

ELIN ANDERSEN

## Bildmakeri i feministisk regi

*Kroppen sätter rummet i spel,  
formar det och passerar genom rummen utan att  
slutgiltigt slå sig ner i dem. Vad kan till exempel ske när  
skådespelaren med sin subjektivitet och sina skådespelarmässiga  
färdigheter låter sig inspireras av performance-artistens,  
skulptörens eller bildkonstnärens syn på sig själv som "objekt"?  
Hur långt kan vi lämpligen driva analogier mellan bildkonstens  
estetik och bildverkningar på teaterscenen vad beträffar  
rumsillusioner, objektrelationer och tablå?*

Det råder inget tvivel om att många experimenterande teaterföreställningar inom post-avantgardet hämtar konkret inspiration ur fenomenet performance-konst. Vad är det då hos denna hybrid eller utväxt på konstarterna som verkar lockande på sökande teaterkonstnärer? Performance-konsten låter sig inte bestämmas som genre eller form. Den är snarare en frizon där konstnärer med rötterna i olika konstarter kan plocka fritt hos alla medier. En "begivenhet" som existerar självständigt med en praxis som än hämtar mest från dansens, än från teaterns, musikens, filmens eller bildkonstens områden.

Performance-konsten rör sig, ofta mycket sakligt, i gränsområden där den elementärt utforskar relationer mellan människan och tingsligheten, mellan kroppen, rummet och tiden.<sup>1</sup> Den kräver sällan speciella färdigheter av performance-artisten, varken instrumentella, skådespelarmässiga eller kroppsliga utan den utmanar i bästa fall sin publik, förväntar sig en åskådare som är villig att uppmärksamt söka betydelser bortom kända strukturer, antingen dessa är fiktiva, narrativa eller symboliska. I performance-konsten kan man leta förgäves efter teaterillusioner, sammanhängande berättelser för att inte tala om en "karaktär" eller en figur med psykisk stabilitet. Performance-artisten främmandebestämmer snarare "det uppträdande jaget" ge-

nom att arbeta med sin kropp som om den vore ett objekt. Genom att utforska den, måla den, täcka den eller "frysa" den eller "skära bort" den i utdrag som till exempel visas samtidigt på TV-skärmar. Kroppen sätter rummet i spel, formar det och passerar genom rummen utan att slutgiltigt slå sig ner i dem. Precis som kroppen inte längre är kropp i existensiell mening så har rummet också upphört att vara en plats för illusionen.<sup>2</sup>

Kanske är det just det reducerade i performance-konsten som har fånglat en del av den experimenterande teatermiljön. Särskilt den teater som avvisar den traditionella uppfattningen om det mänskliga subjektet och den traditionella berättelsen som bärande struktur har i performance-konsten återupptäckt ett frilagt material med likställda element ur vilka nya och oväntade teaterstrukturer kan skapas i ett fritt utbyte med andra konstarter.

Det jag fokuserar på i denna artikel är speciellt utbytet mellan bildkonsten och teatern i performance-teatern. Och samtidigt är det ett utbyte som äger rum mellan kvinnliga konstnärer. Vad kan till exempel ske när skådespelaren med sin subjektivitet och sina skådespelarmässiga färdigheter låter sig inspireras av performance-artistens, skulptörens eller bildkonstnärens syn på sig själv som "objekt"? Hur långt kan vi lämpligen driva analogier mellan bildkonstens estetik och bildverkningar på te-

aterscenen vad beträffar rumsillusioner, objektrelationer och tablå?

Jag skall försöka belysa dessa frågor genom att analysera ett konkret exempel som särskilt inbjuder till bildkonstnärliga betraktelser, både genom sitt tema och sitt uttryck. Föreställningen är producerad av den internationellt sammansatta I.O.T-teatern (Theater la Otra Orilla) som grundades 1984 och som har sitt säte i Braunschweig, Tyskland. En teater som arbetar i gränsområdet mellan text, objekt, dans och musik. Föreställningen heter *RISSE BILDNISSE ZU FRIDA KAHLO* och producerades 1992 i Braunschweig av Monika Schubert (skådespelerska), Cristina Castrillo (regissör) och C O Caspar (kompositör). *RISSE* turnerade utomlands under 1993.

Jag har sett föreställningen två gånger på kvinnotheaterfestivaler i Danmark. I november 1992 visades *RISSE* på den internationella teaterfestivalen "Transit" på Odinteatret i Holstebro, ett arrangemang av "Magdalena Projektet" som är ett internationellt nätverk för kvinnor inom den nutida teatern. Temat för festivalen var "Directors and the Dynamic Patterns of the Theatre Groups, what are women proposing?" Ett år senare, 1993, deltog *RISSE* i den tredje internationella kvinno- och kulturfestivalen i Århus med titeln "Woman Comedy. Woman Tragedy."

### *En frestande person*

Personen Frida Kahlo är oerhört frestande att göra en god historia av i traditionell mening. Hon var av tysk-mexikansk härkomst, född några år före den mexikanska revolutionens utbrott 1910. Tillsammans med sin man, den berömde muralmålaren Diego Rivera – en Rabelais-figur med ett kommunistiskt program för en revolutionär och säregen mexikansk konst – var hon medelpunkten i en livlig, politiskt färgad bohemmiljö i Mexiko. Deras hem var mötesplats för mellankrigstidens internationella intelligentsia, från Pablo Neruda till surrealistledaren André Breton. Samtidigt var det äkta paret vänner med Trotskij, Henry Ford och Nelson Rockefeller. Frida själv var hela sitt liv djupt engagerad i den mexikanska frigörelsen från den spanska dominansen,

omgav sig med mexikansk folkkonst, klädde sig gärna som en indiansk prinsessa i färggranna dräkter med blommor i håret och behängd med smycken, om hon inte gjorde som någon enstaka gång i sin ungdom: klippte av sitt långa hår och gick klädd som en pojke i byxor, stövlar och läderjacka och såg ut som en djärv efeb.

