

LISA TICKNER

Kroppspolitiken

Det passiva kvinnoidealet har speglats också i den erotiska konsten. Denna har hittills varit helt manlig och patriarkaliskt definierad. Men kvinnornas 1970-talskonst visar nu fram en självmedveten kvinnlig sexualitet. Bland uttrycken finns mannen som motiv och en vaginal ikonologi.

Ett antal kvinnliga konstnärer har på senare tid tagit människokroppen till utgångspunkt för sitt arbete. Syftet med denna uppsats är att utveckla några implikationer av detta, föreslå en viss kategoriindelning av materialet och undersöka dess betydelse utifrån Linda Nochlins observation att

Kvinnornas växande makt inom både köns- och konstpolitiken måste komma att revolutionera den erotiska framställningens område.¹

Det tycks mig för ögonblicket inte vara möjligt att diskutera kvinnornas insatser på detta område *utan* att skissera en bild av de skiftande strömningar och motsättningar som det är föremål för. Dessa måste först och främst diskuteras i relation till den västerländska traditionen av erotisk konst och nakenstudier (mannen som skapare och åskådare, kvinnan som passivt föremål för begärelse),² och därefter i förbindelse med kvinnorörelsens senaste fas som inleddes på 1960-talet och med vilken den kvinnliga kroppskonsten i hög grad är samtidig.³

Man kan indela den västerländska traditionen av erotisk bildkonst i två om än inte varandra uteslutande kategorier så dock polariteter, som lite löst kan betecknas som den 'fantastiska' och den 'realistiska'. I sin diskussion av Rops' förtjänster framför Rowlandson har också Huysmans indirekt definierat skillnaden:

Man måste medge att Rowlandsons kvinna, hur åtråvärd hon än är, helt och hållet är ett djur

utan några intressanta komplikationer för sinnena. Hon är kort och gott en maskin för otukt, inte en lustans fruktansvärda hondemon.⁴

Uttryckandet av erotiska fantasier är karaktäristiskt för romantiken och dekadensen, men kan inte uteslutande identifieras med dem. Bilderna gäller ofta en ensam kvinna (vilket isolerar henne till en verkningsfullare symbol), en kvinna som dominerar eller är undergiven en man, eller kvinnor som onanerar eller är sysselsatta med lesbisk erotisk lek. Bilderna brukar på något sätt vara fragmentariska, förvrängda eller på annat sätt fetischerade, och spänner från bespejad oskuld (Susanna i badet, Diana och Aktaeon) till den sexeullt medvetna femme fatale som, i form av Circe, Medusa, Delila, Judit eller Salome, kanske är det typiska förkroppsligandet av genren. Huysmans' 'intressanta komplikationer för sinnena' har verkat på olika sätt och skilda plan hos konstnärer som Füssli, Burne-Jones, Moreau, Klimt, Munch, Beardsley, Lindner och Allen Jones, men associationerna går vanligen ut på våld, fruktan och död.

Det är inte svårt att se både de sadistiska och de masochistiska inslagen i denna bildvärld som projektioner av manlig fantasi och fruktan, blandad med skuld och överdriven vördnad, och de kan i freudianska termer tolkas som stammande från förträngd kastrationsångest eller förkvävd homosexualitet. Denna sida av traditionen betonar framför allt *mysteriet* kvinnan (med rätta, i den mån som hon

är inkarnationen av själsliga krafter och motsättningar som konstnären inte förstår), något gåtfullt att nalkas med fascination eller skräck.⁵

Traditionens 'realistiska' sida tycks däremot lägga större vikt vid kvinnan som sexualpartner. Romanos 'Aretino'-grafik, Rowlandson, Picasso, mycken pornografi och annan bildkonst av underground-karaktär som avbildar kopulerande par tycks göra kvinnan till en jämlik och rentav aktiv partner i en ömsesidig sexuell förnöjelse.⁶

