne ut. Bildene er over alt og gjør at ikonografien ligger sterkt i oss. Bairds bilder tar oss med til stedet hvor det du er kjent med, selve *meningen*, kollapser og følelsene bobler frem og forvirrer oss. Slik kan det også indirekte sies at hun setter fingeren på en utfordring i samtiden gjennom kunsten: Baird bryter med en rolle for moderskap og familieliv som er formet gjennom de billedregimer vi har, og som danner vårt visuelle kollektive meningsunivers. Kanskje en rolle vi trodde var annerledes i det likestilte og moderne Norge?

6. Avsluttende refleksjoner

I denne oppgaven har jeg hatt som mål å bidra til diskusjonen om kunsten til Vanessa Baird, ved å utforske hennes verk og se arbeidet i norsk kunsthistorisk sammenheng, spesielt innenfor en feministisk tradisjon. Et hovedprosjekt har vært å undersøke på hvilke måter Bairds kunst kan ses som feministisk aktivisme. Basert på eksisterende narrativer rundt Bairds kunstnerskap i akademia, har jeg undersøkt kunstnerskapet nærmere i lys av utvalgte teorier om performativitet, selvframstilling, feminisme, moderskap, det abjekte og aldring. Jeg har utforsket på hvilke måter Bairds framstillinger av sitt eget liv og erfaringer kan betraktes som en strategisk og performativ kunstnerisk selvframstilling, som kan ses som en moderne versjon av den feministiske aktivistiske kunsten som trådte frem i 1970-årene.

I *There's no place like home* tematiserer Vanessa Baird sin hverdag i en omsorgsrolle og tegner frem moderskapet i alle dets nyanser, som en moderlig livsfrise anno 2020. Baird løfter frem de kaotiske følelsene knyttet til omsorgsrollen, som ofte fortrenses og ikke vises frem – og hun gjør det på en tvetydig måte som kombinerer det såre med det kjærlige, det avskyelige med det humoristiske. Dersom man følger Loveless, kan man hevde at Baird bare ved å tematisere egne erfaringer fra moderskapet, som profesjonell kunstner, bryter med et fremdeles synlig tabu i samtidens kunstverden. I den sammenhengen står hun i en feministisk kunsttradisjon som tar utgangspunkt i det moderlige, og kan defineres som en «mamactivist» i tråd med Loveless' begrep. I tillegg utvider Baird bildene av det moderlige ved å inkludere sin egen aldrende mor – hun løfter frem alderdom som en kroppslig og mellommenneskelig erfaring som kan være utgangspunkt for en mer nyansert framstilling av aldring.

Bairds arbeider kan ses som en forlengelse av feminismens slagord om at det personlige er politisk, hun formidler ikke bare en egen, intim opplevelse, men også en kollektiv erfaring som treffer oss alle. Samtidig bærer hun mange likhetstrekk med kunstneren Tracey Emin, idet hun kombinerer det performative og selvframstillende med en skarp humor, og et intimt og overskridende visuelt språk. Performative selvframstillinger som hos Baird bærer i seg sterke virkemidler som kan gi troverdighet, og danne fellesskap gjennom gjenkjennelse. Slik bærer hun på mange måter preg av både det neo-feministiske og «bad girl» estetikken som trådte frem mot millenniumskiftet. Dette gir henne trekk både fra 1970-årenes feministiske kunst – og den neo-feministiske vendingen i samtidskunsten.

I lys av teorier om det abjekte, kan bildene ses som en skildring av den indre kampen med å holde det abjekte i sjakk, samtidig som man opprettholder et ryddig hjem og tar vare på både

barn og aldrende foreldre. Dette står i kontrast til de glansede bildene vi ofte ser gjennom reklame og sosiale medier, som i stor grad viser oss den perfekte fasaden. Bairds motiver kan slik løfte frem utfordringene med å leve opp til samfunnets forventninger. Hun eksponerer spenningene som finnes mellom forestillingen om feminitet og morsrollen og det skambelagte ved kroppslige funksjoner og ubehagelige følelser. Bairds verk utfordrer også på mange måter samfunnets pålagte strukturer for kvinnelig selvfremstilling og skjønnhet. Gjennom motiver som kombinerer Disney-inspirerte antrekk med slitne kropper, nakenhet og abjekte materier, eksponerer hun brudd med skjønnhetsidealer.

