

THE ARTIST SAYS SHE IS AN ARTIST

On the Monologuedialogue in Tracey Rose's Performance

The Cunt Show

ANNA RÄDSTRÖM

Keywords

Tracey Rose, performance, linguistic embarrassment, feminist art, invitation politics, *Global Feminisms*, *The Dinner Party*, *Waiting for God*

Summary

This article focuses on the South African artist Tracey Rose's performance *The Cunt Show* (2007). The c-word in the title makes me feel linguistically embarrassed (Reily 2005), but cannot be avoided as it opens up a both material and immaterial feminist art archive central to the discussion. The Cunt Show was presented during the inaugural weekend of the Elizabeth A. Sackler Center For Feminist Art at the Brooklyn Museum, New York in March 2007. The inauguration included the parallel opening of two exhibitions. One of these was the temporary, contemporary, transnational all women show *Global Feminisms*. The other was the permanent display of Judy Chicago's monumental installation *The Dinner Party* from 1979. As an invited artist of *Global Feminisms* Tracey Rose had been asked to present her art. However, instead of doing this she performed *The Cunt Show* and by way of what I call a monologue-dialogue, she critically addressed *Global Feminisms* and *The Dinner Party*. She delivered a critique of North American art feminism and its invitation politics. This article aims to investigate this critique. What is being criticized? How is it criticized? What do the words do? How does colour come into play? My investigation ends with Tracey Rose's solo exhibition *Waiting for God* at Bildmuseet in Umeå, Sweden 2011. In this exhibition, *The Cunt Show* led me to Rose's video work *Ciao Bella* (2001) and to the invitation politics that this work presents.

Fitta. Ett ord laddat med betydelser, vad betyder det för dig? Och vad betyder det i konsten? Anna Rådström tar sikte på f-ordets göranden i performancekonst, och undersöker dess relation till känslor, kroppar, politik och inte minst, dess feministiska möjligheter och begränsningar.

KONSTNÄREN SÄGER HON ÄR KONSTNÄR

Om monologdialogen i Tracey Roses performance *The Cunt Show*

ANNA RÅDSTRÖM

När jag sätter titeln till denna artikel tvekar jag en stund. Tveksamheten beror på att jag drabbas av det tillstånd som poeten och filosofen Denise Riley (2005) kallar "linguistic embarrassment" och "verbal blush". Det är inte orden "konstnär" eller "monologdialog" som förorsakar färgskiftningen, utan nyansförändringen uppstår inför det engelska ord som börjar på c (och f på svenska). Jag har nämligen aldrig förmått förlika mig med ordet, har aldrig kunnat inta vare sig ett neutralt eller subversivt förhållningssätt till det. Och, vilket förmodligen redan framgått, jag försöker undvika att använda det. Men eftersom den artikel jag nu skriver utgår från Tracey Roses knappt tio minuter långa performance *The Cunt Show* från 2007 går det inte längre att komma undan.

Tracey Rose – som föddes 1974 i Durban, Sydafrika och således var tjugo år när landet höll sitt första allmänna val och det lagstadgade apartheidsystemet officiellt avskaffades – säger att hon betraktar sig som en konceptuell konstnär eftersom allt hon gör börjar på ett konceptuellt, idémässigt, plan (Murinik 2004: 32). Rose studerar historia och samtid, hon fantiserar och parafraserar. Hon arbetar företrädesvis med performance, fotografi och film. Hennes konst bygger på iscensättningar och för det mesta är det hon själv som agerar. Och när hon gör det finns råhet, humor och ambivalens närvarande. Hon intar olika roller och ger sig i kast med föreställningar och högst påtagliga tillstånd som handlar om

kön, genus, ras, etnicitet, religion, identitet, stereotyper och segregerande politik. Hennes konceptuella konst från sent 1990-tal och tidigt 2000-tal har beskrivits som "a scream of rage against the condition of women of color in South Africa" (Fall 2007: 73). *The Cunt Show* är en "monologdialog" som kritiskt adresserar nordamerikansk konstfeminism.

Mitt syfte är att undersöka hur den nämnda kritiken kommer till uttryck i *The Cunt Show*. Vad är det som kritiseras? Hur kritiseras det? Vad gör orden och färgerna som Rose tar i bruk? Jag tänker mig att en grundläggande del av kritiken handlar om konstfeministisk inbjudningspolitik. Med detta menar jag politik som ligger till grund för vilka som bjuds in till sammanhang där konst sammanförs med feminism. I min undersökning av konstnärens performance blir c-ordet (f-ordet) centralt inte bara därför att det ingår i titeln, utan också för att det pekar mot sammanhang där bara kvinnor ingår. C-ordet öppnar dessutom ett materiellt och immateriellt konstfeministiskt arkiv där det kvinnliga könsorganet utgör centrum. Kroppens grundläggande betydelse för feministiska konstnärer har sedan länge utgjort ett viktigt tema inom feministisk konstvetenskaplig forskning (se till exempel Jones 1996; Wadstein Macleod 2012). Denna artikel anknyter delvis till detta ämne men gör det i anslutning till en konstnärlig praktik som inte självklart låter sig kategoriseras som feministisk.

Undersökningen av *The Cunt Show* leder också till samtida kuratoriella sammanhang, det vill säga sammanhang som skapas genom och runtomkring görandet av utställningar. Allt sedan 1970-talet har en rad utställningar som fokuserat på kvinnors konst visats i Europa och USA och flera av dem har specifikt haft temat "konst och feminism". I Sverige visades till exempel den stora utställningen *Konstfeminism* (2005-2007). Under senare år har även ett akademiskt forskningsfält kring feminism och kuratoriella praktiker börjat växa fram (se till exempel Hedlin Hayden och Sjöholm Skrubbe 2010; Kivimaa 2012; Dimitrakaki och Perry 2013). Denna artikel fokuserar på sammanhang som uppstår via och runtomkring *The Cunt Show*. Sammanhangen, som självklart påverkar mina frågor och tolkningar, skapades i anslutning till två utställningar på ett konstfeministiskt center i New York år 2007 och en separatutställning med Tracey Roses konst i Umeå år 2011.

Min undersökning tar Roses performance och ett urval från dess monologdialog som sin utgångspunkt. Undersökningen sker genom en videodokumentation. Performancekonst ingår idag i ett betydande internationellt tvärvetenskapligt forskningsfält. Inom detta fält ägnas uppmärksamhet åt relationen mellan "live performance" och dess dokumentation (se till exempel Jones och Heathfield 2012). Performanceteoretikern Peggy Phelan (2008) betonar att performancekonst endast existerar i nuet och menar att en performance som dokumenteras blir något annat. "Performance", skriver hon, "sker i en tid som inte kommer att repeteras. Det

dokument som den efterlämnar är endast en sporre till minnet [...]” (Phelan 2008: 209). Jag förstår att dokumentationen av *The Cunt Show* är något annat än ”liveframförandet” år 2007 men fortsätter ändå att använda ordet performance. Denna artikel är inte en ontologisk performancestudie, utan en undersökning av vad Tracey Rose gör och säger. Jag ansluter mig därmed här till en mer epistemologisk och dokumentationsorienterad hållning som gör gällande att direktkontakt med en performance inte säkerställer kunskap ”any more than does looking at a film or picture of this activity [...]” (Jones 1998: 33-34). Jag tänker alltså att jag kan lära något om inbjudningspolitik och ords och färgers göranden när jag ser och lyssnar på dokumentationen av *The Cunt Show*. Med syfte att förankra och vidga diskussionen lyfter jag emellertid in några andra av Roses verk. De har valts för att de visats i två av de utställningar som diskuteras och därmed påverkat mina tolkningar.