Men Fridas utgångspunkt som målare var varken politiskt eller nationalistiskt grundad. Hon började måla kort efter en avgörande händelse i sitt liv. Hon råkade ut för en bussolycka vid vilken hon fick underlivet genomborrat av en ledstång och ådrog sig oläkbara brott på ryggraden och en krossad fot. Från den dagen var hennes liv en okuvlig men också utmattande kamp mot ett tilltagande förfall, en långsam död. Hon dog 29 år senare, 1954. Många av sina tavlor har hon målat sångliggande efter någon av de otaliga operationer hon genomgick eller när hon periodvis var bunden till rullstol. Frida har i de flesta av de tvåhundra målningarna hon gjorde ett centralt motiv: sig själv och sina lidanden. Men hon iscensätter sitt lidande jag osentimentalt, med humor – ibland makaber humor – med en oroande intensitet, direkt och pågående. I början hämtar hon stoff, färger och motiv ur den mexikanska folkkonsten, bland annat från de så kallade *retablos*, votivtavlor. "Som ett silkesband runt en bomb", sade surrealistledaren André Breton om hennes tavlor. Själv hävdade Frida Kahlo att hon inte visste vad surrealism var förrän André Breton kom till Mexiko och berättade det för henne. Men släktskapen mellan hennes estetik och denna konstriktning som dominerade i Europa på 30-talet är tillräckligt tydlig, speciellt efter hennes närmare kontakt med surrealistgruppen i slutet av 30-talet. Hennes tavlor blir därefter mer komplexa och ansträngt kryptiska, ibland med drömlika scenerier med hybrider av människor och växter i stora kalarum, torsor och lösryckta objekt med exakt återgiven morfologi och en rad andra fenomen som är kända från den surrealistiska ikonografin.

Intresset för Frida Kahlos liv och konst återuppväcktes i större omfattning efter en stor utställning på 1970-talet, och därefter har myten

Frida Kahlo gett upphov till bland annat biografier, utgivning av samlade verk med brev och dagboksanteckningar, film med mera.<sup>3</sup>

### *Skisser och sprickor*

Cristina Castrillo och Monika Schubert närmar sig Frida Kahlo på ett helt annat sätt än de flesta andra fiktionerna om hennes liv och konst. De avstår alldeles medvetet från den precolombianska färgskalan, visuellt, dramatiskt och mentalt. Monika Schubert är ensam på scenen, iförd en vit underkjol och svarta skor i början, senare också en för stor kostym. En säng, en rullstol, ett vitt tygstycke, en balja med kastanjer och få rekvisita, en handfull vissna löv och en enda projektion av en Frida Kahlo-tavla. Det är de ingredienser som sätts i spel, belysta av en enda projektor som isolerar och koncentrerar spelrummet. Föreställningen heter *RISSE* (skisser) och *BILDNISSE ZU FRIDA KAHLO*. Vi skall alltså inte förvänta oss ett färdigt porträtt av den exotiska konstnären och inte ens skisser eller en tavla av henne utan *till* henne. Monika Schubert säger att *RISSE* är ett svar på "What I learnt to see and to take from Frida Kahlo".<sup>4</sup> Nog är det fråga om ett möte mellan två kvinnliga konstnärer, men estetiskt sett är det en värld mellan den galghumoristiska tehuanskans iscensättning av sig själv och hennes färggranna bilder och den självbehärskade skådespelerskans medvetna svart-vita förfinade uttrycksskala. Castrillo/Schubert har avstått från alla de dramatiska frestelserna i Frida Kahlos biografi och valt ut dessa få men talande föremål som ett slags vittnesbörd, särskilt om de smärtfyllda områdena i konstnärens liv. På scenen framstår de som underligt nakna objekt, utan historia, hämtade ur ett redan dekonstruerat liv, men just på så sätt, rensade från mimetisk historia, kan de obelastade ingå i metaforiska förvandlingar, dramatiska förtätningar och bildskapelser.

*RISSE* har en verbal text, men den är inte dominerande och tar inte mer plats än att den kan stå på ett enda papper som bifogas programmet. Även texten består av fragment: "Fissures – Depictions relating to Frida Kahlo" lyder överskriften. Små dialogstumpar, anekdoter, lyriska utsagor om ensamhet, masker,

längtan efter ömhet och liknande. Det är endast sällan som texten direkt visar på aktion, ibland verkar den kontrapunktiskt till handlingen på scenen.

*RISSE* är primärt en visuell berättelse, berättad i relativt självständiga sekvenser som variationer på teman som övergivenhet, eftertraktat och trots alla svårigheter i växlande rytmer med abrupta växlingar. Eftersom Monika Schubert aldrig är naturalistisk-anekdotisk i sin berättarstil är sekvenserna öppna och mångtydiga, men ändå kretsar de ständigt kring smärt-punkterna för att tvinga dem till utveckling, trots besvikelserna som oundvikligt uppstår i mötet med rullstolens realitet, det vill säga tecknet på amputerat liv. På ett sätt kan man beskriva *RISSE* som det uppträdande jagets heroiska försök att bli *någon*. Det är betecknande att Monika Schubert träder fram som en scenisk Frida först ett bra stycke in i föreställningen. Fram till dess är hon en anonym, ej påklädd kvinna som visserligen har befriat sig från den säng som hon från början är bunden till, men som ännu inte är en färdigfödd kvinna. Först efter ett rörande, symbiotiskt möte med sin inspirationskälla, ett projicerat Frida Kahlo-porträtt, ger hon sig till känna som den sceniska Frida, och då paradoxalt nog förklädd till man. "Hon skulle ha varit en pojke, sa min far och kallade mig Frida", säger hon medan hon tar på sig kostymen. Den egentliga sceniska Frida-figuren blir således till i androgynens tvetydiga könsidentitet. Från och med detta ögonblick bestäms strukturen sekvenserna igenom i hög grad av vad baljan med kastanjer rymmer av konkreta spelmöjligheter och tillblivelsen av ett *bricolage* (surrealistiskt objekt), skapat av "färdigspelade" föremål som är upphängda på sängen som förvandlats till projektionsyta. Bricolaget är det som till sist metonymiskt återstår av den sceniska Frida som slutgiltigt har försvunnit. Det är det beständiga spåret eftersom det inte förtärs av de flammor som bullrande projiceras på ytan.

