

SILVIA EIBLMAYR

## Våld på bilden – våld i bilden

*Den kvinnliga kroppen är ett vanligt  
motiv i konst. I 1900-talskonsten har iscensättningen av  
denna kropp dessutom präglats av våld, menar  
Silvia Eiblmayr. Med början i surrealisterna visar hon hur manliga  
och kvinnliga konstnärer förhållit sig till den  
kvinnliga kroppen – under olika villkor  
och med olika resultat.*

I en av sina sista dikter, »Edge», talar Sylvia Plath om den fulländade bilden av kvinnan. Hon frammanar den västerländska konstens klassiska idealbild, men detta ideal bär döden med sig. De första raderna i dikten lyder:

»The woman is perfected  
Her dead  
Body wears the smile of accomplishment  
The illusion of a Greek necessity  
Flows in the scrolls of her toga...»<sup>1</sup>

Sylvia Plath var perfektionist. Hon ville inte låta sig fotograferas, hon »var rädd för fotografens främmande blick, eller för blicken hos en framtida betraktare av bilden. Det hon ville skydda sig själv från, var det hon senare i dikten 'Lorelei' skulle kalla 'förstörelse genom harmoni'.»<sup>2</sup> För Sylvia Plath fanns det ett ödeläggande våld i bilden av den fulländade, harmoniska kvinnan. Ovanför sitt skrivbord hängde hon fotografier av sig själv urklippta ur veckotidningar, föreställande Sylvia Plath som leende mor, syster, dotter och författarinna, sida vid sida med bilder av sexualmord, missbildade benknötar, blod och ruttna kroppsdelar.<sup>3</sup>

I omkring 25 år har kvinnliga konstnärer kritiskt bearbetat det strukturella våld som genom representationssystemens makt, och på ett alldeles specifikt sätt genom det *visuella* representationssystemets makt, utövas på kvinnor. Man sökte och söker alltjämt att i en feministisk diskurs befria kvinnorna från den symboliska tillskrivning och determine-

ring, som bestämmer henne i den patriarkala ordningen. Kärnpunkten i de följande funderingarna kring våldets och bildens dialektik är emellertid att denna befrielsestrategi ständigt undermineras, eftersom kvinnan som imaginär figur är förknippad med representationssystemet i en *symbolisk funktion* som inte upphävs genom att hon skapar en egen bild av »sig själv». I denna funktion erhåller kvinnan, som jag vill kalla det, *bildstatus*, och den pekar mot en problematik av visuell representation och sexuell skillnad, vars fantasmatiska karaktär Freud och Lacan ständigt refererar till.<sup>4</sup>

Den falliska ordningen definierar kvinnan negativt och upprättar en hierarki efter manlig norm, där kvinnan bestäms utifrån vad hon till synes saknar. Bilden av hennes kropp garanterar mannen hans fullkomlighet just genom den i bilden implicerade bristen. I denna ordning symboliserar den också samtidigt hotet mot hans narcissistiska fullkomlighet, det vill säga, kvinnan blir imaginär orsak till hans kastrationsångest. Den symboliska brist varje subjekt är underkastad, och genom vilken subjektet överhuvudtaget är konstituerat, tillskrivs endast kvinnan. Liksom det symboliska hålrum som bristen projiceras mot och genom vilket den också samtidigt förnekas, är kvinnan för mannen, som Jacques Lacan säger, ett »symptom».<sup>5</sup>

I representationssystemet är det just i denna *symptomatiska funktion* som bilden av kvin-

nan uppstår. Jacqueline Rose skriver i essän »Woman as Symptom» om dialektiken mellan framställning av kvinnlighet och sexuell skillnad inom filmen. Då representationssystemet konfronteras med sin egen ofullkomlighet – och Lacan har med sitt koncept »pas tout» («inte allt») angivit att det inte finns något representationssystem som är fullkomligt – och då systemet försöker förtränga denna skillnad eller omöjlighet, dyker istället bilden av kvinnan upp, menar Rose. Det blir då uppenbart att »den sexuella fantasins scenarium: /.../systemet är konstituerat som system eller helhet endast som en funktion av vad det försöker slippa undan, och det är i denna process som kvinnan finner sig själv symboliskt placerad. Konstruerad som systemets garant kommer hon att representera två ting – vad mannen inte är, det vill säga skillnad, och vad han måste ge upp, det vill säga excess.» Kvinnan representerar då inte enbart en bestämd bild som kan kritiseras historiskt och sociologiskt, utan också en »garant mot det problematiska i det filmiska systemet självt».<sup>6</sup>

#### *Den destruktiva attacken mot stafflibilden*

Jag vill visa att den våldsamma iscensättningen av den kvinnliga kroppen i den moderna konsten är bestämd just av denna symptomatiska funktion. Den fantasmatiske kvinnliga kroppen, utsatt för de mest skilda förstörelseprocesser, är alltid relaterad till bildbegreppet självt. Den är även relaterad till den omvandling, förstörelse och upplösning som präglar bilden som konstnärlig och symbolisk form i vårt århundrade. Den kvinnliga kroppen måste därför alltid betraktas i ett strukturellt samband med *bilden som materiellt objekt*, samt med detta objekts konstituerande komponenter.