Men innan detta vidareutvecklas låt mig dröja ett tag vid den språkliga genansen. Enligt Denise Riley (2005) uppstår denna typ av genans i relation till ord som på ett reducerande och infantiliserande sätt refererar till sexuella beteenden (”bonking” och ”shagging”, barnspråksvarianter av ordet ”fucking”, hör till dessa ord). Hon beskriver hur en verbal rodnad sköljer över ens egna outtalade och halvt formulerade meningar när man märker att nya, och för en själv högst obekväma sätt att tala och namnge, börjar kräva en plats i det aktiva ordförrådet. Man vill lyda för att inte framstå som bortkommen men man förmår inte därför att ”a form of speaking is a form

of feeling, and the feeling doesn't ring true” (Riley 2005: 97). Men språk, liksom känslor, förändras över tid. Riley noterar att den ena talgenerationen (”speaking generation”)

Uttrycket ”din jävla f... ” är till exempel tröttsamt, ledsamt välbekant.

snabbt avlöser den andra, det sker inom loppet av några få månader eller år, och det som låtit obscen för en tidigare generation framstår som ett standarduttryck för nästa. ”Fucking” ter sig till exempel som en mer eller mindre neutral beskrivning när det jämförs med de enfaldiga eufemismerna ”bonking” och ”shagging” (Riley 2005: 98).

Ordet som generar mig är ingen eufemism och det är inte nytt; det har brukats av många talgenerationer. Men innebär detta att det slutat vara obscen och istället blivit ett neutralt namn på ett könsorgan? Svaret skiftar beroende på vem som tillfrågas, för som Riley (2005: 98) betonar beror det naturligtvis på vilken position en befinner sig i som talare och lyssnare. Utan att fördjupa mig i engelsk eller svensk etymologi vet jag att det aktuella ordet kan stå för mer än en enskild kroppsdel; det kan stå för ”kvinna”. Och när det gör det kan det vara avfärdande, smått förolämpande men också direkt skymfande och hotande. Uttrycket ”din jävla f... ” är till exempel tröttsamt, ledsamt välbekant. Men c-ordet (f-ordet) intar också sedan länge en plats i feministiska sammanhang där det laddats med andra betydelser. Ett exempel hämtat från sent svenskt 1990-tal är *Fittstim* (Olsson och Norrman Skugge

1999), en antologi vars titel refererar till dåvarande LO-ordförande Stig Malms famösa, och inte för allmänheten avsedda, yttrande från 1992: det socialdemokratiska kvinnoförbundet är ”ett jävla fittstim”. Det redaktionella förordet till antologin (Olsson och Norrman Skugge 1999: 7) avslutas med att ”Stickan” tackas för att ha bidragit med detta ord eftersom det bland annat ”utstrålar vilja, makt och styrka”. Det utropas också entusiastiskt: ”Fittstimmet tar över världen!”

Ett ords innebörd formas utifrån hur det används och i vilket sammanhang det ingår. Detta betyder emellertid inte nödvändigtvis att det helt omskapas eller, som i fallet med c-ordet (f-ordet), upphör att generera den som inte hänger med i den språkliga utvecklingen. Filmskaparen och författaren Trinh T. Minh-ha (1987: 5) skriver att tiden tömmer orden. De dör, reser sig igen och fylls med nya meningar samtidigt som de alltid bär med sig ett andrahandsminne (”second-hand memory”). Är det därför jag generas av ordet ”fitta”? Är det dess andrahandsminne, dess kulturellt och kollektivt betingande minne, som gör att jag har svårt att inkludera det i det aktiva ordförrådet? Ja, det är det. Minnen slinker över sammanhangens gränser och påverkar ordet. Men låt mig bestämt klargöra: Tracey Roses performance – där ”cunt” aldrig uttalas men eufemismen ”pussy, pussy, pussy” vid ett tillfälle lågmäلت muttras – genererar mig inte.

Min undersökning av *The Cunt Show* antar en slingrande form. De nämnda sammanhang som omger Roses performance bidrar till innehållet, men urvalet ur monologdialogen styr också. Undersökningen

börjar med en öppningsscen där *The Cunt Show* och dess monologdialog beskrivs och kontextualiseras. Under rubriken ”Scenen leder vidare” fokuseras huvudsakligen innehållet på det kuratoriella förordet till utställningen *Global Feminisms* vilket leder till en diskussion om kategoriseringar men också om avsaknaden av sådana. Efter detta följer en scen där andra verk av Tracey Rose förs in medan ords och färgers göranden undersöks. Speciell vikt läggs här på färgen rosa. Inbjudandets politik löper som en tråd genom artikeln men i stycket ”Att bjudas till bords” blir den extra tydlig när Judy Chicagos välkända bordsinstallation från slutet av 1970-talet aktualiseras och kategorin ”fittkonst” introduceras. Artikeln avslutas med en scenförflyttning från New York till Umeå där *The Cunt Show* leder mig till Roses videoinstallation *Ciao Bella*. I detta verk utspelas scener som anknyter till den inbjudningspolitiska diskussionen.

Öppningsscenen

Våren 2007 invigdes Elizabeth A. Sackler Center For Feminist Art vid Brooklyn Museum i New York. I samband med detta öppnade den omfattande, temporära utställningen *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art* som utifrån ett transnationellt perspektiv fokuserade på konst gjord efter 1990. Drygt åttio stycken konstnärer från ungefär femtio länder hade bjudits in. Samtliga konstnärer var kvinnor födda under 1960-talet och framåt. Tracey Rose deltog i utställningen och liksom de flesta av konstnärerna ställde hon ut ett verk. Hon visade verket *Venus Baartman*, ett fotografi



TRACEY ROSE: *Venus Baartman*, 2001, Lambda fotografi 119 x 119 cm.
Publicerad med tillstånd av konstnären och Dan Gunn, Berlin

från 2001 i vilket hon iscensatt sig själv stående naken i ett savannliknande landskap. Namnet på den kvinna som uppmärksammas genom titeln är Sarah Baartman (eller Bartmann). Hon föddes i slutet av 1700-talet i Sydafrika och tillhörde den etniska folkgruppen khoikhoi. De holländska kolonistörerna kallade dem "hottentotter" och när Baartman i början av 1800-talet fördes till London visades hon upp som "Hottentott Venus" för nyfikna åskådare. När protesterna mot denna "freakshow" blev för omfattande fördes hon till Paris där vetenskapsmän fattade intresse för hennes kropp. Det var framförallt hennes könsorgan som fascinerade dem. Baartmans vägran att låta sig studeras hjälpte föga. När hon avled 1816 dissekerades hon och hennes hjärna och könsorgan lades i formalin (Buikema 2009: 73-75).