I sitt feministiskt medvetna sökande efter det existentiellt väsentliga hos Frida Kahlo för *RISSE* ett tyst samtal mellan teaterns och bildkonstens grundläggande drag, mellan målarens villkor för skapandet och skådespelarens. Och ett sådant metaspråk används tillika i



På väg mot den fullkomliga i identifikationen mellan skådespelaren (Monika Schubert) och porträttet av Frida Kahlo.  
Foto: Christian Borowski.

samtalen med några av Frida Kahlos kända tavlor. Samtidigt tår föreställningen, liksom den mexikanska bildkonstnären, på surrealismens ikonografi och objektrelationer.

### *I begynnelsen är kroppen*

"One's own body is the centre of all that happens. It becomes a projection surface for all content, the medium through which the world is transformed into painting/theatre" Monika Schubert.<sup>4</sup>

Efter en musikalisk upptakt – en orgelkoral – i mörker faller ett mildt ljus på en kvinnokropp med huvudet nedåt i en snedställd säng, delvis täckt av ett vitt tygstycke. Långsamt och suggestivt rör sig kroppen genom flera plastiska ställningar innan den motvilligt och med ara-

beskartade rörelser befriar sig från sängen i ett fall ut på scengolvet. De kroppstillstånd som hon genomgår är: kroppen bunden till sängen, den övertäckta kroppen där endast benen är fria och skötet öppnar sig sexuellt mottagande – eller födande, och kroppen som den hjälplösa, nyss födda kroppen på golvet.

Förloppet är lätt att förstå direkt. Men det framstår i ett speciellt ljus när det relateras till den Frida Kahlo-tavla som scenen associativt snuddar vid. Det är ett av hennes mest skräckinlagande porträtt, nämligen "Min födelse" från 1932. Här ser man en kvinna på en säng i ett kallt rum med övertäckt huvud föda ett vuxet kvinnohuvud (Fridas) som samtidigt är dödslikt. Ovanför sängen och det blodstänkta lakanet hänger ett porträtt av den heliga jungfrun vars ansikte är förvridet av smärta. Det är en drastisk förvrängning av den folketymologiska föreställningen om att den födande kvinnan samtidigt är den döende. Att modern ger sitt liv samtidigt som hon ger liv åt någon. I Frida Kahlos version är också den nyfödda död, eller tycks vara död. Scenbilden har alltså, trots att den långt ifrån liknar denna makabra *retablo*, ändå överfört några av porträttets konnotationer med kvinnan på smärtlägret som dödsliknande (det övertäckta huvudet) föder sig själv. Skillnaden mellan de två visuella uttrycken för födande och född kvinna har inte enbart sitt ursprung i en skillnad i temperament och stilval utan också i det språk som de två kvinnliga konstnärerna har att uttrycka sig på. "One's own body is the centre of all that happens... the medium through which the world is transformed into painting/theatre", säger Monika Schubert. Men just mediet, det vill säga konstarten, är här annorlunda på ett avgörande sätt. Frida Kahlo har valt att göra sin kropp och kvinnlighet till "the centre of all that happens". Hon delar sig i en aktiv konstnär som ohämmat utforskar sin kropp och gör den till passiv modell, bunden som den oftast var vid säng och rullstol. Endast i självporträttens pågående direkta blick mot åskådaren kan man se den aktivt utforskande konstnären. Det är en verklig splittring, men den är vald, hon kunde ju också ha målat något annat än sig själv. Oavsett vilket: hon kan skilja sig från sitt verk.

Det är annorlunda med skådespelerskan Monika Schubert. Hon har inte något val i förhållande till sin kropp. Den är – en vacker och välformad kvinnokropp – atletiskt tillstädes i sin fysiska närvaro på scenen. Hon kan verka hämmad, men inte vara det. Hennes val gäller något annat, nämligen frågan om hur hon vill skapa illusioner med sin kropp, göra den till berättelse. Hennes splittring(ar) är imaginär(a). Hennes privilegium som skådespelerska är att hon kan visa processen, till exempel som här en kropp-i-process.

### *Moderkroppen*

"(Pain) is the beginning of all being, prerequisite for the creation of life, and the basic principal of Creation."<sup>4</sup>

Det inledande "blivandet till" får sin fulla värde först som ett led i en fortsatt tillblivelse genom kvinnans (skådespelerskans) överskridande möte med bildkonsten och moderkroppen några sekvenser senare.