I mitten av 1900-talet inträffar ett avgörande brott i den moderna bildens historia. Å ena sidan tillförs stafflibilden, i synnerhet i Lucio Fontanas och Yves Kleins konstnärliga koncept, en transcendent status av renhet och enhet. Å andra sidan utsätts den av samma konstnärer för veritabla attacker som riktar sig mot bilden som materiellt objekt. Lu-

cio Fontanas skårar i bildduken har samma estetiska mål som Yves Kleins anfall mot duken med eldsprutan, nämligen det konceptuella övervinnandet av materian.<sup>7</sup> Materian – eller som Klein också kallar den, köttet – symboliseras för båda av den kvinnliga kroppen. Det kvinnliga kroppsavtrycket på bildytan, köttet, transformeras därvid av Klein till något andligt/immateriellt. Innan han riktade eldsprutan mot bilden hade en modell lämnat ett avtryck av sin nakna kropp mot kartongen. Vid förbränningen trädde det tidigare knappt skönjbara kroppsavtrycket fram. Hos Fontana kan man finna att också den av materialiserade sk tankelinjen är en transformation av den kvinnliga akten.<sup>8</sup> I flera av de bilder han kallat *concetti spaziale* («rumsliga koncept») uppstår rudimentära former av människokroppar i mitten av tankelinjen.<sup>9</sup> I bildernas centrum finns en öppning i bildduken, som hos Fontana är en symbol för den befrielse från »materiens fängelse» som han krävt i »Spazialismo manifesten».<sup>10</sup> (se bild 1)

Den destruktiva attacken mot bilden visar sig också vara dekonstruktiv. Med förstörelsen av stafflibildens illusionistiska enhet trä-



1. Lucio Fontana, »Concetti Spaziale», olja på duk, 1968.

der den levande kroppen in på måleriets scen. Den får nu en ambivalent aktiv/passiv funktion, som även tjänar till att ifrågasätta subjektets traditionella position i förhållande till bilden. I ifrågasättandet inbegrips betraktaren såväl som konstnären, kvinnlig som manlig. Medan Yves Klein endast beträdde denna scen som en dirigent som vid sina *actions spectacles* gav anvisningar till sina modeller, de »levande penslarna», gjorde exempelvis Carolee Schneemann i fotoaktionen *Eye body* (1963), eller Günter Brus i aktionen *Selbstbemalung* (1965) sina kroppar till en del av bilden.<sup>11</sup>

Den konkreta bildförstörelsen föregreps dock redan tendentiellt i modernisternas projekt, tydligast inom surrealismen. Kvinnan är nyckelfigur i den surrealismens »Dialektik des cadavre exquis» (det utsökta kadavrets dialektik) som pendlade mellan destruktion och fetischistiskt bevarande av bilden. Hennes erotiska och fantasmatiska kropp är för surrealister ett outhärligt avantgardeshjälpmedel för att bryta med konventionella



2. Raoul Ubac, »La nébuleuse», foto, 1939/Musée National d'Art Moderne.

betraktelse- och framställningssätt. Den har i det surrealistiska skådespelet en dubbel funktion: den representerar en destruktiv kraft, en skenbar estetisk risk för konstverket och är samtidigt den materiella bildkropp på vilken den estetiska riskens förstörelse utspelar sig. Denna förstörelse, som tenderar att hota bildens estetiska integritet som symbolisk form men också utgör förutsättningen för ett nytt konstnärligt uttryck, synliggörs som en skenbar effekt av den demoniserade kvinnliga kroppen.

André Masson, till exempel, använder i oljemålningen med titeln *Femme* (1925) den biomorfa formen av en kvinnofigur för att bryta upp kubismens geometriska fogar.<sup>12</sup> Men denna, man skulle kunna säga »iscensatta sammandrabbning» av två olika formella principer, sker våldsamt och blodigt. I bildens undre del skyntar en hand med en kniv, som om duken var genomstucken bakifrån och kvinnan vars inre organ är synliga, vore sårad. Det rinnande blodet utgör en kontrasterande färgaccent i den annars kubistiskt dämpade paletten.<sup>13</sup>

I den berömda scenen ur Luis Bunuels och Salvador Dahs film *Den andalusiska hunden* (1928) överförs bokstavligen kamerans och filmklippningens aggressiva våld i ett snitt. En rakkniv skär direkt i kvinnoögat – en symbol för förförelse och hotande kastration som från första början fascinerat surrealister.<sup>14</sup>

### Nya medier och tekniker

Det verkar vara ett avgörande kriterium för den surrealistiska bildfantasin att det förstörelsesammanhang i vilket den kvinnliga kroppen placeras, också kopplas till det våldsmoment som hänger samman med bildproduktionens och -reproduktionens nya tekniska landvinningar. Montagens och collagens surrealistiska teknik – som även kommer till användning i det surrealistiska måleriet, exempelvis hos Dali eller Magritte – använder sig av formmässiga erövringar som gjorts inom de nya medierna fotografi och film, där man också använde sig av ickekonstnärliga, trivialestetiska former från reklam eller veckopress.<sup>15</sup> Den aggressiva, manipulatoriska och



3. Man Ray, »Das Primat der Materie über den Gedanken», fotosolarisation, 1929.

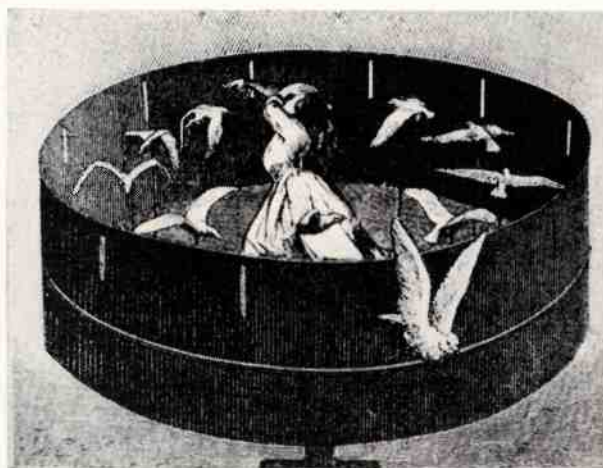
voyeuristiska potential, som är strukturellt förknippad med dessa nya medier, utövas återigen på den kvinnliga kroppen.