Under invigningshelgen av det feministiska konstcentret i Brooklyn var Rose

en av många konstnärer som ombads göra en presentation. Men istället för att beskriva sin konstnärliga praktik och förklara det verk hon ställde ut framförde hon *The Cunt Show*. Framförandet dokumenterades av arrangörerna och lades ut på konstcentrets hemsida där det kan ses och höras i sin helhet (Rose 2007). Handlingen, som här också kommenteras, är följande: Vid pulpeten i föreläsningssalen står Tracey Rose, eller rättare sagt vid pulpeten står den prydliga och pedagogiska Mami, en "performance person" som tillsammans med Venus Baartman också förekommer i videoinstallationen *Ciao Bella* som avslutningsvis diskuteras i denna artikel. Mami är klädd i en diskret dräkt, håret har satts upp i en hård knut och på näsan sitter ett par runda läsglasögon. Hon börjar med att tejpa fast en skylt där "The Cunt Show" textats med slarviga, röda bokstäver. Men u:et liknar nästan ett a vilket för tankarna till "can't" (kan inte). Vare sig bokstavsförvirringen är planerad eller inte föranleder den en dubbeltidighet.

Mami lägger ett manus på pulpeten och trär en rosa socka och en blå handske på respektive hand. När detta är gjort tar en monoton högläsning i snabbt tempo sin början. Jag döper ordflödet till "monologdialog". Hybridformen uppstår när Mami läser samtidigt som hon med sina handrörelser visar att det är strumpan och handsken som talar – men vem av dem som har ordet är inte alltid enkelt att avgöra. Den rosa strumpan undrar: "Did you say it?". Den blå handsken svarar: "I spoke it with you." Monologdialogen inleds med följande deklARATION: "Ladies and gentlemen, what you are about to hear are not necessarily the views of the artist". Formuleringen är varken en reservation, ursäkt eller ett retoriskt grepp utan en upplysning om att åsikterna kommer från flera källor. En hel del av det som sägs har sagts förut om än med andra ord och under andra former. Från mina anteckningar hämtas i fri ordning ett kort och tolkande urval av fortsättningen:

- Adrian Piper is dead. No, she is not. Yes, she is. Barbara Kruger killed her.
- Why are we here? They needed colour.
- Are you a feminist? If anything I am a humanist. I once asked the artist and she said she is an artist and that is enough.
- Her mother tongue was cut out before she could speak. So why does she need a freedom to speak if she will not speak properly?
- Where are all the other American women theorists? You know the coloureds? The Native American woman; the African American woman; the Asian American woman [...] I don't know, it is not my country. Linda Nochlin killed them.
- It must have been a bloodbath! It still is.

- It looked like a market place.
- Besides, it was a movement for white women.
- Who is the oppressor?

Ja, vem är förtryckaren? I monologdialogen mumlas bokstaven "w" och det görs en beskrivning av en resa till Mars som förvandlar Jorden till en förtryckt koloni. Den beskrivna resan får mig att tänka på den amerikanska science fictionserien *V* från mitten av 1980-talet där två av ledarna för de invaderande, förtryckande utomjordingarna framställer sig som vita kvinnor. Hör "w" och *Vihop* på något sätt? Ja, det gör de om man i bokstaven "w" läser in "white women" och ansluter sig till åsikten att feminismen var (är?) en rörelse enkom för dessa. Associationen leder till tanken att feministerna liksom utomjordingarna lägger världen under sig och det nämnda blodbadet verkar inte endast bestå av menstruationsblod. Det pågår ett dödande medan modersmål amputeras och yttrandefrihet begränsas. I monologdialogen hurras det inte när fittstimmet tar över världen.

Scenen leder vidare

Genom det iscensatta fotografiet *Venus Baartman* riktas kritik mot kolonialt förtryck. I *The Cunt Show* kritiseras nordamerikansk feminism och den transnationella utställning i vilken konstnären deltar. En anledning är att utställningen enligt monologdialogen liknar en överfylld och illa byggd marknadsplats (där det dessutom inte utbetalas traktamente till konstnärerna). Ordet "marknadsplats" leder också till tankar om kommersiell verksamhet. I en recension publicerad i samband med invigningen av Elizabeth A. Sackler Center For Feminist Art påpekas att hela centret i sig "seems to have been created mostly for its publicity value" (Smith 2007). På en marknad saluförs något och det finns ett vinstsyfte. För ett konstmuseum, men också för ett feministiskt konstcenter, handlar en av de viktigaste transaktionerna om att "sälja" utställningar till publiken. Feminism kan besvära och provocera och har därför på både engelska och svenska beskrivits som varande ett f-ord (Moi 2006; Östergren 2008). Men med tanke på att många konstutställningar kopplas, och fortfarande kopplas, till feminism, tycks den ändå ha blivit ett kommersiellt dragplåster. Kommersialisering innebär dock anpassning och detta kan leda till, vilket till exempel konsthistorikern Amelia Jones (2010) fruktar, att det "utställningsvänliga" prioriteras över det som inte är lika lätt att marknadsföra. Konsekvensen kan bli att vissa typer av konstfeministiska praktiker utelämnas (Jones 2010: 11). Idén om en marknadsplats uppstår emellertid också i relation till det som inkluderas. När drygt åttio konstnärer från ett femtiotal länder ställer ut ett verk var under rubriken *Global Feminisms*, uppstår ett myllrande utbud av röster som inte säger samma sak om vad feminism

är eller kan vara. Det går att välja en eller flera av dessa röster. Men hur tydligt marknadsförs de? I monologdialogen frågas: "Är du feminist?" Svaret lyder: "Om något är jag humanist." Vem humanisten är förblir okänt men konstnären sägs säga att hon är konstnär och att det räcker. Frågan, liksom dess svar, aktualiserar definitioner och kategorier.

För att contextualisera delar av monologdialogens innehåll är det nödvändigt att relatera till kuratorernas intentionsförklaring. I det kuratoriella förordet till den omfattande utställningskatalogen hävdar den välkända feministiska konsthistorikern Linda Nochlin och Maura Reilly, konstcentrets första chef, att utställningen skiljer sig från tidigare feministiska konstutställningar genom sin ambition att inkludera konstnärer från hela världen (nästan) och göra feminism till ett substantiv i plural. Men i intentionsförklaringen undviks nogsamt definitioner av "feminist" och "feministisk konst". Istället betonas ord som "öppenhet", "mångkulturalism" och "variation" eftersom vad som räknas som feministiskt skiftar mellan olika sammanhang. Att utgå från flexibla definitioner ses som en förutsättning för att kunna omfatta ett bredare spektrum av konst med feministiska innebörder/undermeningar och ge plats åt kvinnor med olika bakgrunder och erfarenheter. Skillnadens centrala betydelse framhävs tydligt och vad gäller de utställande konstnärerna sägs den bland annat uppträda inom kategorierna klass, ras, ålder, nationalitet och medium, det vill säga konstnärernas val av gestaltungsform. Det tilläggs också att tanken om skillnad aktualiseras i relationen mellan samtida och

äldre feministisk konst. Skillnaden tycks här vara att den yngre generationen konstnärer i *Global Feminisms* inte nödvändigtvis är öppen i sin kritik av patriarkatet och kvinnors underordnande ställning. Tanken om skillnad mellan nu och då förankras också i uppfattningen att binära par som till exempel "förtryckare/offer" och "bra kvinna/dålig man" inte längre är aktuella (Reilly och Nochlin 2007: 11-12).