Man bör emellertid inte begå misstaget att se denna *skenbara* öppenhet om den kvinnliga sexualiteten som dennas direkta uttryck. Dessa bilder är alltså producerade av en manlig konstnär för en maskulin publik, och även här 'undantränger åskådaren-ägaren i sin fantasi den andre mannen eller identifierar sig med honom', som Berger har påvisat.⁷ I samlaget är mannen Envar. Det gäller inte kvinnan, vars kyskhets blivit ålagd av ett patriarkalt och kristet samhälle, och som är den förkroppsligade dygden samtidigt som hon är syndens anstiftare och käril. Den erotiska konsten centreras kring avbildningen av Eva, inte Maria — kurtisanen, inte hustrun — och detta är emotionellt sett fallet även när målningen nominellt gäller Venus och Diana eller Betsebas och Susannas toalettbestyr. Hustrun och modern är erotiska endast i en underförstådd våldtäkt på den husliga dygden (vilket ger alla dessa viktorsianska kaukasier deras vällustrysningar på de barbariska slavmarknaderna).

När vi väl ifrågasatt *karaktären* på kvinnan-sexualpartnern inser vi att även den 'realistiska' traditionen ofta, på ett mera subtilt sätt, handlar om 'fantasi': drömmen om en icke hotande och sexuellt tillgänglig kvinna. Kvinnans åtrå är omätlig och provocerande endast så länge den väcker mannens åtrå, och ofta bara som inledning till hennes underkastelse för fallos. Huysmans' 'maskin för otukt, ett sunt och starkt djur', är inte någon för kvinnan attraktivare eller lättare igen-

kännbar stereotyp än 'lustans fruktansvärda hondemon'.

Den erotiska traditionens konventioner sträcker sig från det plausibla till det absurda, från smickret till kvinnohatet, och i en bemärkelse tar de därmed oundvikligen ut varandra. I en genomgång av den surrealistiska konstens kvinnobilder har Xavier Gauthier kommit fram till att kvinnan var symbol för både renhet och synd, en och många, ett förkroppsligande av vila och rörelse, offer och bödel, mannens livgivare och tillintetgörare, hans beskyddare och skyddsobjekt, hans mor och barn, himmel och jord, synd och dygd, hopp och förtvivlan, död och djävul.⁸ Vad kan vi då dra för slutsatser av att hon kan vara allt och insikten om att hon är intet? Hon tycks i konsten vara allestädes närvarande, men är i själva verket frånvarande. Hon är inget uttryck för kvinnlig erfarenhet, utan ett förmedlande tecken åt mannen.

Det är uppenbart att kvinnans sexuella roller och förväntningar dramatiskt har förändrats under de senaste sjuttio åren, och att Freud, Kinsey och Masters & Johnson alla markerat stadier i omvärderingen av den kvinnliga sexualiteten.⁹ Den ökade sociala frihet för kvinnan som vi kunnat bevittna under de senaste tjugo åren eller så tillskrivs ofta det 'toleranta samhället', vilket samhälle dock är lika mycket verkan som orsak och förbannelse som välsignelse. Det har sanktionerat den växande offentliga exploateringen av kvinnans sexualitet, i synnerhet inom reklam och 'mjuk' pornografi. Kvinnors kroppar används till att säljas åt män *och* kvinnor, vilka senare därigenom uppmuntras att bejaka sin reifikation och identifiera sig med egenskaperna exhibitionism och narcissism. Genom annonser och tidningsfoton blir den förhärligade nakna kroppen av båda könen accepterad som en del av mediernas naturliga språk.

Det antas nu allmänt att kvinnorna i dessa förändringars efterföljd kommer att finna en kulturell väg att uttrycka sin sexualitet, och därigenom berika den hittills existerande erotiska bildkonsten och