Eftersom proceduren är viktig skall scenen beskrivas detaljerat:

En dunkande rytm slås medan kvinnan reser sängen (med genomskinlig botten) på högkant och ställer sig bakom den belyst av en smal ljusstrimma. Ljuspelaren blir bredare, och hon rör sig fram mot ytan medan hon med plötsliga "stick" i kroppen tillfogar sig sår. På projektytan tonar nu ett av Fridas självporträtt fram: "De två Fridorna" från 1939. På detta sitter Frida dels i vit viktoriansk klädedräkt och dels klädd som en färgsprakande tehuanska. Från den vitklädda Fridas uppslitna hjärta går det en ådra till tehuanskans hela hjärta och en annan ådra till den vita Fridas sköte där blodflödet stoppas av en tång som hon håller i handen, medan dropparna slutligen förvandlas till fint formade röda blommor som pryder klänningsfållen. I föreställningen används emellertid endast hälften av tavlan i projektionen eftersom tehuanskans är bortskuren. Kvinnan går in i tavlan bakom skärmen så att det uppskurna hjärtat omärkligt blir hennes. Hon fortsätter sedan så tätt intill ytan att arm och kropp går ihop, och till sist blir ansiktena till ett enda i en dröjande glidning. Identifikationen hålls kvar i ett

ögonblicks frysning. Hon går sedan och ställer sig framför skärmen och lägger armen på porträttets arm så att den täcker den och därmed får hon tillgång till tången, medan blommorna från blodflödet nu dekorerar kvinnans vita underkjol. Sängen skjuts undan, och Frida-porträttet fyller upp hela den bakre väggen. Kvinnan går åter in i projektionen med hjärtat på rätt ställe, därefter långsamt mot publiken i ljuskäglan så att hennes skugga täcker mer och mer av tavlan på den bakre väggen. Vid scenens framkant vänder hon sig om och täcker Frida-tavlan helt medan hon viskar: "Mama." Därefter totalt mörker för ett ögonblick.

Om porträttet säger Monika Schubert:

"She portrays herself double, to give face and body to that part of herself which is the eternal destiny and heritage of the mother. As Frida in a mother's white dress, she opens the flow of blood, and at the same time stops the uncontrolled flowing of blood. The hand with the little forceps is equally the cause of injury and of its control and healing. In her seems to lie the centre of all strength, as if life springs only from the wound."<sup>4</sup>

Det finns onekligen toner av moderdyrkan i Monika Schuberts tolkning av Frida-porträttet. Men i sin estetiska praxis är hon långt ifrån ett rent förhållande av det moderliga/kvinnliga, hon är snarare tvetydig och ironisk. Däremot råder det inget tvivel om skådespelerskan Monika Schuberts kärleksförklaring till konstnären Frida Kahlo i ett möte på gränssytor mellan respektive konstarter, nämligen mellan tavlan ytstruktur och "alltid" eller "frusna tid" och skådespelerskans tredimensionella här-och-nu-varande i aktion. Genom att träda in i porträttet ger skådespelerskan Frida-kroppen tidslighet och utökar den med en tredje dimension. Hon ympar sig med Frida-kroppen och ger den – via musiken – hjärtljud och medspelade närvaro. Som skådespelerska "försvinner" hon i samma ögonblick som hon gör sig till en tvådimensionell projektyta. Sammanglidningen av ansiktena sker nästan omärkligt i slow-motion, men före och efter den fullständiga identifikationen framstår Frida-porträttet som en kropp med

ett janushuvud, en dubbelmask. Paradoxalt nog framhävs splittringen och masken i samma rytm som sammanglidningen.

Om kvinnan söker identifikation och autencitet i moderkroppen tycks hon bli besviken. Scenen påminner om den symboliska scenen som man inom psykoanalysen kallar spegelstadiet, där två bilder identifieras genom varandra och där subjektet ännu inte har blivit till. Men den saknar den narcissistiska oskuld som kännetecknar den första scenen mellan mor och barn. Sammansmältningen med moderbilden ger henne tillgång till smärtan, men inte till den ursprungliga källan till smärta därför att den bara är tillgänglig i en redan förmedlad, estetiserad form, något som Frida Kahlos tavla ju i sig är mycket medveten om. Splittringen mellan liv och konst har inträtt. Fullföljer man perspektivet och ser den omnipotenta moderkroppens försvinnande som en nödvändig förlustupplevelse som den måste igenom för att bli ett självständigt subjekt, så är det påfallande att kvinnan blir fri genom sin egen skugga. Det är den som växer och täcker moderbilden helt. Som ett irrande, förvuxet falskt jag? I varje fall står skuggans utplåning av bilden på den bakre väggen i klar kontrast till hennes nästan erotiska tillägnande av moderkroppen.

### *Du skulle ha varit en pojke*

"How am I to make my insatiable desire for tenderness clear?"<sup>4</sup>

Efter avskedet från modern utökas aktionsrummet med baljan som lockar med sitt innehåll, och fadern kommer in i bilden. Han är visserligen endast närvarande symboliskt, i språket, men verkan är väl så bra. Han ger henne namnet Frida med en önskan om att hon skulle vara pojke. Det försöker hon skenbart leva upp till genom sin förklädnad som ju också är en påklädnad. Men upp ur fickan fiskar hon en stor tjock fläta som hon inte utan saknad sätter fast på projektionsytan. Där hänger den utmanande som ett tecken på kluven kvinnlighet. Den obestämda könsidentiteten verkar först hotfull och ångestväckande. Hon säger:

"Autumn reverberates with the sound of footsteps. Footsteps that come to take me away... They will think I have changed the picture, devised myself a new frame, chosen a new body, or that I have escaped in a fissure."