*La nébuleuse* (1939) av Raoul Ubac visar en kvinnlig akt, som deformerats genom brulågemetoden. Denna metod innebär en förstörelseprocess på bildytan, närmare bestämt på det fotografiska negativet som deformerar av hettan från en eldsflamma. Ubac förebådar här principiellt Yves Kleins eldspruteattack-er. På det framkallade fotografiet framstår deformationsprocessen däremot som effekten av en extatisk destruktivitet hos den kvinnliga kroppen. (se bild 2)

På detta syftar Man Rays titel *Materians primat över tanken* (1929).<sup>16</sup> Den kvinnliga akten befinner sig i ett hotande upplösningstillstånd som också tycks överföras på bilden. Detta intryck av upplösning uppstår genom solarisation, ett fotokemiskt förfarande som egentligen uppfanns genom ett fel vid framkallningsprocessen då den färdiga bilden blir negativ, vilket Man Ray utnyttjade för det surrealistiska formskapandet. Återigen möter oss den kvinnliga kroppen som den estetiska risken, som den farliga materia vilken hotar den manliga tanken, men hotet avvärjs återigen genom fetischistisk iscensättning av den kvinnliga akten. (se bild 3)

En illustrationsförlaga av Max Ernst för

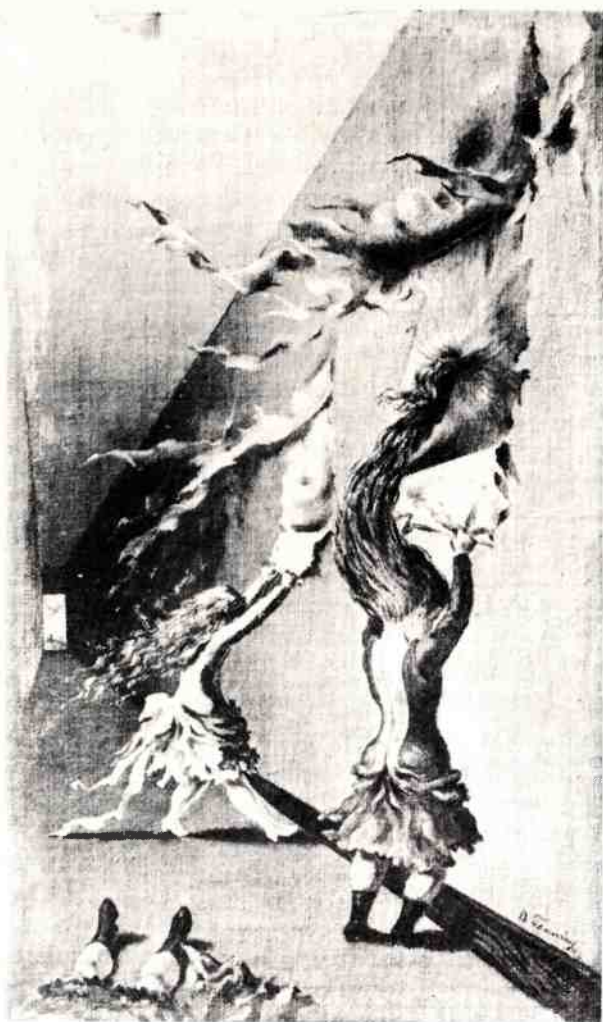
hans andra collage-roman *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1929) visar ett stroboskop, en apparat för skapande av rörliga bilder, alltså en föregångare till filmprojektorn. I stroboskopets trumma är en störtande flicka placerad, som tycks vara hotad av den i stroboskopet fångade fågeln. Den text av Max Ernst, som åtföljer illustrationen, associerar till en erotisk situation. Den lyder: »...under mina vita kläder, i min 'colombodrome' skall ni icke mera vara fattiga, mina fåglar med tonsur. Jag ska ta med tolv ton socker till er, men berör icke mitt hår.»<sup>17</sup> Stroboskopet blir metafor för klostret, och duvorna blir ställföreträdare för munkarna, vilka flickan utlovat sin »colombodrome» till. I ytterligare en analogi är dock också stroboskopet »colombodromen», där de instängda fåglarna, duvorna, försätts i en flygande rörelse genom cylinderns snurrande, vilket ger ett intryck av filmisk bild. Flickan blir alltså såväl identifierad med bildmaskinen, »colombodromen», som sadistiskt utlämnad till den. Genom maskinens rörelser sätts hon i en erotisk och rytmisk yra och på samma gång görs hon till instrumentets fånge. Den kvinnliga figuren är dock dessutom systemets subversiva störningsmoment, eftersom illusionen av rörliga bilder bryts genom den främmande kroppen i stroboskopets inre, och därmed



4.



5.



6.



7a



7b.

4. Max Ernst, illustrationsförlaga till »Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel», collag 1929-30.

5. Carole Schneeman, »Eye Body», kropps-*environment-collage* 1963/ur Schneeman, 1979.

6. Dorothea Tanning, »Jeux d'enfants», olja på duk 1942.

7a,b. Gina Pane, »Escalade non anesthésiée», performance i Paris, 1971.