litteraturen och göra den 'fullständig'. Svagheten i denna tankegång är den underförstådda förutsättningen att det finns en bestämt definierad manlig sexualitet som lätt kan finna uttryck och en på förhand existerande kvinnlig sexualitet som helt enkelt saknar det. Kvinnornas sociala och sexuella relationer har getts en plats inom den patriarkala kulturen, och deras identiteter har formats enligt de roller och bilder som denna ideologi har sanktionerat. Vi måste skilja mellan sann och alie nerad åtrå. För ögonblicket bör vi inte förvåna oss över upptäckten att de starkt lovordade samlingarna av kvinnors erotiska fantasier är spökliskt välbekanta och tenderar att avspegla de traditionella sexuella relationerna mellan män och kvinnor. Den mest berömda kvinnliga erotiska romanen är ju *Historien om 'O'*, Pauline Réages berättelse om masochism och underkastelse som slutar med att hjältinnan maskerad och naken anländer till en bal förd i ett koppel, fäst i en ring genom hennes könsorgan. På samma sätt utger sig Nancy Fridays *My Secret Garden* för att öppna 'ett helt nytt fält av sexuell erfarenhet', men merparten av fantasierna hör hemma under rubrikerna exhibitionism, våldtäkt, masochism/dominans och lesbianism. Vi har, som Mary Ellman skrivit, försonat oss med vår alienation. Vi är påbörjade mannens sätt att se oss och kan inte finna våra sanna jag — inte i bildkonsten, inte i litteraturen och ofta inte heller i livet.

De som inte har något land har heller inget språk. Kvinnorna har inga bilder tillgängliga — inget accepterat offentligt språk — med vilket de kan uttrycka sitt eget perspektiv.¹⁰

— och därmed blir det första problemet att utifrån tillgängligt material förfärdiga ett sådant språk, och det andra att bestämma vad som ska sägas.

De kvinnliga konstnärerna lever faktiskt i en kultur som fortfarande domineras av patriarkala värderingar, men inom denna är deras erfarenheter av livet — och erotiken — annorlunda än männens. Dubbelmoralen har utmärkt deras könsroller på både psykisk och social nivå.

Det kan inte finnas någon rollomkastad motsvarighet till Degas' och Lautrecs bordellscener, ingen 'nyckelhålskonst' som återger de intima och kanske homosexuella ögonblicken hos icke tjänstgörande *manliga* prostituerade. Det är för ögonblicket omöjligt att tänka sig en kvinnlig konstnär i en situation motsvarande Picassos sena grafik: 80—90 år, med ömsinhet och nostalgi återkallande skapande och sexuella stunder från sin ungdom. Och hennes manliga musa, på samma gång kock, hushållsskötare och känslomässigt stöd? Vilken skulle mannens ikonografi vara om kvinnan gjorde bilderna, vilka paralleller och alternativ skulle det finnas till de jungfrur och kärleksgudinnor, mödrar och horor, femmes fatales, vampyrer och lolor som är oss så välbekanta? Inte heller finns det någon motsvarighet till den maskulina upptagenheten med den knoppande flickan, som sträcker sig från Lewis Carroll till Balthus, Bellmer och Oven-den. Fantasier om förförelse från äldre kvinnors sida är nästan alltid skrivna av män, hos vilka de kan tolkas som lätt beslöjade allusioner på den incestuösa åtrån efter modern. Voyeurismen, och än mer fetischismen, som båda utgör drivkraften för så stora mängder erotisk bildkonst och litteratur, är båda sällsynta bland kvinnor.¹¹ Frågan är hur kvinnorna gentemot detta nedärvda ramverk ska kunna bygga upp nya innebörder, som också har möjlighet att bli förstådda.

För närvarande är kvinnornas kroppskonst till stor del reaktiv, vänder sig primärt mot de gamla mästarnas och *Playboys* förhärlikande reifikation, men även mot den antiakademiska konventionen i den mån som även den fortsatt att betrakta kvinnokroppen som en särskild motivkategori.

Att leva i en kvinnokropp är något annat än att, som man, *se* på den. Även den urbana Venus menstruerade, vilket kvinnor vet och män glömmar. Bröst, sköte, ägglossning, menstruation, graviditet och förlossning är, som de Beauvoir påmint oss om, till för andra och inte för oss själva.¹² Kvinnorna är ett naturligt

rov för släktet på ett sätt som mannen inte är, och dessa erfarenheter kommer nog närmare sitt uttryck i Martha Wilsons och Judith Clarks arbeten än i en nakenstudie från 1700-talet.