Hos Baird ser vi kvinnen i møte med hverdagslivets strev og korona-isolasjonens trøstesløshet. Dette iscenesetter kunstneren i en sentral historisk og verdensomspennende hendelse: koronapandemiens konsekvenser med nedstengt samfunn og isolasjon i hjemmet. En stor del av pandemiens kriser utspilte seg innenfor husets fire vegger, og i så måte kan Bairds bok betraktes som et moderne «historiemaleri». Ved å utfordre tradisjonelle forestillinger om kjønn, identitet og morskap, bidrar Bairds verk til den pågående diskusjonen om feministisk kunst i Norge.

For videre forskning hadde det vært interessant å dykke videre inn i moderskapsfremstillinger blant norske kunstnere for å se etter flere som arbeider innen den «morkunsten» som Nygaard omtaler, spesielt siden jeg ser de samme tendensene til en ny diskusjon rundt moderskapet som hun skriver om i norsk sammenheng. Dette tror jeg også vil reflekteres i kunsten. Som Ustvedt skriver i *Ny norsk kunst etter 1999*, har tegning fått en ny status i kunstfeltet fra 1990-tallet, men dette har jeg funnet lite reflektert i norsk akademisk sammenheng. For videre forskning ville det derfor vært svært interessant å undersøke videre på hvilke måter Baird og andre samtidskunstnere som arbeider innen tegnemediet benytter seg av en «Diaristic Mode» som Iversen skriver om, hvor kunstnerboken står i norsk sammenheng, og særlig gå dypere inn i hvordan denne formen for kunst kan være spesielt egnet for å uttrykke det underbevisste, traumer og offentlige kriser.

Referanseliste

- Aamås, Ragnhild. «Livet i generasjonsboligen». *Kunstkritikk*. 01.09.2021. Besøkt 10.01.2023. [<https://kunstkritikk.no/livet-i-generasjonsboligen>]
- Baird, Vanessa. *There's no place like home*. Oslo: Brunt hull / No Comprendo Press, 2020.
- Baird, Vanessa, Kari J. Brandtzæg og Berndt Arell. *You can't keep a good rabbit down*. Oslo: Galleri Wang, 2002.
- Betterton, Rosemary, «Body horror? Food (and sex and death) in women's art», I *An intimate distance: Women, artists and the body*, av Rosemary Betterton. London: Routledge, 1996, 130-160.
- Bjerke, Mona Pahle. «Mektig presentasjon av viktig kunstner». *NRK*. 28.06.2021. Besøkt 1.05.2023. [https://www.nrk.no/anmeldelser/anmeldelse_-_vanessa-baird_-_here-we-are-again_-_happy-as-can-be_-_all-good-pals-and-jolly-company_-1.15555581]
- Borud, Heidi. «Fra hellig madonna til utslitt karrieremor». *Aftenposten*. 29.11.2014. Besøkt 10.01.2023. [<https://www.aftenposten.no/kultur/i/2k5G/fra-hellig-madonna-til-utslitt-karrieremor>]
- Borud, Heidi. «Regn med kvinner og barn», *Aftenposten*. 18.03.2016. Besøkt 10.04.2023. [<https://www.aftenposten.no/kultur/i/vmQ3j/regn-med-kvinner-og-barn>]
- Bulie, Kåre. «En livsfrise». *Klassekampen*. 12.12.2020. Besøkt 10.01.2023. [<https://klassekampen.no/utgave/2020-12-12/en-livsfrise>]
- Bulie, Kåre. «Overveldende og fargesprakende Vanessa Baird-utstilling». *D2, Dagens Næringsliv*. 30.11.2017. Besøkt 10.01.2023. [<https://www.dn.no/d2/kunst/vanessa-baird/mette-hellenes/-you-are-something-else-/overveldende-og-fargesprakende-vanessa-baird-utstilling/2-1-215665>]
- Chute, Hillary. «Feminist Graphic Art». *Feminist Studies* 44 no. 1 (2018).
- Creed, Barbara. «Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection», *Screen (London)*, Vol. 27 (1) (1986): 44-71. DOI: <https://doi.org/10.1093/screen/27.1.44>
- Danbolt, Gunnar og Beate Homlong. *Frå modernisme til det kontemporære: Tendensar i norsk samtidskunst etter 1990*. Oslo: Samlaget, 2014.