- 11.
8. Tøyn, »Relâche», olja på duk, 1943/Galerie Alsová, Südböhen.
9. Valentine Hugo, »Rêve du 21 Decembre 1929», olja på duk, ev. 1929.
10. Helena Almeida, »Bewohnte Leinwand», 1976/Sammlung Calouste Gulbenkian och Galleri Internova.
11. Valie Export, »Tapp- und Tastkino», performance i München, 1968.

förstörs. Återigen framträder kvinnan som destruktivt element i representationssystemet, och återigen är det hennes erotiska kropp, ett resultat av systemet, som iscensättes i denna destruktionsprocess. (se bild 4)

I modernisternas framställning av kvinnlighet hör våldsmomentet alltså samman med ett strukturellt våld och maktmekanismer inneboende i medierna. Förstörelsen av kroppens illusionistiska enhet i bilden förberäddar den senare, konkret fullbordade, förstörelsen av den illusionistiska bildkroppen. Dekonstruktionen av bilden som symbolisk form, och av det illusionistiska sammanhanget mellan bild och kropp, fullföljs på den fantasmatiske och symptomatiska kvinnokroppen.

#### *Att återerövra kroppen*

Som reaktion på denna negativa och instrumentella kvinnostatus – och denna är inte av en tillfällighet kopplad till förstörelsen av bilden – har feministiska projekt försökt återerövra och hävda kvinnans kropp som en plats för kvinnlig autenticitet och styrka.<sup>18</sup> *Body Art*, skapad av kvinnor, välkomnades som en »återfödelse» (Lucy Lippard) efter en lång historia av patriarkalt förtryck. Den kvinnliga kroppen och det kvinnliga självet blir så att säga sammanförda, så att kvinnans själv återvinns genom »återerövrandet» av hennes kropp. En väg dit skulle vara den konstnärliga praktiken: »När kvinnor använder sina kroppar, använder de *sig själva*; en betecknande psykologisk faktor omvandlar dessa kroppar eller ansikten från objekt till subjekt».<sup>19</sup>

Denna essentialistiska tolkning av den kvinnliga kroppen och den kvinnliga konstpraktiken har kritiserats utifrån andra feministiska ståndpunkter.<sup>20</sup> Mary Kelly har utifrån konstnärerna Gina Pane och Ulrike Rosenbach visat på den motsägelse som finns i den feministiska självförståelse där man talar om den egna konstpraktiken »som kvinna». Kvinnans dubbelposition gentemot sitt konstverk – som objekt för blicken (den kvinnliga positionen) och subjekt för blicken (den manliga positionen) – döljs därigenom,

menar Kelly. »Den förra beskriver hon som den socialt tillskrivna positionen, en som måste ifrågasättas, exorceras eller omkullkastas, medan implikationen hos den senare (att det endast kan finnas en position vad avser det aktiva seendet, och det är den manliga) inte kan erkännas. Hon konstrueras istället som en slags psykisk sanning, en naturlig, instinktiv och redan förhandenvarande, essentiell kvinnlighet».<sup>21</sup>

Jag tror att det är just denna dubbelposition som återspeglas, medvetet eller omedvetet, i de kvinnliga konstnärernas självframställningar. I de arbeten som behandlas i det följande är det reflektionen över kvinnans bild-status som förlämnar dem dess specifika konstnärliga uttryck och ett specifikt moment av våld.

#### *Våldet, kvinnan och bilden*

Både Dorothea Annings *Jeux d'enfant* (1942) och Carolee Schneemanns *Eye body* (1963) karakteriseras av ett teatraliskt moment. Bilden fungerar som en smal scen, där den kvinnliga kroppen är utställd till erotiskt beskådande. Bägge framställningarna visar den kvinnliga kroppen som en materiell del av bilden. Schneemann infogar sig i en »Ready made-strategi» som levande kvinnlig modell i en »combine-painting», där hon som bemålat objekt intill olika andra föremål blir till bild. (se bild 5)

I *Jeux d'enfant* råder en våldsamt dramaturgi. I ett extatiskt anfall rasar flickorna mot väggarna som omsluter det smala rummet. De söndertrasade bitar de river från tapeterna har samma form som deras flamlignande hår och tyget i deras kläder. I en metonymisk kedja hänvisar dessa söndertrasade material till bildduken själv, som förstörs illusoriskt. Det iscensatta försöket att lämna bilden och riva den i stycken visar sig dock vara meningslös, eftersom det under tapeten/bildduken bara visar sig ytterligare en kropp, erotiskt avklädd. Bilden som metafor för kroppen och kroppen som metafor för bilden framställs som ett fångelse, men också som en mystisk, till och med farlig gåta som flickorna försöker

lösa. Den hotande fågeln, som skjuter ut ur golvet respektive bilddukens nedre del, understryker ytterligare det farliga. (se bild 6)

I såväl *Eye body* som *Jeux d'enfant* finns en uppenbar erotisk njutning i bejakandet av den kvinnliga bildstatusen, men samtidigt synliggörs ambivalensen i den aktiva/passiva positionen inom bilden. På detta sätt tillför konstnärinnorna bilden en så att säga kritisk reflektion av kvinnans traditionella position.

De båda följande verken av Toyen och Gina Pane visar liknande drag i kvinnliga självframställningar. Återigen är en av dem en surrealistisk bild som förebådar aspekter som sedan radikaliseras i performance-konsten. I båda arbetena handlar det om fysiskt och psykiskt våld, som strukturellt förknippas med representationssystemet, eller närmare bestämt med bilden.