Givet denna dubbla alienation, med kroppen som ockuperat territorium i både kultur och natur, finns det för kvinnliga konstnärer bara två konsekventa handlingsvägar. Den ena är att ignorera hela fältet som alltför trassligt och riskfyllt för formulerandet av klara utsagor, den andra att ta fatt i arvet och bearbeta det — angripa det, vända på det, exponera och *använda* det för egna syften. Det koloniserade territoriet måste återerövrats från den maskulina fantasin, de 'förlorade' aspekterna på erfarenheterna av kvinnokroppen måste göras äkta och få ett nytt sammanhang i opposition mot den mer kända och förledande rollen som råmaterial åt männen.

Paradoxalt nog blir då den för dagen viktigaste delen av den kvinnliga och erotiska konsten att *av-erotisera*, *av-kolonisera* kvinnokroppen, utmana de tabun som kringgärdar den, hylla dess cykler och smärtor, fruktsamheten och barnafödandet. Narcissism och passivitet måste ersättas med en aktiv och äkta sexualitet, och vi måste upphöra att försona oss med, för att använda Ellmans uttryck, vår alienations 'himmelssäng'.¹³

Jag har delat in det arbete som det gäller i följande kategorier som naturligtvis inte utesluter varandra. Var och en av dem kan underbyggas med en mängd material, men jag har varit ytterst selektiv i mina exempel.

1. Mannen som motiv.
2. 'Vaginal ikonologi'.
3. Omvandlingar och processer.
4. Parodi.

Mannen som motiv

Det fanns fram till 1900-talet, av brist på möjlighet, ingen tradition av att *kvinnor* gjorde manliga nakenstudier. Den surrealistiska konstnären Léonor Fini gjorde det

visserligen, på ett sätt som kunde förebåda de senare försöken, men hennes ikonografi förblir till stor del dominerad av den olycksbringande sfinx-kvinnan och dennas makt över den omedvetne mannen. Hon är 'för en värld med föga eller ingen skillnad mellan könen',¹⁴ men hennes kvinno-syn är i sista hand reaktionär, eftersom den kvinnlighet som hon hyllar är romantikens arketypiska bild. Hon accepterar definitionen av kvinnan som 'annorlunda' och lyfter upp den, utan att ifrågasätta tecknets innebörd.

Trots att hon även målar kvinnor och gruppbilder är Sylvia Sleigh bäst känd för sina bilder av nakna män, där många är omkastningar av välkända exempel på nakna kvinnor, som Botticellis *Venus och Mars*, Ingres' *Det turkiska badet* och Velazquez' *Venus och Cupido* (*Philip Golub vilande*). Referenserna till traditionen skapar en viss kontinuitet med det förflutna och utgör samtidigt en spirituell och i sista hand subversiv påminnelse om i hur hög grad den traditionens värderingar är omöjliga att överföra och om de modifikationer som hon valt att göra. Ett genomgående drag är att hon kombinerar porträttgenren med nakenstudien, och hennes modeller är därför högst individualiserade manliga vänner, inte anonyma kvinnor.

Philip Golub vilande (bild 1) avbildar en drömmande tonårspojke i typiskt 'feminin', halvliggande pose på en sidenklädd soffa. Bakom honom finns spegeln som reflekterar konstnären: en smal men livligt energisk gestalt av obestämd ålder, kontrasterad mot hans avspända och uttryckslösa, ungdomliga passivitet. På samma sätt mildrar *Dubbelbild: Paul Rosano* (bild 2) det 'våld' som enligt Berger uppstår när man byter ut den kvinnliga nakenmodellen mot en manlig. Nycklarna manligt/kvinnligt är dubbeltydiga, och den resulterande sensualiteten hos kroppen är därför bitvis androgyn — behagfull men med massor av 'viril' kroppsbehåring, känsliga drag och en mängd omsorgsfullt ordnat hår men väl utvecklat könsorgan — ja, posen bakifrån med dess koncentration på gestaltningen av ben och muskler och

den potentiella energin i deras spänning är i sig en kontrast till framsidans mer loja passivitet.