- Doyle, Mary, Anita Haldemann og Gillian Fox. *If ever there were an end to a story that had no beginning*. London: Drawing Room/Graphius, 2021.
- Drawing Room, «Vanessa Baird: If ever there were an end to a story that had no beginning». Besøkt: 1.05.2023. <https://drawingroom.org.uk/exhibitions/vanessa-baird>
- Duncan, Michael. *L.A. Raw: Abject expressionism in Los Angeles 1945-1980, from Rico Lebrun to Paul McCarthy*, Santa Monica: Pasadena Museum of California Art / Foggy Notion Books, 2012.
- eMUNCH, MM N 63, Munchmuseet. Datert 1929. Notat. Besøkt 10.04.2023. https://emunch.no/HYBRIDNo-MM_N0063.xhtml#ENo-MM_N0063-00-01r
- Federici, Silvia. *Revolution at Point Zero: Housework, Reproduction, and Feminist Struggle*. Oakland: PM Press, 2012. Besøkt 9.05.2023. ProQuest Ebook Central.
- Figueiredo, Ivo de. «Muncs ukjente søster». *A-magasinet, Aftenposten*. 5.06.2020. Besøkt 5.05.2023. [<https://www.aftenposten.no/amagasinet/i/0ny7pg/munchs-ukjente-soester-kan-noen-opereremin-sprengte-hjerne>]
- Fjæren, Eline Lund. «Kunstner Vanessa Baird: – Å tegne er like lett som å gå på Joker», *D2, Dagens Næringsliv*. 10.12.2020. Besøkt 10.04.2023. [<https://www.dn.no/d2/kunst/vanessa-baird/kunst/norsk-kunstner/kunstner-vanessa-baird-a-tegne-er-like-lett-som-a-ga-pa-joker/2-1-920792>]
- Foster, Hal, *Bad New Day: Art, criticism, emergency*. London/New York: Verso Books, 2015
- Fowler, William. «10,000 revolutions: meet Mary Kelly, the mother of all feminist artists», *The Guardian*. 18.05.2015. Besøkt 10.04.2023. [<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/may/18/mary-kelly-meet-the-mother-of-all-feminist-artists>]
- Fuglehaug, Randi. «Lager kunst av pedofilbilder», *Dagbladet*, 14.04.2009 (Oppdatert 18.11.2016). Besøkt 9.05.2023. [<https://www.dagbladet.no/kultur/lager-kunst-av-pedofili-bilder/65340331>]
- Gade, Rune. *Kønnet i kroppen i kunsten: Selvfremstillinger i Samtidskunsten*. København: Informations Forlag, 2005.
- Gannes, Hanne, «Jakter på nye velgere». *Aftenposten Morgen*, 28.08.1991.

- Gjessing, Mona, «Kunsten som selvbiografi, terapi og forkledning: en samtale mellom Vanessa Baird og Trine Folmoe». *KUNST*, Årg. 23, Nr. 4, 2005, 30–33.
- Haarder, Jon Helt. *Performativ Biografisme: En hovedstrømning i det senmodernes skandinaviske litteratur*. København: Gyldendal, 2014.
- Halstensen, Ruth Hege. «Dronningen av norsk satire». *Empirix*. 20.02.2020. Besøkt 1.05.2023: [https://www.empirix.no/kebbelife-mette-hellenes-intervju/]
- Holst, Cathrine. *Hva er feminisme*. Oslo: Universitetsforlaget, 2009.
- Iversen, Margaret. «The Diaristic Mode in Contemporary Art after Barthes» *Art History* 44, no. 4 (2021): 798-822. DOI: https://doi.org/10.1111/1467-8365.12587
- Isaak, Jo Anna. *Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter*. London: Taylor & Francis Group, 1996. Besøkt 9.05.2023. ProQuest Ebook Central.
- Jalving, Camilla. *Værk som handling: Performativitet, kunst og metode*. København: Museum Tusulanums forlag/Københavns Universitet, 2011.
- Jones, Jonathan. «Tracey Emin on her cancer self-portraits: 'This is mine. I own it'». *The Guardian*. 13.05.2021. Besøkt 10.01.2023. [https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/may/13/tracey-emin-on-beating-cancer-you-can-curl-up-and-die-or-you-can-get-on-with-it]
- Jorfald, Tuva. «Slapp av – mor tar det!». NRK. 18.04.2017. Besøkt 10.04.2023. [https://www.nrk.no/livsstil/xl/slapp-av-_mor-tar-det_-1.13430044]
- Kilden, Norges forskningsråd. «Mamma, hvor er pappa?». 11.04.2008. Besøkt 10.04.2023. https://kjonnsforskning.no/nb/2008/04/mamma-hvor-er-pappa
- Kleppo, Kristine, «Agressiv akvarell», *ABC Nyheter*, 4.12.2009. Besøkt 15.04.2023. [https://www.abcnyheter.no/nyheter/kultur/2009/12/04/100729/aggressiv-akvarell]
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Oversatt av Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.
- Kunsthall Stavanger, «Vanessa Baird: Here we are again, happy as can be, all good pals and jolly good company». Utstillingspresentasjon. Besøkt 1.05.2023. https://kunsthallstavanger.no/nb/exhibitions/vanessa-baird-here-we-are-again-happy-as-can-be-all-good-pals-and-jolly-good-company