Aktionen *Escalade non anesthésiée* (1971) av Gina Pane uppfattades av konstnären som en manifestation där hon skulle fästa uppmärksamhet på människornas, och i synnerhet vietnamesernas, lidande.<sup>22</sup> Pane klättrade under aktionen på ett högt metallgaller som var fäst vid hennes ateljévägg. Under aktionen rörde hon sig runt på gallret, vars tvärsålar var försedda med vassa taggar som skadade hennes bara händer och fötter vid varje rörelse. Men man kan också förstå gallret som en bildstruktur, gallret är ju en paradigmatisk figur i det moderna måleriet. På så sätt blir den kvinnliga kroppen återigen till en del av bilden, vilket alltså innebär att den är smärftullt fjättrad till bilden och att den straffas med ännu större smärta om den försöker befria sig ur den. (se bild 7)

*Relâche* (1943) av Toyen kom till under andra världskriget och har en titel som för tankarna till en berömd teaterföreställning i tjugotalets avantgarde.<sup>23</sup> Men här avser titeln *Relâche* («Dagens föreställning är inställd» ö.a.) snarare en skräck- och bestraffningssituation. Flickans fetischistiskt exponerade kroppsyta befinner sig i en paradoxal rumslig situation. Väggen, som i undre delen av bilden bildar bakgrund, framstår i bildens övre del som dess ytskikt. Det mest oroande fenomenet i bilden är dock den delvis försvinnande kroppen. Flickans fötter går upp i bildens yta, går in i ett annat måleriskt tillstånd. Toy-

en konfronterar här två måleriska former: kroppens slutna yta och de andra objekten å ena sidan, och å andra sidan den nästan rinnande väggstrukturen, som inte har några referenser till en föremålslik form. Flickan, fångad i bilden och utsatt för andras blickar utan att själv kunna se, flyr så att säga in i bilden, en tillflykt vars konsekvens dock verkar vara paralyserande och dödlig. (se bild 8)

Ett jämförbart våldsladdat förhållande mellan kvinnan och bilden kännetecknar Valentine Hugos *Rêve du 21 Décembre 1929* (1929?).<sup>24</sup> Konstnärinnans »dröm» handlar om kvinnans problematiska förhållande till sin spegelbild, med vilken hon narcissistiskt identifierar sig. Men hon konfronteras ständigt med den andres, den tredjes blick som tycks hota denna till synes fullkomliga relation. Denna av kvinnan internaliserade blick symboliseras i Hugos »dröm» av det ondskefulla djuret vid den unga flickans ansikte som med kalla ögon borrar in sina långa spetsiga klor i hennes hud och hennes ögon. Kvinnans ambivalenta förhållande till sin spegelbild understryks i förhållandet mellan figurerna och bakgrunden. Varken flickans huvud eller djuret är fullt synliga, utan tycks dyka upp direkt i ytfältet på bilden respektive försvinna i det. Denna ambivalenta status av närvaro och frånvaro skapar en hotande och förlamande situation, som fördubblas i bildens undre del. Den narcissistiska spegelbilden förvandlas till en sugande vattenyta, en dödlig fälla, i vilken flickan är fångad. (se bild 9)

I sin aktion *Discours mou et mat* (1975) gör Gina Pane upp med samma problematik.<sup>25</sup> Hon använder i aktionen två speglar, den ena bemålad med ett kvinnoporträtt, den andra med blå stjärnor. Dessa stjärnor täcker också hennes egen hud och ryggen på en kvinnlig akt, den senare får i aktionen funktionen av en scendekoration.<sup>26</sup> De två spegelskivorna som ligger på golvet täcks av glasskivor som Pane under aktionens gång krossar med blotta händerna. Hon skadar sig, men speglarna förblir hela. I nästa scen skär hon sig med ett rakblad i läpparna, precis som det obarmhärtiga djur som i Valentine Hugos »dröm» sårade den unga flickans ansikte.



### *Kvinnans status som bild*

I arbeten av Kay Sage, även hon en konstnärinna i den surrealistiska rörelsen, dyker den konkreta bilden av en kvinna upp bara en enda gång. I *Le passage* (1956) sitter hon i halvfigur med ryggen mot betraktaren och låter sin blick glida över det kalla, stelnade, skenbart ändlösa landskapet.<sup>27</sup> Samma kyla kännetecknar också kvinnans kropp, vars ljusa hud och glänsande hår så att säga återspeglar betraktarens blick. Utan tvivel är de arkitektoniska kropparna, byggnadsställningarna och staffliartade strukturerna i Sages verk metaforiska figurer för den kvinnliga kroppen. Alla dessa objekt kännetecknas av en kyla och stelhet som Sage också uttrycker i en av sina dikter, där hon talar om en liten flicka som växer upp till en »kvinna av marmor».<sup>28</sup> I några arbeten kombinerar Sage dessa arkitektoniska kroppar med bildliknande objekt, vars ytor dock förblir tomma. *The answer is no* (1958) visar otaliga stafflier, ramar och tomma bilder, vilka betyder, som titeln säger, vägran.<sup>29</sup> I den sista bild som Sage målade, *Watching the clock* (1958) har hon, nästan utan mellanrum, fogat dessa bilder och ramar i varandra.<sup>30</sup> Den för Sage typiska, slutna, nästan fetischistiskt bemålade ytan avbryts i denna bild av två hål – åstadkomna av två pistolskott – som dock hör till bildens estetiska koncept. Bilden får därmed en tragisk dimension, eftersom konstnären medvetet eller omedvetet förebådade sitt eget självmord. Hon tog fem år senare livet av sig med ett skott i hjärtat.

Alla nämnda exempel ger upphov till reflektion över den specifika dialektik mellan kvinna och bild, i vilken kvinnan får en status som bild. De visar att det inte är möjligt för kvinnan att förstöra en bild i en förment befriande handling. Aggressionen mot bilden vänds mot henne själv, som det också visar sig i Ulrike Rosenbachs performance *Glauben Sie nicht, daß ich eine Amazone bin* (1975).<sup>31</sup> Rosenbach konfronterar här två mytiska kvinnofigurer i en enda våldsamt akt: iklädd en amazonkostym skjuter hon med pil och båge mot den till måltavla transformerade bilden av madonna. På en videoskärm ser man hur pilen borrar sig in i hennes eget ansikte, som

sammansmält med madonnans till ett dubbelansikte.