Kvinnor brukar gilla Sleighs målningar. De finner dem både sensuella och ömsinta, och uppskattar deras lösning på 'problemet att göra mannen vekare utan att förstöra hans — åtminstone potentiella — potens'.¹⁵ Männens reaktion har varit mindre positiv, och *Dubbelbilden* inhöstade hundratals klagomål 1975 när den ställdes ut. 'Kvinnor ger igen genom att måla nakna män',¹⁶ löd en rubrik vid ett annat tillfälle, och ändå är det mest anmärkningsvärda hur Sleighs målningar går utöver sådana grova omkastningar. Och eftersom subjektet är så unikt 'närvarande' i detta porträtt blir kroppen inte objektifierad, även om den förhårligas.

Colette Whiten är en ung kanadensisk konstnär som också använder män som motiv, fast på ett mindre traditionellt figurativt sätt. Hon gör avgjutningar av män, fast genom en process som innefattar konstruktionen av invecklade apparater för att hålla dem på plats, assistens av medhjälpare vid själva gjutningen som nästan är en 'föreställning' (ja faktiskt en rit) och framlockande av 'vittnesbörd' från motiven.¹⁷ (bild 3 och 4). Eftersom processen kräver en påtvingad passivitet, eftersom männen måste rakas och smörjas in, och eftersom, när de väl är fixerade i ställningen, de är beroende av kvinnligt bistånd för sympati, vatten och cigaretter, är övertonerna av erotisk dominans ytterst starka och häpnadsväckande tydliga. Samtidigt förnekar Whiten varje medveten 'feministisk hämnd'; männen är vanligen vänner till henne och obetalda, frivilligt medverkande i processens plågsamma eroticism.

Det som Sleighs och Whitens osannolika bilder har gemensamt sammanfattas kanske bäst med det uttryck som Joan Semmel brukat använda för att beskriva sina målningar: 'sensualitet med maktfaktor eliminerad'¹⁸ (eller i Whitens fall kanske omvänt). Detsamma gäller Betty Dodsons kopulerande par — betydelsen ligger i att kvinnan återfår sin sexualitet,

potens och åtrå, och i att man frigör dessa från det patriarkaliska samhällets maktrelationer.

Judith Bernsteins intresse för falliska bilder har vuxit fram ur sysslandet med först kalligrafi och sedan graffiti, vilka hon studerade på herrtoaletterna vid högre konstskolan i Yale. Hennes arbete består för närvarande av väldiga och håriga kolteckningar av vitsigt falliska, mekaniska skruvar — monumentala i sin skala men känsliga i utförandet (bild 5). Det hon tycks vara ute efter är att hylla men även åt kvinnorna återerövra en heroisk bild, att för deras njutnings skull skapa en ny känsla för den. Bilderna utgör metaforer för kvinnor som är redo att erkänna de maskulina elementen hos sig själva och som är 'redo att erkänna länge dolda ting — att de har samma drift, samma aggressioner, samma känslor som män'.¹⁹ Detta kan låta som ett eko av Freuds syn på libidon som något 'maskulint' hos män eller kvinnor, och som ett återvinnande av den — att i vår kvinnliga kreativitet inkorporera det maskulina, på samma sätt som manliga konstnärer i allmänhet dragit nytta av sin 'kvinnliga' sensibilitet.