Och hon skapar faktiskt en bild att "försvinna" i medan hon står bland de vissna löven bakom projektionsytan som då och då tydligt framträder som gallerstruktur. Och hokus pokus dyker en vit gipshand fram ur kostymen, och hon fäster den vid strupen som i ett strup-tag. Ångesten har förvandlats till en vacker mask. Den strypande gipshanden framhäver ansiktets vackra form och linjer, gallren framför ögonen är som ett spjälverk av stelnade tårar. Gipshanden avlägsnas men griper tag någon annanstans. Trots dess fasta grepp om foten kastar hon sig härefter ut i en dans till livlig jazzmusik, än som man, än som kvinna, och hon försöker forcerat att förlänga glädjen sedan musiken upphört genom att hoppa vidare i rullstolen med utropet: "Nej, sluta inte!" Besvikelsen inträder och resolut hänger hon kavajen och gipshanden, som om de var uttjänta objekt, bredvid flätan på projektionsytan. Delar sig sedan i en röst som frågar "Vill du gå?" och i en annan som svarar "Nej."

Den sceniska Frida börjar alltså i förklädd identitet, en påtvingad androgynitet. Androgynen är en fantasifigur, välkänd både inom teatern, konsten och litteraturen. En både-och eller varken-eller. Den suddar ut de skillnader som konstituerar subjektet som kön. Den är som ett drömt svar på den narcissistiska önskan om fullkomlighet, en tänkt förening av båda könen förlorade hälfter. Traditionellt är androgynen, pojkflickan eller efeben i konsten ett tecken på en erotisk filosofi om ett begär som inte låter sig begränsas till ett enda kön. När Frida Kahlo i sitt liv uppträdde som efeb och som indiansk prinsessa och till synes obekymrat kunde ha kärleksförhållanden med både män och kvinnor, då har androgynen inte bara varit en avlägsen fantasi utan en levd filosofi. Om den gjorde henne lycklig vet vi inte. I sin konst använder hon figuren på ett annat sätt. På sitt "Självporträtt med avklippt hår" från 1940 sitter Frida med sorgmodig min på en stol i ett alldeles kallt rum i en alldeles för stor kostym med en sax i

den ena handen och en livlös hårlock i den andra. Runtomkring henne slingrar sig hårtestarna som ormar eller blodådror. Högst upp på tavlan har hon skrivit en bit av en sångtext: "Om jag älskade dig var det för ditt hår. Nu när du är flintskallig älskar jag dig inte längre." Det är den andra sidan av androgynen där det maskeradaktiga i figuren blir viktigare än den fantiserade dubbelkönade erotiken. Om kvinnan inte blir älskad för den hon är utan endast för sina kvinnliga attributs skull, då är könet ju endast ett slags förklädnad, inte autencitet, och efeben är inte uttryck för ett valt pendlande mellan det manliga och det kvinnliga utan är – som den inte längre begärda – hänvisad till sig själv.

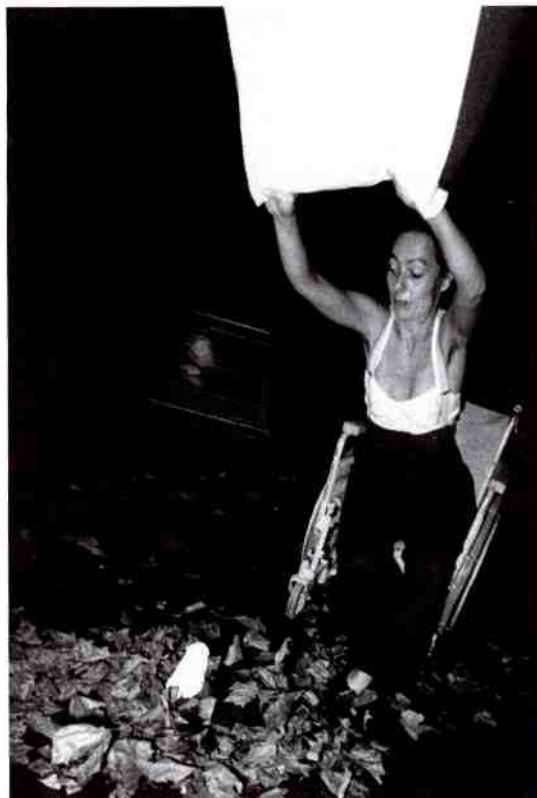
### *Hur framställer den sceniska Frida sin androgyn?*

När hon tillfälligt har avvisat den säger hon:

"If only I had some tenderness here beside me. The presence of a person would make me feel happy. Nothing then inside me could sink so deeply, so absolutely. But how am I to make my insatiable desire for tenderness clear?"

Repliken blir en signal till att hämta "nytt" i baljan, denna gång en gipskorsett – disharmonin mellan det hon söker och det hon får är genomgående. Hon draperar sig i korsetten och tyget innan hon placerar gipsfodralet på projektytan som ett förbrukat föremål. En liknande attityd skapar hon senare då hon exponerar sig kvinnligt i rullstolen, förföriskt lyfter på tyget för att avslöja... en gipsfot. Sådana bilder av den på en gång exponerade och sårade kvinnligheten glider samman med det påklätt manliga i slutsekvensen.

I denna har hon åter ifört sig kavajen, det vill säga androgynen, och hon sitter framför projektytan som nu står vågrätt som ett mellanting mellan ett spelbord och ett altare. Ur fickan fiskar hon än en gång upp en gips-hand. Den här gången använder hon den överraskande nog som en tärningsbägare, och medan en skärande metallisk klang börjar ljuda via högtalaren genomspelar hon under rituella besvärjelser manlighet och kvinnlighet. Men det är inte en ritual som skall be-



Uppror mot rullstolens realitet, som tecken på amputerat liv. Monika Schubert som Frida Kahlo.

Foto: Christian Borowski.

kräfta något ursprungligt hos könet, för enligt föreställningens utsaga existerar det knappast något äkta kvinnligt. Relikerna i den tomma ritualen är ringar från gipshanden/tärningsbägaren som hon sätter på handen en efter en medan hon bland annat säger: "Are we going to find an answer or will we continue to play with the belief, that all that was useful for something?" Hon för handen med ringarna besvärjande över ansiktet, vänder sig sedan om och agerar med ryggen mot en huvudlös man medan den ringbesatta handen vilar på axeln.