Nochlin, som i slutet av 1970-talet var en av upphovspersonerna till den betydelsefulla men helt igenom västerländska utställningen *Women Artists: 1550-1950* vid Brooklyn Museum, sägs i monologdialogen ha tagit död på en mängd amerikanska kvinnliga teoretiker som inte var vita. Nu arbetar hon emellertid på annat sätt och tillsammans med Reilly skriver hon: "Our understanding of feminist art is more flexible and open than that of the past" (Reilly och Nochlin 2007: 11). Uppenbarligen ses ordet "flexibel" som enbart positivt och uttalandet vad gäller tidigare decenniers förståelse av feministisk konst, som Nochlin alltså var delaktig i att forma, markerar en föreställning om ett framåtskridande. I det kuratoriella förordet uppenbarar sig en inbjudningspolitik som kan förefalla sympatisk. För att inbjudan ska kunna riktas till så många som möjligt prioriteras inte en typ av feminism över en annan. Det enda tydliga krav som ställs är att konstnären är kvinna. Den inkluderande inbjudningspolitiken har kritiserats. Kritiken riktar sig bland annat mot avsaknaden av definitioner och hur detta leder till att kategorin "kvinnlig konstnär" likställs med kategorin "feministisk konstnär" (Hedlin Hayden 2010).

Om feminism aldrig ens tentativt definieras hur ska den då kunna förstås och bemötas? När Peggy Phelan (2001: 18) skriver en inledande översikt till en bok om konst och feminism tar hon upp den besvärliga frågan "vad är feminism?" Phelan menar att en smart person som ställs inför en sådan amorf och ambivalent term ofta svarar att den istället måste anges i plural. Det ska inte vara feminism utan feminismer. Den ideologiskt laddade definitionsfrågan anser hon ha lett till sofistikerade men också alltmer undanlidande svar. Själv föredrar Phelan vad hon kallar en djärv om än bred definition:

feminism is the conviction that gender has been, and continues to be, a fundamental category for the organization of culture. Moreover, the pattern of that organization usually favours men over women. (Phelan 2001: 18)

Att definiera innebär att försöka klargöra för sig själv och för andra vad man menar och var man står. Definitionen ovan hjälper Phelan att klargöra sin roll som uttolkare av konst som ofta inte är verbal. Hon menar att varje försök att skapa verbala kategorier för verken riskerar att deformera dem, men risken att använda termen "feministisk konst" uppvägs av att de ideologier som ofta göms när konstdiscipliner skapas blir synliggjorda. Många envisa och svårbesvarade frågor uppstår emellertid. Man kan till exempel fråga sig om "feministisk" är en meningsfull konceptuell eller estetisk kategori, när den används på vitt skilda verk och konstnärliga praktiker. En poäng med de envisa frågorna är dock, enligt Phelan (2001: 18), att de påminner oss om att rationalitet ger oss möjligheter att skapa kategorier medan konst hjälper oss att motstå dem.

Tracey Roses performance framförs i anslutning till en utställning vars kuratorer undviker definitioner samtidigt som de kategoriserar. Vad feminism eller feminismer är förblir oklart men den konst som ställs ut är feministisk därför att den skapats av kvinnliga konstnärer. När Rose blir inbjuden till *Global Feminisms* tackar hon ja och kan på så vis tänkas gå med på de ramar som utställningen erbjuder. Men som tidigare påtalats, när skylten till *The Cunt Show* textas ser u:et nästan ut som ett a vilket förvandlar ordet till can't (kan inte). Den dubbeltydighet som uppstår kan antyda en kritik av feministiska och kuratoriella tillkortakommanden men också visa på konstnärens vägran att acceptera de kategoriseringar som görs. I monologdialogen motstås kategoriseringarna när det hävdas att konstnären är konstnär och att det räcker. Motståndet kommer också till uttryck när konstnären Adrian Piper förs på tal. När den tongivande tidskriften *Art Forum* i början av 2000-talet bjöd in Piper till en diskussion om feminism och konst skickade hon en text i vilken hon om och om igen upprepar att hon efter en stimulerande läsning inte har något att tillägga. Texten avslutas med flera

rader av "Sorry, and thanks" (Piper 2003a: 148). Adrian Piper tackar och tackar nej. Men hon deltar likafullt eftersom hennes text publiceras i tidskriften.

I monologdialogen antas det först att Piper deltar i *Global Feminisms*. Men nej, det visar sig att hon inte gör det eftersom en annan konstnär, den feministiska, postmodernistiska och vita Barbara Kruger, påstås ha dödat henne. Det absurda uttalandet är inte helt taget ur luften. En recensent (Johnson 2000) skriver, efter att ha sett en av Pipers utställningar, att Piper verkligen är intelligent, hon försörjer sig genom att undervisa filosofi vid Wellesley Collage, men som konstnär går hon fram med storsläggan. Till skillnad från Barbara Kruger, som arbetar med en förförande grafisk stil, har hon inte utvecklat en övertygande form vilket gör det lätt att skaka av sig hennes försök till psykologiska manipulationer, enligt Johnson. Vad dessa manipulationsförsök består av sägs inte i klartext, men kan det vara att Piper insisterar på att berätta att hon är svart även om många uppfattar henne som vit? Kan det vara att hon påstår att vita personer känner sig trängda när de upptäcker att de tagit fel? Och känner de sig trängda därför att ett rasistiskt yttrande har gjorts i hennes närvaro? Det verkar så. Men samtidigt som Piper insisterar motstår hon kategoriseringar. I ett brev till en redaktör gör hon en mycket lång lista på sådant som hon inte vill kallas. "Black artist", "woman artist" och "black woman artist" hör till de oönskade beteckningarna. Hennes uppräkningslista är noggrant och logiskt genomtänkt men hon framför

ändå en önskan om att redaktören ska upplysa henne om alla kategorier som kan ha förbisetts. Hon skriver brevet för att informera om att hon har förtjänat rätten att kort och gott kallas konstnär och filosof, eller filosof och konstnär. Hon skriver för att berätta att hon har förtjänat rätten att kalla sig själv vadhelst hon önskar (Piper 2003b).

Ord- och färgscener

Monologdialogen i *The Cunt Show* är verbal. Orden forsar fram. Att ord gör något (Austin 1962), att beskrivande och namngivande processer påverkar livet är något som Tracey Rose är väl medveten om. Ord ingår i hennes konstnärliga verktygslåda. I det textbaserade videoverket *Sticks and Stones* från 1998 låter konstnären bland annat följande uttalande tyst glida förbi: "Don't say stupid kaffir say stupid black person". Vad förändras genom denna vokabulärändring? Ingenting, men Rose synliggör ett sammanhang där ett rasistiskt öknamn förblir verksamt under täckmanteln av ett annat ord; ett ord som först kan tyckas vara en neutral beskrivning av en färg. En annan förbiglidande rad lyder: "The first time I said kaffir Rachel was on top of me trying to grab a sweet from my mouth". Vilken talgeneration hen tillhör, eller vilken hudfärg hen har, framgår inte. *Sticks and Stones* anspelar på den kända ramsan "Sticks and stones may break my bones (but words can never hurt me)" och på videoskärmen flyter skrivna minnesfragment från en oidentifierad barndom och ungdom i apartheidregimens Sydafrika ljudlöst fram. Ord gör något och det gör också färg. Tracey Rose



TRACEY ROSE: *The Kiss*, 2001 Lambda fotografi 124.5 x 127 cm. Publicerad med tillstånd av konstnären och Dan Gunn, Berlin

vet naturligtvis detta. Hon, som i det rasåtskiljande systemet placerades i den uppfunna mellankategorin ”färgad”, har känt görandet in på bara skinnet. Som konstnär arbetar hon konceptuellt med färg. Hennes svartvita fotografi *The Kiss* (2001) hänvisar direkt genom sin titel och sitt motiv till Auguste Rodins berömda bländande vita marmorskulptur från sent 1800-tal. I fotografiet vilar Rose i en svart mans famn. Båda är nakna. Mot hans mörka hud framstår hennes som vit. Hon är inte längre ”färgad” utan ett vitt ideal. Men i åtskillnadens värld är hon och mannen ett förbjudet par, en bannlyst färgblandning.