En samtida portugisisk konstnär, Helena Almeida, kallar ett verk *Bebodd bildduk* (1976). I och bakom verket iscensätter hon ett spel av närvaro och frånvaro, som hon också kopplar till ett spel av förstörelse och samtidigt bevarande av bilden. (se bild 10)

Det strukturella, våldspräglade sambandet mellan kvinnan och bilden, har Valie Export skapat offentligt med den provocativa aktionen *Tapp und tastkino* (1968), genom att bokstavligen omforma sin kropp till en del av filmmediet. Hon förklarade sin nakna överkropp vara en filmduk. Denna kroppsfilmduk var dock inhöljd i en kartong som konstnären bar som ett klädesplagg, och som hade funktionen av en biografialong. Den öppna framsidan av kartongen var försedd med ett draperi som berövade åskådaren insyn till föreställningen. Aktionen tog plats i offentligheten, på en frekventerad plats i München. Voyeuren som annars gömmer sig i filmrummets dunkel blev också han utställd offentligt och samtidigt berövad den säkra distansen till sitt objekt. (se bild 11)

### *Iscensättningen av en bild*

Den ambivalens som i dessa verk kännetecknar konstnärinnans förhållande till sin kropp respektive till sitt verk, visar tydligt att kvinnans negativa förhållande till den symboliska ordningen inte heller upphävs då hon arbetar som konstnär och därmed intar en aktiv position. Vidare visar de, att föreställningen om drifternas bisexualitet inte kan tillämpas på samma sätt på män som på kvinnor, som exempelvis Meret Oppenheim har föreslagit. Konstnärinnan, eller vilken kvinna som helst, kan inte upphäva den dialektik som tillskriver henne en negativ status. Men den effekt som framkallas av hennes status som bild i dessa verk, innehåller ett subversivt moment av reflektion som underminerar den traditionella position hon tilldelats i den manliga ordningen. Det är viktigt att betona, att detta gäller när den kvinnliga kroppen framstår i en symptomatisk funktion, i ett uppenbart bejakande av eller i en identifikation med bilden. Detta bejakande är en nöd-

vändig förutsättning för att kunna problematisera den kvinnliga positionen inom denna traditionella ordning. Det förklarar varför inte kvinnan på samma sätt som den manliga avantgardekonstnären har attackerat och förstört bilden, fastän båda arbetat med att söka bryta den symboliska ordningen. Med en analog strategi, alltså en enbart destruktiv sådan, hade hon bara fört vidare sin dolda funktion inom denna symboliska process. Det betyder dock inte att det saknas våld i hennes arbeten.

Utän tvivel har surrealismens koncept – och på ett radikalare sätt happening-, aktions- och fluxusrörelsens koncept – berett fältet även för kvinnors skapande av nya konstnärliga uttrycksformer och strategier. Upplösningen, destruktionen och transformationen av de traditionella kategorierna för konstskapande innebar nya erfarenheter och experiment med tid och rum, och erbjöd ett nytt medium för konstnärinnorna. På sjuttio-talet skrev Douglas Crimp om »det teatraliska återvändande» i bilden.<sup>32</sup> Det teatraliska, som inte bara var konstituerande för performance- och aktionskonsten, utan också för sextioalets minimalism,<sup>33</sup> medförde också en förändring av bildbegreppet: »Performance är endast en av flera möjligheter att iscensätta en bild.»

Denna *iscensättning* av en bild, i en performance eller på annat sätt, tycks mig vara den kvinnliga självframställningens egen princip. Det behöver dock inte vara en explicit avsikt hos konstnärinnan. Med förstörelsen av stafflibilden – en tendens som redan fanns i de här visade verken av surrealistiska konstnärinnor – var förutsättningen skapad för att synliggöra det strukturella maktförhållandet mellan bilden som symbolisk form och framställningen av kvinnlighet.

Särskilt tydlig i de här konstnärinnornas iscensatta dialektik av bejakande, underkastelse, protest och ibland ironi är frågan om konstruktionen av kvinnlig subjektivitet, frågan om hur skillnaden inskriver sig i dessa konstverk, i det strukturella sammanhanget av bild och kvinnlig kropp.

I dessa konstnärers arbeten manifesterar sig ett kreativt, konstnärligt uttryck för kvinnans dubbelposition. I fallet Dora, Freuds

hysteriska patient, kunde denna dubbelposition endast yttra sig i symptom, bakom vilka ändå en fantasi om manlig och kvinnlig identifikation kunde komma i dagen. Fallet Dora visar på det destruktiva våld som förbinder kvinnan med bilden. Inte överraskande var det bilder av madonnan och nymfen som härskade i Doras fantasier. Men i dessa bilder begär Dora sig själv som man, samtidigt som hon konfronteras med sin kropps hemlighet.

I de ovan skildrade konstverken artikuleras en liknande konflikt. Växelspelet mellan våldet i bilden och våldet på bilden innehåller ett nödvändigt moment av reflektion över kvinnans subjektivitet och objektivitet. Med den synliggjorda sammanflätningen av de båda komponenterna i konstverket upplöses den traditionella begränsning som håller kvinnan fången i bilden.

Översättning: Annika Öhrner

Denna artikel har även publicerats i Lindner I/Schade S/Wenk S/Werner G (red) *Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit*, Berlin 1989.

© Dieter Reimer Verlag, Berlin.