Ritualen visar hur cirkeln sluts. Moderkroppen skulle nog kunna hänvisa till smärtan men i en estetiserad form, inte till existensen per se, varvid även kvinnligheten blir till en mask. Den sceniska Frida lämnas kvar i ett vacuum, utlämnad till de fragment som er-

bjuds. Hon försöker rycka åt sig glädje, liv och utveckling ur dem eller avvisar dem trotsigt. Fragmenten kan verka ödesbetonade i sig själva, men eftersom de inte sätts samman till ett avslutat levnadsöde får utvecklingarna en prägel av upprepning, av spel och med "försvinnanden" i bilder. Det sammanhangskapande momentet är att hon inte ger upp förrän hon har accepterat det självbetagande i sitt omätliga behov av ömhet. Det sker i ritualen. I sin narcissistiska själtillräcklighet blir androgenen som den-inte-i-sig-själv-begärande en torso, skapad av kvinnlighetens simili (ringarna) och manlighetens fodral (den bredaxlade huvudlöse), och det är också som denna utställningsfigur som den sceniska Frida låter sig frysas i en sista bild innan hon slutligen försvinner och överlämnar scenen till projektionens komposition av använda föremål och rullstolen med en gipshand som vilar på handtaget.

Att få kvinnosubjektet att bryta igenom som ett själv-identiskt subjekt lyckas inte för den sceniska Frida.

#### *Skådespelerska – performanceartist – berättare*

Det sceniska uttrycket för detta dilemma kan sammanfattande belysas som en spänning mellan skådespelerskan-performanceartisten och mellan skådespelerskan-performanceartisten och berättaren. Med sina existentiella smärtor är den sceniska Frida långt ifrån det nollställda subjekt som performance-konsten har dyrkat genom åren. Vi svävar aldrig i tvivel om att det är en skådespelerska vi har framför oss. En skådespelerska som arbetar ytterst medvetet med sina verkningsmedel i fysiska handlingar och stilerade känslouttryck. Men i pauserna mellan dessa speluttryck, som när hon gör sången till projektionssyta eller arrangerar objekt med sig själv som centrum i bilder eller fäster föremål på projektionssytan blir hon en saklig bildmakare, en performanceartist med en främmandebestämmande syn på det uppträdande jaget, ibland med en litet vilsen humor, som när hon drar fram föremål precis som en trollkonstnär. Som skådespelarsubjekt insisterar hon på att illudera autentis-

ka känslor, att skapa en handlande och lidande figur. Som bildmakare avbryter hon skådespelerskan och tydliggör sprickorna i den identitet som inte kan uppnå en trovärdig scenisk existens.

I egenskap av den sceniska Fridas berättare konfronteras hon med gränserna för sitt medium och beträder bildkonstens och skulptörens domäner. I samma rörelse som hon bygger upp bricolaget dekonstruerar hon det omtalade subjektet i fragment. Som en bildkonstnär skiljer hon sig själv, sin kropp från sitt verk som emellertid förblir en torso, metonymiskt pekande på det porträtt av Frida Kahlo som inte kunde berättas.

#### *Rum och objekt*

I bildkonsten kan rumsillusion endast uppstå mot bakgrund av en ytstruktur. Rumsverkningsarna i bilden kommer ju fram genom vissa illusionistiska färdigheter och grepp som perspektivspråk, ljus- och skuggverkningsar där åskådarens blick lockas till vandring in i ett rum som i verkligheten är yta maskerad som djup. I den surrealistiska bildkonsten, inte minst i Frida Kahlos tavlor, är rummet ofta en ödslig, obestämd yta om det inte är en noggrant utformad underjord fylld av besynnerliga växter.

På teaterscenen skapas rumsillusioner primärt genom ett arrangemang av konkret material i ett konkret tredimensionellt rum och med hjälp av ljus- och ljud effekter. Det är påfallande hur litet rum det finns i *RISSE*, optiskt sett. Här utnyttjas tredimensionaliteten minimalt. Det visuella rummet fungerar mer som enbart en kontur för objekten och som en belysning av mötet mellan individ och föremål, varvid ensamheten blir mer synlig. Men det händer att musiken tar över funktionen som rumsillusionsskapare. Till exempel i upptaktens mörker. Här fylls rummet med en orgelkoral vars klangliga aura verkar meditativt inåt och utåt som om ett större rum erövas ur mörkrets kaos, men ett rum som måste passeras innan skillnader kan inträda. På andra ställen skär disharmoniska ljud igenom det klaustrofobiska visuella rummet och snedvrider det mentalt. Man kan säga att det sur-



realistiska obestämda bildrummet har över-satts till musikaliska termer.

Om rumsanalogin mellan bildkonstens universum och teaterns är mer obestämd är det i gengäld lätt att känna igen surrealisternas fascination för objektens magi, för föremålens karisma i *RISSE*. Objekten är inte utan mimetisk funktion i föreställningen, dels därför att de refererar till Frida Kahlo och dels därför att de också används i överensstämmelse med det de *är*; till exempel sängen som säng, tyget som tyg, kostymen som förklädnad etc. Det som speciellt för in föreställningen i ett surrealistiskt poetiskt universum är objektens dominans i berättelsen, den självständiggjorda anatomin i form av gipshanden och gipsfoten, som på bunnelskt maner griper in i berättelsen, och den huvudlöse mannen etc. Objekten fångar med sin tingslighet och teckenfunktion in Frida, gör motstånd mot hennes livsdrift och begär, ja, de övermannar henne till slut eftersom de blir stående oangripna av eldslågor i det surrealistiska bricolaget och reducerar henne till tecken.