Också i *The Cunt Show* arbetar Rose konceptuellt med färg. Mami trär en socka och en handske på sina händer. Varför är sockan rosa och handsken blå? Baseras färgvalet på en traditionell uppfattning om flick- och pojkfärg? Görs

här en könskodning? Ja, kodningen finns onekligen där och den blå handsken kan ses som en ställföreträdare för de män som inte bjudits in. Färgerna är dock mångbottnade och här hamnar rosa i blickfånget. Rosa är

Hon nämner inte den vita hudens auktoritära idealposition och hon nämner inte att detta ideal inte bara råder inom den västerländska konstens historia.

en signalfärg för ”kvinna” och ”kvinnlighet” men den förekommer i många valörer och tilldelas flera olika uppgifter och betydelser. Barbara Nemitz, professor i fri konst, menar i boken *Pink* (2006: 26, 28) att rosa är en färg med en inneboende attraktiv ambivalens. Hon ser också känslighet som en av dess viktigaste emotionella kvaliteter. Känsligheten beror bland annat på att rosa kan vara en hudfärg samt en färg på kroppens öppningar och håll. De sista orden i föregående mening väcker associationer som bekräftas av en av bokens andra skribenter. Utifrån en biologisk hållning skriver han om ”pink parts”, genitalier, och då framförallt kvinnliga sådana (Schawelka 2006: 44). Det engelska c-ordet (ett av svenskans f-ord) gör sig påmint. Troligtvis är också Rose medveten om denna koppling men här ses den underordnad den diskussion som följer.

När Nemitz (2006) uppehåller sig vid känslighet, rosa, hud och kroppsliga öppningar skriver hon: ”The skin, our largest

perceptual organ, feels the properties of substance, states and conditions. We use it as a means of orientation” (2006: 29). Nemitz skriver omhöljd av ett rosa måleriskimmer och reflekterar inte över den färgpolitik som hennes iakttagelse väcker. Hon konstaterar istället att rosa erbjuder ett veritabelt ”El Dorado” när det gäller att måla den nakna kroppen. Kroppen bildar en scen på vilken köttets färg kan presenteras. Eftersom rosa är en pastellfärg som innehåller mycket vitt utgör den en idealbas för de mest utsökta, milda blandningar (2006: 32). Hon nämner inte den vita hudens auktoritära idealposition och hon nämner inte att detta ideal inte bara råder inom den västerländska konstens historia. Hon tycks omedveten om de strukturer som Rose synliggör genom *The Kiss*.

Socialantropologen och genusvetaren Fanny Ambjörnsson (2011: 9) är intresserad av vad färg gör och undersöker ”den farliga färgen” rosa på ett annorlunda sätt än Nemitz. Hon är intresserad av människors relationer till färgen så hon intervjuar och observerar. Hon samtalar bland annat med Maria som berättar att hon som barn aldrig kände sig riktigt inbjuden till det ”rosa kalaset”. Ingen sade uttryckligen åt henne att hon inte passade som prinsessa, men hon hade det på känn. I hennes svenska barndomsmiljö talades det inte om färg. Varje gång hon såg sig i spegeln blev hon emellertid besviken. Hon motsvarade inte sitt eget ideal; hon hade inte rakt hår och hon var inte vit. Känslan av att inte vara inbjuden resulterade i att Maria började avsky rosa och hon känner sig fortfarande inte helt bekväm i

färgen. Det är som om den ”skaver” på kroppen. Och mest skaver ”den ljusa pastelliga tonen” (Ambjörnsson 2011: 102f). Beskrivningen återkallar Nemitz tankar om utsökta milda blandningar som gör det möjligt att måla vit hud.

Den rosa socka som sitter på Mamis hand har inte riktigt en ljus pastellton men oavsett den något mörkare tonen kan dess färg kopplas till tankegångarna ovan. Jag vet inte om färgen skaver på Mamis/konstnärens hand men genom det rosa görs ett inbjudningspolitiskt inlägg. ”De behövde färg”, säger sockan och handsken gemensamt – och då menar de inte rosa och blått. De som behöver andra färger är *Global Feminisms* två kuratorer varav den ena alltså sägs ha dödat amerikanska teoretiker som inte var vita. Men nu, när det via titeln till Tracey Roses performance öppnas ett konstfeministiskt arkiv, kommer det så småningom visa sig att sockans och handskens kommentar inte bara riktar sig till Nochlin och Reilly.

Att bjudas till bords

När Tracey Rose döper sin performance till *The Cunt Show* anger hon att alla konstnärer i *Global Feminisms* är kvinnor men hon pekar också tydligt mot ett av den västerländska konstfeminismens mest kända verk, nämligen Judy Chicagos och hennes många hundra medhjälparens monumentala minnesinstallation *The Dinner Party*. Parallellt med öppnandet av *Global Feminisms* slog Elizabeth A. Sackler Center For Feminist Art upp dörrarna till sin permanenta samling med äldre feministisk konst. Detta innebar att om de som sökte sig till Tracey

Roses performance mot förmodan inte redan sett, så skulle de snart komma att se, denna middagsbjudning. Den hyllade men också kritiserade installationen stod efter flera år av intensivt och kollektivt arbete färdig 1979. Efter detta följde en ambulerande och under flera år nerpackad tillvaro. Nu, tjugoåtta år senare, fick den en fast och centralt belägen bostad samt en framträdande digital plats på centrets hemsida (Brooklyn Museum 2015). Installationen – ett stort triangulärt middagsbord omsorgsfullt arrangerat för en festmåltid där trettionio mytiska och faktiska kvinnor bjuds att äta från tallrikar dekorerade med vulvamönster – behövde inte längre dukas av och flyttas. Bordet kunde orubbat stå kvar på sitt triangulära ”kulturavgolv” där niohundra nittionio kvinnonamn skrivits in. *The Dinner Party* var invigningshelgens verkliga attraktion och helt klart mycket viktig för marknadsföringen av det nya konstfeministiska centret. Monologdialogens klagomål över att det alltför mycket liknade en marknadsplats gällde kanske inte bara *Global Feminisms* utan också det kommersiella strålkastarljus som riktades mot Chicagos och hennes medhjälparens verk.