- Liss, Andrea. *Feminist Art and the Maternal*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
Besøkt 9.05.2023. ProQuest Ebook Central.
- Loveless, Natalie. «Contemporary Mamactivist Artists: A Forum on Maternal Activist Art for the Studies in the Maternal Special Issue on The Everyday Maternal Practice: Activist Structures in Creative Work» *Studies in the Maternal* 8 (2), 15 (Summer 2016). DOI:
<https://doi.org/10.16995/sim.224>
- Loveless, Natalie. «Maternal Mattering: The Performance and Politics of the Maternal in Contemporary Art». I *A Companion to Feminist Art*, redigert av Hilary Robinson og Maria Elena Busznek, 475–491. Newark: John Wiley & Sons, Inc. 2019. ProQuest Ebook Central.
- Lund, Elise. «Forholdet mor-barn i serien "You can't keep a good rabbit down" av Vanessa Baird». Upublisert masteravhandling. Universitetet i Oslo. 2014. Besøkt 1.05.2023.
<http://urn.nb.no/URN:NBN:no-47793>
- Lund, Jørgen, «Vanessa Baird i Galleri Wang: Grenseløs konkret», *Aftenposten Morgen*, 12.06.1996.
- Lunde, Elin S., Jorunn S. Ramm og Astri Syse, «Kvinnens liv og helse siste 20 år», Statistisk sentralbyrå: Publisert 27.09.2022 (Oppdatert 15. mars 2023). Besøkt 10.04.2023.
<https://www.ssb.no/helse/helsetjenester/artikler/kvinnens-liv-og-helse-siste-20-ar>
- Lønnebotn, Lasse, «Knuser mors-romantikken», *VG*, 20.04.2002.
- MacLeod, Katarina Wadstein. *Bakom Gardinerna: Hemmet i svensk konst under nittonhundratallet*. Stockholm: Atlas, 2018.
- McRobbie, Angela. «Men er det kunst?». Oversatt av Birgit Ibsen. *Information*. 20.02.1999. Besøkt 23.04.2023. [<https://www.information.dk/1999/02/kunst>]
- Massara, Kathleen. «Paul McCarthy 'WS' At The Armory Is A Disturbing Take On 'Snow White'», *Huffpost*, 19.06.2013. Besøkt 9.05.2023. [https://www.huffpost.com/entry/paul-mccarthy-snow-white-armory-show-disney_n_3462268]
- Meagher, Michelle. «Feminist Ageing: Representations of Age in Feminist Art». I *A Companion to Feminist Art*, redigert av Hilary Robinson og Maria Elena Busznek, 181–198. Newark: John Wiley & Sons, Inc. 2019. ProQuest Ebook Central.
- Melgaard, Bjarne. *A whore without a client*. Oslo: Gateavisa, 2021.

Needham, Alex. «Tracey Emin: ‘The stone I married is beautiful and dignified – it will never let me down’». *The Guardian*. 24.05.2016. Besøkt 23.04.2023.

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/may/24/tracey-emin-the-stone-i-married-is-beautiful-and-dignified-it-will-never-let-me-down>

Nielsen, Chrisopher. *Weltschmerz 10B*. Oslo: No Comprendo Press, 2022.

No Comprendo Press, «Vanessa Baird: There’s no place like home». Besøkt 1.05.2023.