#### NOTER

- 1 Sylvia Plath, *Ariel*, New York 1965
- 2 Gisela Wysocki, *Die Fröste der Freiheit*, Stuttgart 1980, s 59.
- 3 Ibid s 65.
- 4 Jfr mitt föredrag på temat kvinnlig »status som bild», exemplifierat med verk av Kay Sage och Helen Almeida, hållet i Museum Villa Stuck, München i juli 1986, inom ramen för utställningen »bestehend-lebendig-gegenwärtig», Continuum, Museum Villa Stuck 19 juni – 27 juli 1986.
- 5 Jacqueline Rose, *Sexuality in the Field of Vision*, New York 1986, s 48ff.
- 6 Ibid s 219 f.
- 7 Pierre Restany, *Yves Klein*, New York 1982 s 210, 220f.
- 8 *Fontana*, utställningskatalog Banco Commerciale Italiana, Zürich u.å. Denna katalog innehåller en rad naketstudier, i vilka det formala sambandet med »tankelinjen» kan avläsas (jfr s 33, 35, 37, 47, 73, 75). Två gånger framträder en kvinnlig nakenmodell inom den mandorla-liknande cirkel- eller oval- formen, som hos Fontana symboli-

- serar den »avmaterialiserade» linjen, det rumsliga (»spaziale»).
- Såväl hos Fontana som hos Klein är konceptet »avmaterialisering» förknippat med den utmaning som den nya elektroniska bildteknologin innebär för den konventionella bildkonsten.
- 9 Guido Ballo, *Lucio Fontana*, Köln-Linderthal 1971, s 206, 222f, 232, 236, 237.
  - 10 Lucio Fontana, *Manifesto Blanco (Spazialismo)*, Milano 1966.
  - 11 Günter Brus, »Museum moderner Kunst Wien» i Amanshauser, H. / Ronte, D. (red), *Der Überblick*, Salzburg/Wien 1986. Jag kan här inte gå in närmare på skillnaden mellan Brus och von Schneemanns koncept.
  - 12 William Rubin, *Dada und Surrealismus*, Stuttgart 1972, s 175.
  - 13 Många verk av Masson i samma stil från denna period visar även manliga kroppar eller djur. Den biomorfa formen symboliserar hos Masson de revolutionära krafterna, naturen, jorden och det kvinnliga.
  - 14 Walter Benjamin (1976) har liknat kameramannen vid kirurgen. »Magiker och kirurg förhåller sig på samma sätt som målare och kameraman. Målaren iakttar i sitt arbete en naturlig distans till skeendet, kameramannen däremot gräver djupt ner i skeendets väv.» I fotnoten till detta textavsnitt hänvisar Benjamin bl a till starroperationer.
  - 15 Aby Warburg kommenterade i ett föredrag 1929 bildbilagan till »Hamburger Fremdenblattes», som visar ett foto på en påveprocession, som av utrymmesskäl blivit beskuren och delvis övertäckt av en bild av en simmare: »/.../men den duktige simmaren måste bli sedd hel och hållen, skjuter därför skningslöst in i processionens bildhorn:/.../ Jag frågar mig, vet simmaren vad en monstrans är?/.../ Brutala sammanställningar visar, att det förnöjda 'hoc meum corpus est' helt oförmedlat kan visas upp intill det tragiska 'hoc est corpus meum' utan att denna diskrepans får oss att protestera mot en sådan barbarisk stillöshet.» (Ernst Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt-am-Main 1984)
  - 16 Edouard Jaguer, *Surrealistische Photographie zwischen Traum und Wirklichkeit*, Köln 1984, s 51.
  - 17 Ernst-citatet lyder i fransk originalversion: »...sous mon blanc vêtement, dans mon colombodrome, vous ne serez plus pauvres, pigeons tonsurés. Je vous apporterais douze tonnes de sucre. Mais ne touchez pas à mes cheveux!» ur Werner Spies 1979, *Max Ernst, Collagen – inventar und Widerspruch, Oeuvre-Katalog*, Bd IV, Köln (1974) 1979 s 30.
  - 18 »When women use their bodies in their art work, they are using their *selves*; a significant psychological factor converts these bodies or faces from object to subject.» (Lucy Lippard, »The Pains and Pleasures of Rebirth: European and American Women's Body art» i Lippard, Lucy (red) *From the center. Feminist Essays on Woman's Art*, New York 1976, s 121-138)
  - 19 Ibid s 124.
  - 20 Jfr Kelly 1981, s 41-62, J. Mitchell/J. Rose, *Feminine Sexuality. Jacques Lacan and the École Freudienne*, New York/ London 1982/ 1983, s 1-57.
  - 21 »The former she defines as the socially prescribed position of the woman, one to be questioned, exorcised or overthrown (note Rosenbach), while the implications of the latter (that there can be only one position with regard to active looking and that is masculine) cannot be acknowledged and is construed instead as a kind of psychic truth – a natural, instinctual, preexistent, and essential femininity.» (Kelly 1981, s 55)
  - 22 Gina Pane, *Partitions. Opere Multimedia* 1984-85, Katalog, Padiglione d'Arte Contemporana – Milano, Milano 1985, s. 58.
  - 23 »Relâche» var en föreställning av Svenska baletten – Le Ballet Suedois – som hade premiär i Paris den 27 november 1924. Den innehöll enligt programmet »två akter och en kinematografisk mellanakt samt en svans av Francis Picaba.» Musiken stod Eric Satie för, dekoren Francis Picaba, filmen René Clair och koreografin Jean Börlin (övers. not).
  - 24 Om bilden kom till det år som titeln anger är inte exakt fastställt, liksom inte heller dess format. Var den befinner sig nu är inte känt. 1935 blev den publicerad i utställningskatalogen International Kunststudstillung, Kubisme-Surréalisme, Köpenhamn. (Whitney Chadwick, *Women Artist and the Surrealist Movement*, London 1985, s 70, 248)
  - 25 Aktionen ägde rum 1975 i Galerie de Appel i Amsterdam. Avbildning i Pane 1985, s 64.
  - 26 Denna definition ger Pane i den opublicerade text som fanns tillgänglig under aktionen.
  - 27 Chadwick 1985, s 19.
  - 28 Gloria Orenstein, »La Vision surréaliste de Kay Sage et la nouvelle conscience féministe» i Melusine, Nr 3, 1982 s 215-221. Dikten