The Dinner Party kan beskrivas som ett arkiv över delar av västerländsk kvinnohistoria, men installationen är också ett programmatiskt, didaktiskt konstverk (Gibbons 2007: 57). Installation intar en självklar plats i konstfeministiska historiska översiktsverk och är idag även inkluderad i allmänna konsthistoriska översikter (se till exempel Chadwick 1990 och Foster med flera 2004). Den har också blivit föremål

för djupgående specialstudier. I mitten av 1990-talet visades till exempel utställningen *Sexual Politics: Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History* på Armand Hammer Museum of Art i Los Angeles (installationen kom till i Los Angelesområdet men hade aldrig tidigare visats där). Amelia Jones var kurator och tillika redaktör för den grundliga och kritiskt analyserande katalog som samtidigt publicerades under samma namn. Titelns första del refererar till författaren, konstnären och aktivisten Kate Milletts banbrytande, och numera klassiska, studie *Sexual Politics* som publicerades 1970 och ett år senare utkom på svenska under titeln *Sexualpolitiken*. I bokens första del ges en samling litterära "sexualpolitiska exempel". Samlingen börjar med en passage ur Henry Millers 1940-tals roman *Sexus* där ordet "fitta" figurerar i en rå och detaljerad samlagskildring. Förutom att skildra "upphetsningen i ett samlag" rör sig skildringen enligt Millett "om hur en man hävdar sin makt och myndighet över en svag, lydig och tämligen ointelligent kvinna" (Millett 1971: 14). Genom en ingående analys av det givna exemplet placerar Millett in "fittan" (kvinnan) i en politik formad av över- och underordning.

I *The Cunt Show* muttras lågmält "pussy, pussy, pussy" men "cunt" uttalas aldrig. I den nämnda utställningskatalogen förekommer ordet emellertid tämligen rikligt och kategorin "cunt art" ("fittkonst") etableras. Ordkombinationen beskriver att det rör sig om konst gjord av kvinnor och att det är kvinnans könsorgan som utgör motivområdet. Enligt Jones (1996: 93) förknippas "fittkonst" framförallt med feministiska konstnärer och skribenter i Los Angeles området under 1970-talet. Judy Chicago var en av dem. Vid ett tillfälle beskrevs hon som upphovsperson till denna typ av konst och anklagades därmed för att ha introducerat en idé- och motivvärld som reducerade kvinnors konst "till en förenklad biologisk formel". För Chicago, och för de andra konstnärer som arbetade med det som också kommit att kallas "vaginal ikonografi" (Reilly 2007: 25), var avsikten emellertid inte att förenkla och kategorisera. Avsikten var istället att göra konst som lyfte fram det/den som underordnats. "Vaginal ikonografi" anger liksom "fittkonst" att det är kvinnans könsorgan som avbildas och genom denna typ av gestaltningar bedrev konstnärerna en sexualitetens politik. "Fittan" som i Kate Milletts inledande exempel blivit en av markörerna för mannens makt över kvinnan, placerades (flera decennier innan *Fittstim*) in i ett annat sammanhang.

När *The Cunt Show* genom sin titel pekar mot *The Dinner Party* pekar den alltså inte bara på att det rör sig om kvinnor utan också på att det faktiskt är avbildningar av könsorgan som ställs ut. Det triangulära bordet är täckt av vita dukar och trettionio färgrika, broderade bordstabletter som var och en anger en festdeltagares namn. Konstnären Georgia O'Keeffe (som ännu levde när verket stod klart och som under hela sitt konstnärsliv värjde sig mot den könsymbolik

som lästes in i hennes blomstermålningar) har till exempel placerats bredvid författaren Virginia Wolf. På deras tallrikar framträder vulvaformer i höga, köttliknande reliefer. C-ordet (f-ordet) får fysisk gestaltning. Ordet blir kropp. *The Dinner Party* blev från konservativt håll anklagad för att vara pornografi (Jones 1996: 92-93). Från feministiskt håll kom också kritik men den handlade inte om pornografi. Kritiken riktades istället mot middagsbjudningens dukning och gästlista. Att låta anatomi stå som en förenande länk påkallar varningar för essentialism. *Global Feminisms* har kritiserats för att praktisera strategisk essentialism när en sådan inte längre borde vara nödvändig. Kritiken går till och med så långt att den talar om sexism eftersom inga män bjuds in (Hedlin Hayden 2010: 68).

The Dinner Party har också kritiserats för essentialism men det är inte den tyngsta delen av kritiken. Vad som väger tyngre är konstaterandet att trots den tänkta föreningen behandlas inte alla gäster lika. Tungt väger också kritiken som ifrågasätter inbjudningslistans sammansättning. En utvald skara av trettionio kvinnor sitter vid bordet som hedersgäster medan de övriga niohundranittionio inte tilldelas någon sittplats utan förblir kvar på kulturarvsgolvet. Och Sojourner Truth – den före detta slaven som blev en av det amerikanska 1800-talets stora frihets- och kvinnorrättskämpar – har visserligen fått plats vid bordet men tilldelas en tallrik utan det vulvamönster som utmärker de flesta andra tallrikar. Hennes domineras istället av tre maskliknande ansikten. Avsaknaden av det centrala könsmönstret föranledde kritik från bland annat författaren Alice Walker som i en artikel publicerad 1979, undrade om vita feminister, liksom vita kvinnor i allmänhet, inte kunde föreställa sig att svarta kvinnor har vaginor. Amelia Jones, som citerar Walker, påpekar ironin i att installationen här kritiserats för att inte producera en bild av svart subjektivitet genom vulvasymbolik – en symbolik som annars i relation till (vita) kvinnor kritiserats för att sexualisera, objektifiera och förvandla skillnader till en förenande symbol för kvinnlighet (Jones 1996: 101).

Den ovan framförda kritiken fokuserar på såväl skillnader som likheter. Det är också en kritik som synliggör exkluderingsprocesser, för Truths tallrik är den enda tallrik som tillägnas en svart kvinna. Chicago har kritiserats för det sätt på vilket kvinnor som inte är vita och heterosexuella representeras vid middagen. Hennes gästlista har också kritiserats för att helt igenom vara västerländsk. I frustration över denna kritik lär hon en gång ha utbrustit att den kunde liknas vid att man som hembjuden middagsgäst skulle fråga: "Om du lagat middag varför har du inte också lagat frukost och lunch?" Hennes intention, fortsatte hon, hade varit att göra om den västerländska historien ur ett kvinnligt perspektiv. Hon hade inte föresatt sig att göra om hela den mänskliga civilisationen (Jones 1996: 116, not 96). Chicagos frustration går på sätt och vis att förstå – vem skulle lyckas med försöket att göra om någondera av de två utan

att kritiseras? Men uttalandet är ändå besvärande. Genom sin metafor framställer konstnären kritiken som en oartighet; man ska rätta sig efter vad som bjuds och inte fråga efter det som inte erbjuds. Metaforen, liksom konstnärens avsikt, signalerar en skev inbjudningspolitik. En utvald skara kvinnor bjuds på en monumental middag och för att ändra gästlistan är det nödvändigt att laga ”lättare” måltider i form av frukost och lunch. Det finns med andra ord en ”måltidshierarki”.