<https://www.nocomprendopress.com/products/i-salg-20-november-vanessa-baird-theres-no-place-like-home>

Nygaard, Pernille Zidore. «Morkunstens modstand: Normkritiske perspektiver i danske samtidskunstværker». Upublisert masteravhandling. Københavns Universitet. 2018.

O’Reilly, Andrea. «‘I Envision a Future in Which Maternal Thinkers Are Respected and Self-Respecting’: The Legacy of Sara Ruddick’s “Maternal Thinking”». *Women’s Quarterly* 37, nr. 3/4 (2009): 295–298. Besøkt 24.01.2023. <http://www.jstor.org/stable/27740597>

OSL Contemporary, *Vanessa Baird: Selected works, exhibitions and CV*. Besøkt 1.05.2023

<https://www.oslcontemporary.com/artists/vanessa-baird>

Pollock, Griselda. «Mother Trouble: The Maternal-Feminine in Phallic and Feminist Theory in Relation to Bracha Ettinger’s Elaboration of Matrixial Ethics/Aesthetics», *Studies in the Maternal*, 1 (1) (2009): 1-31. DOI: <http://doi.org/10.16995/sim.114>

Printed Matter. «Mission & History». Besøkt 2. mai 2023.

<https://www.printedmatter.org/about/mission-history>

Robinson, Hilary, og Maria Elena Buszek (eds.). *A Companion to Feminist Art*. Newark: John Wiley & Sons, Inc., 2019. Besøkt 5.04.2023. ProQuest Ebook Central.

Røed, Kjetil. «Dette er et av de viktigste kunstverkene i nyere tid». *Aftenposten*. 19.11.2017. Besøkt 23.04.202. [<https://www.aftenposten.no/kultur/i/m6gR71/anmeldelse-av-vanessa-baird-dette-er-et-av-de-viktigste-kunstverkene-i-nyere-tid>]

Ryggen, Hannah, Jette C. Petersen, Elisabeth Haarr. *Engasjert Kunst: Hannah Ryggen, Elisabeth Haarr*. Trondheim: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, 2008.

- Schwendener, Martha. «30 Must See Artists at the Armory Show». *The New York Times*. 8.03.2018. Besøkt 12.12.2022. [<https://www.nytimes.com/2018/03/08/arts/design/the-armory-show-review.html>]
- Searle, Adrian. «I need a doctor!' – the filthy, furious, fun-filled art of Vanessa Baird». *The Guardian*. 1.03.2021. Besøkt 1.05.2023. [<https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/mar/01/vanessa-baird-review-filthy-furious-fun>]
- Skinlo, Ingrid. «How has COVID-19 affected gender equality in Norway?». *CORE – Centre for Research on Gender Equality*. 5.07.2021. Besøkt 11.05.2023. [<https://www.samfunnsforskning.no/core/english/news/2021/how-has-covid-19-affected-gender-equality-in-norwa.html>]
- Solvang, Ane Barstad. «Melgaard oppsummert», *Emprix*. 14.07.2021. Besøkt 9.05.2023. [<https://www.emprix.no/client-without-a-whore-anmeldelse/>]
- Tate. «Terribly Wrong». Besøkt 28.03.2023. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/emin-terribly-wrong-p11565>
- Tate, «Q&A with Tracey Emin», 13. september 2006. Besøkt 10.05.2023. <https://www.tate.org.uk/art/artists/tracey-emin-2590/qa-tracey-emin>
- Tolmie, Jane, *Drawing from life: Memory and subjectivity in comic art*. University Press of Mississippi: 2013.
- Torstensen, Mette Dybwad. «Vanessa Baird, dronningen av norsk tegnekunst», *PLNTY*. 1.07.2021. Besøkt 1.05.2023. [<https://plnty.no/2021/07/vanessa-baird-dronningen-av-norsk-tegnkunst/>]
- Ustvedt, Øystein. *Ny norsk kunst etter 1990*. Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS, 2011.
- Vedaa, Øystein. «Del 5: Psykisk helse og livskvalitet under pandemien». *Folkehelseinstituttet*. 11. 10.2021. [<https://www.fhi.no/nettpub/folkehelse/rapporten-temautgave-2021/del-1-9/psykisk-helse-og-livskvalitet-under-pandemien/>]
- Veiteberg, Jorunn. *Hold stenhårdt fast på greia di: Kunst og feminisme i Norge 1968-1989*. Oslo: Litografia AS, 2019
- Vågsnes, Øyvind. *Den dokumentariske teikneserien*. Oslo: Universitetsforlaget, 2014.