- lyder: »Une petite fille/ l'etais fixée qu'elle voulait voir/ une graine puisser/ La graine l'est devenu un arbre/ et la petite fille/ une femme en marbre» Kay Sage, *Demain Monsieur Silber*, Seghers, Paris 1957.
- 29 Stephan Miller, »The surrealist Imagery of Kay Sage» i *Art International*, Nr 4 XXVI 1983, s 32-56.
- 30 Ibid s 56.
- 31 Ulrike Rosenbach, *Videokunst. Foto. Aktion/ Performance. Feministische Kunst*, Köln 1982, s 1-7.
- 32 Douglas Crimp, »Pictures» i *October*, Nr 8 s 75-88.
- 33 Ibid s 76. Det »teatraliska» var ett epitet som Michael Fried (1968) använde för att i kritiskt syfte beskriva minimalismen.
- Fried, Michael, »Art and Objecthood», i *Artforum* 5, nr 10. Omtryckt i Battcock, Gregory (red), *Minimal Art: A Critical Anthology*, E P Dutton, New York, 1968.
- Gombrich, Ernst, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt- am-Main 1984.
- Jaguer, Edouard, *Surrealistische Photographie. Zwischen Traum und Wirklichkeit*, Köln 1984.
- Kelly, Mary, »Re-viewing Modernist Criticism», i *Screen*, nr 3, 1981.
- Lippard, Lucy, »The Pains and Pleasures of Rebirth: European and American Women's Body Art» i Lippard, Lucy (red) *From the Center. Feminist Essays on Woman's Art*, New York 1976, s 121-138.
- Miller, Stephan, »The Surrealist Imagery of Kay Sage» i *Art International*, Nr 4, XXVI, s 32-56.
- Orenstein, Gloria, »La vision surréaliste de Kay Sage et la nouvelle conscience féministe» i *Melusine*, Nr 3, s 215-221.
- Pane, Gina, *Partitions. Opere Multimedia 1984-85, Katalog, Padiglione d'Arte Contemporanea – Milano*, Milano 1985.
- Plath, Sylvia, *Ariel*, New York 1965.
- Restany, Pierre, *Yves Klein*, New York 1982.
- Rose, Jacqueline, »Introduction», i Mitchell, J, & Rose, J, (red) *Jacques Lacan and the École Freudienne*, New York 1983.
- Rose, Jacqueline, *Sexuality in the Field of Vision*, London 1986.
- Rosenbach, Ulrike, *Videokunst. Foto. Aktion/ Performance. Feministische Kunst*, Köln 1982.
- Rubin, William, *Dada und Surrealismus*, Stuttgart 1972.
- Sage, Kay, *Demain Monsieur Silber*, Seghers, Paris 1957.
- Spies, Werner, *Max Ernst, Collagen – Inventar un Widerspruch. Oeuvre- Katalog, Bd IV*, Köln (1974) 1979.
- Wysocki, Gisela, *Die Früste der Freiheit. Aufbruchphantasien*, Frankfurt- am-Main 1980.

## LITTERATUR

- Ballo, Guido, *Lucio Fontana*, Köln-Lindenthal 1971.
- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, 1976.
- Blumenberg, Hans, »Nachahmung der Natur» i Blumenberg, H, *Wirklichkeit in denen wir leben*, Stuttgart 1986.
- Brus, Günter 1986, »Museum moderner Kunst Wien» i Amanshauser, H, & Ronte, D, (red), *Der Überblick*, Salzburg/ Wien 1986.
- Chadwick, Whitney, *Women Artist and the Surrealist Movement*, London 1985.
- Crimp, Douglas, »Pictures» i *October*, Nr 8 s 75-88.
- Fontana, Katalog, Banco Commerciale Italiana, Zürich u.ä.
- Fontana, Lucio, *Manifesto Blanco (Spazialismo)*, Milano 1966.

*Continued from page 47*

SUMMARY

*Violence in and around the picture*

This article focuses on the representation of the female body in 20th Century art. The main thesis is that the female body appears in a symptomatic function which is directly linked to the aesthetic structure of the art work itself. In this symptomatic function »Woman» is positioned in the »status of a picture.» The implication of this being that the female body is metaphorically and metonymically identified with the picture in both as a symbolic form and as a material object.

In the ongoing process of dissolution and destruction that the humanistic illusionary picture has undergone in modern art, the female body appears in a double function. While figuring as a destructive force, a seemingly aesthetic risk to the conventional formal structure of the art work, which has to be overcome, the female body appears at the same time as the material body upon which the effect of the aesthetic risk is visited. Anticipating the actual violent destruction of the picture around 1960 (e.g. Lucio Fontana, Yves Klein, Action Art), this can be found most conspicuously in Surrealism. Although in obvious structural relation to the violence implied in the techniques of the mechanized production and reproduction of the art work (photography, film) »Woman» is represented as the agency of a destructive female nature.

Given this imaginary entanglement with the structure of the representational system itself, women cannot, as their self-representations show, assume a position outside this symbolic system. In the work of women artists the female body appears as well in a symptomatic function, in an ambivalent acceptance and simultaneous protest to her »status as a picture». The thesis is that such an acceptance is a necessary condition for problematizing her position within that status.

Silvia Eiblmayr  
Akademie der Künste  
Schillerplatz 19  
1010 Wien  
Austria