Att det parallella öppnandet under invigningshelgen leder till att den samtida *Global Feminisms* och *The Dinner Party* från 1979 ställs i en gnuggande relation till varandra går inte att bortse från. Efter att ha varit med på invigningen och sett de två utställningarna menar en skribent att det är omöjligt att betrakta dem som åtskilda (Withers 2008: 459-460). Men det finns olikheter mellan dem: *The Dinner Party* är ett verk medan *Global Feminisms* innehåller fler än åttio. Genom att använda triangeln – en av geometrins grundformer och symbol för såväl gudomlighet som kvinnokön – understryker Judy Chicago en sammanhållen kvinnoenhet. En enhet av detta slag finns inte i *Global Feminisms* vilket också kuratorerna understryker i den gemensamma intentionsförklaringen genom att betona ordet ”skillnad”. Om Chicago (född 1939) får frågan ”är du feminist?”, svarar hon utan tvekan ja. Ett sådant tveklöst svar kan man, enligt Nochlin och Reilly, inte förvänta sig att de betydligt yngre konstnärerna i *Global Feminisms* unisont ska ge. Inbjudningslistan till *The Dinner Party* riktar sig i stort sett enbart till västerländska kvinnor medan den samtida utställningen bjuder in globalt. Genom skillnaden vad gäller inbjudningspolitik tecknas ett slags bild av en ”utvecklingslinje” i nordamerikansk konstfeminism. Den nämnda politiken har blivit mer inkluderande och frångått ”måltidshierarkier”. Men den rosa sockan och den blå handsken är ändå inte nöjda med dukningen. För att se hur konstnären Tracey Rose själv bjuder till bords lyfter jag nu in hennes videoverk *Ciao Bella* från 2001 i diskussionen. Verket skapades sex år innan *The Cunt Show* framfördes på Elizabeth A. Sackler Center For Feminist Art men knyter an till de scener som hittills utspelats i denna artikel.

Scenförflyttning

Jag befann mig inte i publiken när *The Cunt Show* framfördes i mars 2007. Jag såg inte *Global Feminisms* och har faktiskt bara sett *The Dinner Party* via reproduktioner, men jag har sett så många att verket intar en grundmurad plats i mitt mentala konsthistoriska arkiv. Mitt första möte med Tracey Roses performance uppstod via en videodokumentation som ingick i hennes separatutställning *Waiting For God* på Bildmuseet i Umeå hösten 2011. I utställningen blev hennes parafraserande arbetsmetod tydlig. Där fanns till exempel videoverket *Sticks and Stones* och de iscensatta fotografierna *Venus Baartman* och *The Kiss*.



TRACEY ROSE: *The Cunt Show*, 2007. Installationsbild 2011, Bildmuseet
Foto: Polly Yassin och Bildmuseet

Utställningen, som inte hade en uttalad feministisk agenda, var sammanställd av de två kuratorerna Khwezi Gule (vid denna tid curator vid Johannesburg Art Gallery) och Renaud Proch (vid denna tid biträdande chef för Independent Curators International i New York). I den enkla utställningsfolder som producerades av museet nämndes ordet feminism två gånger. Den ena gången ingick det i titeln *Global Feminisms*. Den andra gången ingick det i en beskrivning av innehållet i *The Cunt Show*. I beskrivningen talas det om två sockor som också kallas dockor. Den korta beskrivningen avslutas så här: ”Dockorna för ett livligt samtal där en påtagligt nordamerikansk version av feminism ställs mot en grövre verklighet präglad av global orättvisa och rasmotsättningar” (Bildmuseet 2011: 9).

Waiting for God visades i Bildmuseets dåvarande lokaler på Gamla och videodokumentationen fanns i ett avskilt lärum tillsammans med två andra av konstnärens performancedokumentationer. Sittande på en stol framför en liten skärm och med hörlurar över öronen betraktade jag Mami, sockan och handsken medan jag i akademisk anda förde minnesanteckningar som försökte fånga den snabba monologdialogen. Sammanhanget var helt klart ett annat än det som omgav *The Cunt Show* fyra år tidigare. Jag såg den loopade videodokumentationen och när jag senare satt framför datorn kunde jag studera den på det konstfeministiska



TRACEY ROSE: *Ciao Bella*, 2001 Installationsbild 2011, Bildmuseet
Foto: Polly Yassin och Bildmuseet

centrets hemsida. Monologdialogen, som blivit en del av ett digitalt hemsidesarkiv, var bara ett par klick bort från *The Dinner Party*. Jag kunde förflytta mig mellan dokumenten.

På Bildmuseet kunde jag också förflytta mig. Jag kunde gå en trappa upp och sätta mig på en bänk framför *Ciao Bella*. Videoinstallationens febriga, flimrande koreografi – i vilken konstnären själv utför alla roller och rörelser – utspelar sig på, och runt omkring, ett avlångt bord. Scenen sägs knyta an till det klassiska motivet ”Den sista måltiden” (Bildmuseet 2011: 5). Detta motiv är bland annat känt genom Leonardo da Vincis sena 1400-tals muralmålning i Santa Maria delle Grazie i Milano, men förekommer också i nutida konst. Leonardos *Nattvarden* har till exempel parafraiserats av den feministiska konstnären Mary Beth Edelson i collaget *Some Living American Women Artists* (1972). Men i *Ciao Bella* är det inte manliga lärjungar eller amerikanska kvinnliga konstnärer som samlas runt bordet. Rose upprättar istället en egen inbjudningslista och presenterar en skara reella och fiktiva, kända och okända kvinnofigurer. Gästerna uppför sig inte som det kanske förväntas av dem. Ingen av dem sitter ner ordentligt. Bland de inbjudna märks en utagerande rödhårig Lolitafigur som med grov röst sjunger ”You are so beautiful to me” och sedan med barnröst ställer frågor angående sina kroppsdelar. Den evigt föreläsande Mami går längs bordet och deklarerar att livet är en scen.



TRACEY ROSE: *Ciao Bella*, 2001 Installationsbild 2011, Bildmuseet
Foto: Polly Yassin och Bildmuseet

Kvinnan sägs spela många roller: ”bitch”, hora, madonna och mor. Och mitt på bordet tronar tyst den före detta italienska porrstjärnan och politikern Ciciolina med ett gigantiskt konstgjort könsorgan. Den vita gestalten med det rosa organet (fittan) utgör en central blickpunkt. Beträktaren ser även Venus Baartman. Hon bär ett stort halsband och på hennes rygg sitter ett par silvriga vingar. Här står hon inte stadigt på savannen utan dansar osäkert på bordskanten. Hennes vagina skiljs så småningom från resten av kroppen och flyger iväg inuti en glasburk. Resten av Baartmans kropp försvinner när hon hissas upp av en slips som går i rött, vitt och blått. Färgerna återfinns i den brittiska såväl som den franska flaggan och pekar på så vis mot de länder dit den verkliga Sarah Baartman fördes. Färgerna pekar emellertid också mot den amerikanska flaggan och det land till vilket Rose bjöds in år 2007. *Ciao Bella* gjordes flera år innan konstnären framförde sin monologdialog i New York, men jag tänker mig att videoverket är en del av hennes kritiska diskussion om inbjudandets politik. De könsorgan som förekommer i *Ciao Bella* gör inte att verket automatiskt blir ett exempel på ”fittkonst”, men mina tankar leds till en feministisk historia där *The Dinners Partys* representation av den svarta kvinnan utan vagina ingår. Jag tänker också att trots *Global Feminisms* inkluderande politik så befinner sig fortfarande den rosa (vita) kroppen fortfarande i centrum.