Kastanjerna har en något annorlunda funktion. Det är faktiskt först långt inne i föreställningen, när baljan tömts på rekvisita, som vi vet att det är kastanjer i botten. Sedan hon försökt bli fri från sin instängda halv värld genom att välta rullstolen och projektionsytan i rasande besvikelse närmar hon sig ödmjukt baljan och tar upp kastanjer ur den medan hon mumlar en spansk ramsa. Senare, omedelbart innan hon gör sig klar för sin ritual börjar en kastanjmaskin kasta ner kastanjer från vinden och ner i baljan i en stadig rytm.

Kastanjen har inte någon framträdande plats i Frida Kahlos fruktvokabulär som hon sätter ihop till en frodig, erotisk syntax i sina stilleben. I folkkulturen, folkmytologin är kastanjen ett slags talisman som ger skydd mot demoner, eller så har den en livgivande funktion. Vad är den här? En inspärrad livsfrukt, en bit bortskuren natur, precis som de vissna löven, och som ett sådant fragment är den inte i stånd att förena henne med ett naturligt kretslopp. Genom att falla ner ovanifrån som en deus ex machina tycks kastanjerna utmäta en tid fram till hennes slutliga försvinnande

och upphör därmed att vara en eventuell bundsförvant.

De surrealistiska bildkonstnärerna hade en förkärlek för tillfälligheten. För dem blev posesin och skönheten till i det sätt på vilket objekten, lösryckta ur sina naturliga sammanhang, gick in i en ny komposition. *RISSES* slutarrangemang med de föremål som är upphängda på projektionsytan – en llåta, en kavaj, en gipshand – och med de föremål som finns vid sidan om – rullstolen med tyget och gipshanden som vilar på handtaget – måste sägas vara trasigt. Tiden har nött på den surrealistiska optimismen. Ty den surrealistiska objektfetischismen var ju aldrig annat än ett medel för att – via den poetiska skapelsen – utvidga den triviala existensen med en överbbyggnad av metafysisk verklighet. Men ett sådant sammanhangsskapande universum har tiden och konsten inte längre tilltro till. Metafysiken i *RISSE* är snarare en frånvarons metafysik genom att slutbilden endast visar en komposition som lakoniskt pekar på något *som inte finns*.

### Tablån

En föreställning som *RISSE* ger anledning att återuppfryska tablåbegreppet. Tablån är i arvet efter Denis Diderot det hävdvunna begrepp som tydligast har förenat bildkonsten och teatern, både i teorin och praktiken. Som bekant vilar hela Diderots estetik på en identifikation mellan teaterscenen och den bildlika tablån. Enligt Diderot är tablån en formell enhet med en koncentrerad komposition av alla dess element, men den kan ändå förstås direkt. Tablån visar essensen av en händelse som det annars skulle behövas många ord för att beskriva. I det historiska måleriet eller måleriet med litterärt innehåll är detta enastående ögonblick idealistiskt sett peripetien i händelsen, situationen i den spända balansen precis innan allting ändras. I teatern är den perfekta föreställningen en rad av sådana tablåer, även om det naturligtvis måste finnas mindre pregnant förlöpp i scenhandlingarna mot vars bakgrund de betydelsemättade ögonblicken kan skapas. Roland Barthes har återfunnit Diderots tablå-idé hos personer med – vad be-

träffar estetiken – så olika kynnen som Brecht och Eisenstein.<sup>9</sup> Tablåen är, understryker Barthes, "a pure cut-out segment with clearly defined edges, irreversible and incorruptible." (s 70), och den förevisar idealistiska åsikter om framsteget, om historien eller rättfärdigheten etc. De båda socialistiska konstnärerna uppvisar idealistiska åsikter i sådana pregnanta ögonblick. Hos Brecht sker det med *den sociala gestalten*, i vilken man kan avläsa en hel social situation. I Eisensteins strama bildkomposition visar sig tablåen som en idealisk värld då Eisenstein insisterar på "the social gest which never ceases to stamp the actors' gestures" (ibid s 75). Enligt Barthes har skådespelaren den speciella rollen i tablåen "to prove that he is not enslaved to the spectator (bogged down in 'reality', in 'humanity') that he guides meaning towards its ideality". (ibid s 75)

Barthes läser Diderot en aning inskränkt, med två idealistiska meningskonstnärer som exempel. Tablåen är uteslutande *mening* för Barthes. I dess komposition fulländas sammanträffandet mellan den visuella och den idealistiska avskärningen, sett från en given punkt, nämligen åskådarens plats i toppunkten på den trekant som tecknar sig mellan hans egen placering och den grundlinje som scenen utgör. I denna fasta punkt har meningen också sitt ursprung: "This point of meaning is always the Law, law of society, law of struggle, law of meaning." (ibid s 77)

Men detta meningsbegrepp förutsätter för det första att tablåen är underordnad textens styrning i föreställningen, och för det andra att åskådarens tolkning är entydigt styrd av iscensättningens intentioner.

I en bildorienterad postavantgardeteater som satsar på mångtydighet och åskådarsubjektivitet får tablåen andra funktioner. Samtidigt finns det en egenskap hos tablåen som blir mer synlig: när åskådaren känner igen tablåen som tablå blir hon eller han uppmärksam på sin ställning som *betraktare*. Medan åskådaren därvid mister sin oskuld blir skådespelerskan tillfälligt befriad från sin alltför mänskliga närvaro då hon blir en figur i en plastisk bild. I den förnyade relationen kan det ske flera saker: betraktarblicken kan till exempel likasåväl bli hypnotiskt fascinerad

som kritiskt distanserad eller meningsproducerande.