Wichstrøm, Anne. «Pastellen, et feminint medium: Asta Nørregaards pasteller i historisk lys». *Kunst og Kultur* 89, no. 1 (2006): 3-12.

Åsebø, Sigrun. «Bad Girls', postfeminisme og humørløs kvinnesak i 1990-tallets kunst». I *Humaniora i nasjonen, nasjonen i humaniora: Det historisk-filosofiske fakultets bidrag til hundreårsmarkeringen Norge 1905-2005*, redigert av Knut Andreas Bergsvik, 75–81. Bergen: Universitetet i Bergen, 2007.

Åsebø, Sigrun. «Kjønnnet som gordisk knute». I *Through the Woods: Marit Victoria Wulff Andreassen* redigert av Vibece Salthe, 57-68. Stavanger: MUST, 2015.

Billedliste

Figur 1: Christian Krogh, *Syk pike*, 1881. Olje på treplate. Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Foto: Nasjonalmuseet.

Figur 2: Edvard Munch, *Melankoli*, 1894-96. Olje på lerret. Kode. Foto: Dag Fosse.

Figur 3, 8, 18, 20, 25 og *Verk 1-6*: Utvalgte bildesider fra Vanessa Baird, *There's no place like home*. Brunt Hull/No Comprendom 2020. Foto: Maria Tripodianos.

Figur 4: Edvard Munch, *Ved dødssengen*, 1895. Olje på lerret. Kode. Foto: Dag Fosse.

Figur 5: Tracey Emin, *Insomnia*, 2018-2021. Installasjonafoto fra utstillingen *Tracey Emin / Edvard Munch Sjelens ensomhet* på MUNCH. Foto: Munchmuseet.

Figur 6: Tracey Emin, *Terribly Wrong*, 1997. Monoprint på papir. Tate. Foto: Tate.

Figur 7: Mette Hellenes og Vanessa Baird, *Even when I sleep I do not manage to look natural*, 1999. Fotografi. Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.

Figur 9: Tracey Emin, *I do not expect*, 2002. Tekstil. Art Gallery of New South Wales. Foto: Tracey Emin/DACS.

Figur 10: Nikolai Astrup, *Interiør med vugge*, ca. 1920. Kode. Foto: Dag Fosse.

Figur 11: Edvard Munch, *Melankoli*, 1911. Olje på lerret. Munchmuseet. Foto: Ove Kvavik.

Figur 12: Else Hagen, *Familie*, 1950. Munchmuseet/Stenersensamlingen. Foto: Munchmuseet.

Figur 13: Elisabeth Haarr, *Frustrasjonsteppe*, 1981. Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum. Foto: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum.

Figur 14: Mary Kelly, *Post Partum Document* (detalj), Perpsex unit, white card, tre, papir, pen og gummi, 1 av 26. Art Gallery of Ontario. Foto: Mary Kelly.

Figur 15: Eline Mugaars, *Elise og Marlon*, 2002. Fotografi.

Figur 16: Jean Fouquet, *Madonna Surrounded by Seraphim and Cherubim*, ca. 1450. Royal Museum of Fine Arts Antwerp (KMSKA). Foto: KMSKA.

Figur 17: Christian Krogh, *Gammel kone*, 1902. Kode. Foto: Dag Fosse.

Figur 19: Melanie Manchot, *Double Portrait, Mum and I*, 1997. Fotografi.

Figur 20: Vanessa Baird, *My feet are in a jam*, 1999. Miksede materialer. Kode. Foto: Dag Fosse.

Figur 21: Vanessa Baird, *You can't keep a good rabbit down*, 2001. Tegning. Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Foto: Nasjonalmuseet

Figur 22: Vanessa Baird, *You are something else*, 2017 (detalj). Pastell på papir. Foto: Dag Fosse.

Figur 23: Judy Chicago, *Red Flag*, 1971, fotolitografi. Foto: Judy Chicago.

Figur 26: En bildeside fra Bjarne Melgaard, *A whore without a client*. Oslo: Gateavisa, 2021. Foto: Maria Tripodianos