I monologdialogen sägs att konstnären säger att hon är konstnär och i egenskap av sådan kritiserar hon nordamerikansk konstfeministisk inbjudningspolitik. Kritiken framförs genom ett insamlade av repliker och åsikter som jag hört förut. Igenkännandet skaver. Vad är det som kritiseras? Frågan leder mig in på slingrande resonemang om kategoriseringar och den rosa färgens betydelser. Det tecknas en utvecklingslinje som leder fram till en utökad inbjudningslista. Men det hjälper inte. I monologdialogen ställs frågan ”Vad gör vi här?” Och svaret lyder ”De behövde färg”. Det uppstår en uppdelning mellan ”vi” och ”dem”, en uppdelning mellan de som behöver och de som tillhandahåller (utan att få traktamente). Makten ligger hos de som bjuder in. Rose underkänner maktfördelningen.

Referenser

- Ambjörnsson, Fanny (2011) *Rosa – den farliga färgen*. Stockholm: Ordfront förlag.
- Austin, John Langshaw (1962) *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press.
- Bildmuseet (2011) *Tracey Rose: Waiting for God*, utställningsfolder. Umeå: Bildmuseet hösten 2011.
- Brooklyn Museum (2015) ”Exhibitions: The Dinner Party by Judy Chicago”, http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party/ [18 januari 2015].
- Buikema, Rosemarie (2009) ”The Arena of Imaginings: Sarah Bartmann and the Ethics of Representation”, Buikema, Rosemarie och Tuin, Iris van der (red) *Doing Gender in Media, Art and Culture*. London: Routledge.
- Chadwick, Whitney (1990) *Women, Art, and Society*. New York: Thames and Hudson.
- Dimitrakaki, Angela och Perry, Lara (red) (2013) *Politics in a Glass Case: Feminism, Exhibition Cultures and Curatorial Transgression*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Fall, N’Goné (2007) ”Providing a Space of Freedom: Women Artists from Africa”, Reilley, Maura och Nochlin, Linda (red) *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art*. New York: Brooklyn Museum & London: Merrell.
- Foster, Hal, Krauss, Rosalind, Bois, Yve-Alain, Buchloh, Benjamin H.D. (red) (2004) *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames and Hudson.
- Gibbons, Joan (2007) *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*. London: I.B. Tauris.
- Hedlin Hayden, Malin och Sjöholm Skrubbe, Jessica (red) (2010) *Feminisms is Still Our Name: Seven Essays on Historiography and Curatorial Practices*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Hedlin Hayden, Malin (2010) ”Women Artists versus Feminist Artists: Definitions by Ideology, Rhetoric or Mere Habit?”, Hedlin Hayden, Malin och Sjöholm Skrubbe, Jessica (red) *Feminisms is Still Our Name: Seven Essays on Historiography and Curatorial Practices*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Johnson, Ken (2000) ”Art in Review: Adrian Piper”, *The New York Times* 17 november 2000.

- Jones, Amelia och Heathfield, Adrian (red) (2012) *Perform, Repeat, Record*. Bristol: Intellect.
- Jones, Amelia (1998) *Body Art: Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jones, Amelia (2010) "The Return of Feminism(s) and the Visual Arts, 1970-2009", Hedlin Hayden, Malin och Sjöholm Skrubbe, Jessica (red) *Feminisms is Still Our Name: Seven Essays on Historiography and Curatorial Practices*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Jones, Amelia (1996) "The 'Sexual Politics' of The Dinner Party: A Critical Conetxt", Jones, Amelia (red) *Sexual Politics: Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History*. Berkeley: University of California Press.
- Kivimaa, Katrin (red) (2012) *Working with Feminism: Curating and Exhibitions in Eastern Europe*. Tallinn: Acta Universitatis Tallinnensis.
- Millett, Kate (1971) *Sexualpolitiken*. Översättning Roland Adlerberth. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Moi, Toril (2006) "'I Am Not a Feminist, But...': How Feminism Became the F-Word", *PMLA* 121(5): 1735-1741.
- Murini, Tracey (2004) "The Gospel of Tracey Rose", *Art South Africa* 2(4): 31-36.
- Nemitz, Barbara (2006) "Pink: The Exposed Color in Contemporary Art and Culture", Nemitz, Barbara (red) *Pink: The Exposed Color in Contemporary Art and Culture*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Olsson, Belinda och Norrman Skugge, Linda (1999) "Förord", Norrman Skugge, Linda, Olsson, Belinda, och Zilg, Brita (red) *Fittstim*. Stockholm: DN.
- Phelan, Peggy (2008) "Performancekonstens ontologi: Representation utan reproduktion", Caprioli, Cristina och Wallenstein, Sven-Olov (red) *Koreografier*. Översättning Sven-Olov Wallenstein. Stockholm: Raster förlag.
- Phelan, Peggy (2001) "Survey", Reckitt, Helena (red) *Art and Feminism*. London: Phaidon.
- Piper, Adrian (2003a) "Sorry, and thanks", *Art Forum* 42(2): 148.
- Piper, Adrian (2003b) "Dear Editor", http://www.adrianpiper.com/dear_editor.shtml [18 januari 2015].
- Reilley, Maura och Nochlin, Linda (2007) "Curators' Preface", Reilley, Maura och Nochlin, Linda (red) *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art*. New York: Brooklyn Museum.
- Reilly, Maura (2007) "Introduction: Toward Transnational Feminisms", Maura och Nochlin, Linda (red) *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art*. New York: Brooklyn Museum & London: Merrell.
- Riley, Denise (2005) *Impersonal Passion: Language as Affect*. Durham & London: Duke University Press.
- Rose, Tracey, "Global Feminisms: Tracey Rose", <http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/video/videos/global-feminisms-tracey-rose> [18 januari 2015].
- Schawelka, Karl (2006) "Showing Pink - Biological Aspects of the Color Pink", Nemitz, Barbara (red) *Pink: The Exposed Color in Contemporary Art and Culture*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Smith, Roberta (2007) "They Are Artists Who Are Women; Hear Them Roar", *The New York Times* 23 mars 2007.

Trinh T., Minh-ha (1987) "Difference: A Special Third World Women Issue", *Feminist Review* 25(1): 5-22.

Wadstein Macleod, Katarina (2012) "Att måla med det vita bläcket: Monica Sjö och kosmos inom hennes livmoder", *Tidskrift för genusvetenskap* 4(4): 105-128.

Withers, Josephine (2008) "All Representation is Political: Feminist Art Past and Present", *Feminist Studies* 34(3): 456-475.

Östergren, Petra (red) (2008) *F-ordet: Mot en ny feminism*. Stockholm: Alfabet.

Nyckelord

Tracey Rose, performance, språklig genans, feministisk konst, inbjudningspolitik, *Global Feminisms, The Dinner Party, Waiting for God*

Anna Rådström

Institutionen för kultur- och medievetenskaper

Umeå universitet

901 87 Umeå

E-post: anna.radstrom@umu.se