Tablåerna i *RISSE* styrs inte av texten. De skapas inte som pregnanta ögonblick i en oavbruten aktion utan genom avbrott i förloppet eller slow-down i detta. De motarbetar inte den visuella berättelsen utan kondenserar den och utvidgar dess associationsrum. Man kan skilja mellan två typer av accentuerade bildverkningar i *RISSE*. En ögonblicklig skulpturell verkan som när Monika Schubert i en slow-down i aktionen draperar sig i tyget och gipskorsetten. Man skulle också kunna kalla dessa ögonblick för *attityder* eftersom skulpturen inte är en komposition i rummet utan en privilegierad punkt i detta. Till detta kommer bildkompositioner i vilka hon skapar synliga relationer till rum eller objekt, som till exempel den inledande bilden i den snedställda sängen, ansiktet med gipshandens struhtag bakom gallerstrukturen, projektionsscenen och bildskapelserna i de rituella besvärjelserna framför sängen-altaret. Dessa bilder kan man beteckna som de egentliga tablåerna. Som självständiggjorda stillbilder verkar tablåerna i sin dysterhet ofta som en rad nature mortes som hotar att dö i skönhet, om det inte vore för blicken. Monika Schubert berättar att det ursprungligen var ögonen på Frida Kahlo-porträtten som fascinerade henne, med sin blick och sina frågor. Något av den direkta pågående blicken från porträtten återuppstår i föreställningens tablåer. Genom sin likhet med Frida Kahlo är Monika Schubert i stånd att skapa illusionen av dubbelansiktet i moder-tablåen. Båda ansiktena ser på oss som masker, men i den tysta, intensiva blicken hålls vi fast som initierade betraktare av spegelscenens narcissism. Även i den sista tablåen med den sceniska Frida är blicken och gesten direkt och kontaktsökande: en öppen hand och ett öppet sköte räcker fram kastanjerna, en sista gest till den omvärld som hon inte har kunnat placera sig i som autentisk individ. *Hon* tycks inte ha något att dölja i detta utbyte av blickar mellan åskådare och figur, men är samtidigt skyddad av tablåns idealistiska avgränsning och komposition.

*RISSE* hör inte till de föreställningar inom postavantgardets teater som bryter radikalt

med kända symboliska strukturer inom teatern, till exempel genom att vara extremt bildorienterade och tydligare påverkade av performance-konstens lakoniska utforskningar av subjekt-objekt-relationer. Men det viktiga och intressanta är – utifrån syftet med min undersökning – att *RISSE* i feministisk respekt för konstnären Frida Kahlo låter bildkonstens språk komma till tals utan att ge avkall på teatralitetens (aktionens) språk.

Overs. Ingrid Windisch

#### NOTER

- 1) Carsten Thau "Kroppen, rummet og tiden" in *Ritual & Performance*, Aarhus Universitetsforlag, Arhus 1993
- 2) Josette Féral: "Performance and Theatricality" in *Modern Drama*, 25,1 (March 1982): 178
- 3) t.ex.  
Hayden Herrera, *Frida Kahlo – En konstnärs liv*, Forum, Stockholm 1993  
Phyllis Freeman (ed) *The Diary of Frida Kahlo – Essay and Commentaries by Sarah M. Lowe*, Bloomsbury, London 1995.  
Filmen *Frida Naturaleza Viva* av mexikanaren Paul Leduc
- 4) Citat ur programmet till *RISSE – Bildnisse zu Frida Kahlo*, där även föreställningens text finns tryckt. L.O.T. -Theater Kaffeeetwete 4 a, 38 100 Braunschweig, Tyskland.
- 5) Roland Barthes "Diderot, Brecht, Eisenstein" in *Image-Music-Text – Essays selected and translated by Stephen Heath*, The Noonday Press, New York 1977, s 69-78.

#### LITTERATUR

- Barthes Roland "Diderot, Brecht, Eisenstein", *Image-Music-Text – Essays selected and translated by Stephen Heath*, The Noonday Press, New York 1977
- Féral Josette, "Performance and Theatricality" in *Modern Drama*, 25,1 (March 1982)

Freeman Phyllis (ed) *The Diary of Frida Kahlo – Essay and Commentaries by Sarah M. Lowe*, Bloomsbury, London 1995

*Frida Naturaleza Viva*, film av mexikanaren Paul Leduc

Hayden Herrera, *Frida Kahlo – En konstnärs liv*, Forum, Stockholm 1993

*RISSE – Bildnisse zu Frida Kahlo*, där även föreställningens text finns tryckt. L.O.T. -Theater, Kaffeeetwete 4 a, 38 100 Braunschweig, Tyskland.

Thau Carsten, "Kroppen, rummet og tiden", *Ritual & Performance*, Aarhus Universitetsforlag, Arhus 1993

#### SUMMARY

There can be no doubt that many post avante-garde and experimental performances have been inspired by the phenomenon performance-art. How can one explain why this hybride art form or development of traditional art has held such an attraction for experimental dramatical artists? Performance-art cannot be placed within a certain genre or even form. It rather constitutes a free zone from which artists from different art forms can pick and choose from various media - a happening which is independent, whose roots rather can be traced to dance than other art forms. This article focuses upon the exchange between visual art and theatre within performance-art, specially the meeting between female artists. How far can we take analogies between the aesthetics of visual art and the effects of visualisation on the stage? To illucidate these questions this article takes a closer look a one performance by the international L.O.T. Theatre from Braunschweig, Germany, *RISSE BILDNISSE ZU FRIDA KAHLO*, which crosses the borders of text, object, dance and music.

Elin Andersen  
Vinkelallé 8  
DK-9000 Ålborg  
Danmark