Vaginal ikonologi

Greer: Kvinnans könsorgan är höljda i mystik... När små flickor börjar ställa frågor ger deras mödrar dem, om de har tur, några mycket enkla och svävande svar om de kvinnliga könsorganen, svar där de organ som skänker njutning inte alls framhävs på samma sätt som virrvarret av kanaler och äggstockar... Småflickor uppmuntras förvisso inte att undersöka sina egna könsorgan eller studera de vävnader de består av eller förstå mekanismerna bakom slemavsöndringen och erektionen. Själva tanken på sådana ting avfärdas som osmaklig.²⁰

Accepterandet och reintegrationen till konst av kvinnans könsorgan har sålunda varit en mer politisk än direkt erotisk symbolhandling. Liksom det besläktade kränkandet av det menstruella tabut hyl-

lar det vår prägel av att vara 'annorlunda' och ersätter bibetydelser av underlägsenhet med sådana av stolthet. Det är en kategori som främjar självkänedom (i likhet med de grupper för undersökning av den egna hälsan som den antagligen påverkats av), och som Barbara Rose påpekat tillbakavisar den åtminstone retoriskt både det freudianska begreppet 'penisavund' och uppfattningen av kvinnan som det 'farliga könet'.²¹

Judy Chicago och Miriam Schapiro har talat om ett *omedvetet* bruk av det 'centraliserade tomrummet' i det kvinnliga bildspråket och använt arbeten av bland andra O'Keefe, Hepworth och Bontecou till stöd för sin argumentation.²² Detta har väckt avsevärd dispyt, och det är inte alldeles klart om Chicago ville betona detta bildspråk som biologiskt medfött (om än ofta förklätt för att anpassa sig till den maskulina kulturens krav), eller som politiskt riktigt, ett sätt att stärka det kvinnliga på ett område där det enligt konventionerna förnekats. Amerikas östkustfeminister har starkt reagerat mot tanken på en skötescentrerat bildspråk, och sett den som inget annat än den gamla sortens biologiska determinism i ny förklädning.

Men vad det gäller är ju inte bara att på något löst sätt 'ge uttryck åt' det kvinnliga utan att omdefiniera det, och här kan välkända symboler vara användbara vid uppbyggandet av nya, särskilt när de brukas i förbindelse med mindre bekanta attribut. I till exempel *Låt alltihop synas* ville Chicago uttrycka förmågan att på samma gång vara kvinnlig och kraftfull,²³ men problemet är här att bibehålla utmaningen och inte bara omforma en redan förut existerande uppsättning associationer (bild 6 och 7).

Shelley Lowells *Återupptäckt* (bild 8), ett äpple med en vagina som mittpunkt, är en kraftfull bild som hyllar ett ännu i stort sett tabubelagt ämne, och genom sin titel antyder den de feministiska bibetydelser av utforskning, förståelse och reintegration som är så viktiga för Chicago. På samma gång frammanar den gamla

förbindelser mellan kvinnor och läckra, passiva konsumtionsartiklar, mellan den kvinnliga sexualiteten och temat frestelse och synd, och väcker en uppsättning reaktioner mycket lika dem som kom fram genom Sam Haskins fotografi av ett äpple/bröst. Den kan ha *velat vara* en anspelning på sådana visuella vitsar, men ironin är tveeggad, eftersom klichéerna inte utmanas utan avnjuts.

Betty Dodson är en erotisk målare som utvecklat en positivt missionerande attityd till onanin som 'egenkärlekens meditation'²⁴ och ser den som en 'sexuell bas' utifrån vilken kvinnorna kan uppnå sexuell och därmed också politisk frigörelse. Sedan hon konstaterat att det inte fanns någon samtida estetik för de kvinnliga könsorganen beslöt hon bidra till skapandet av en sådan, och vid 1973 års *N. O. W. Sexuality Conference* i New York presenterade hon en serie diabilder: först av sina tidigare arbeten, sedan av anatomiska plancher från medicin och undervisning och slutligen bilder på deltagarna i hennes egna *body workshops*, vilkas könsorgan ömt kategoriserades som 'Barock', 'Skandinavisk funktionalism', 'Gotisk', 'Klassisk', 'Naivt romantisk' (bild 9).²⁵ Tusen kvinnor, av vilka många aldrig sett sin egen vagina, långt mindre någon annans, gav henne stående sin hyllning.

Suzanne Santoro, amerikan bosatt i Rom, har på samma sätt kommit att kommentera och rätta till frånvaron av kvinnliga könsorgan i den manliga kulturen:

När jag såg hur detta ämne tidigare behandlats så insåg jag att det också i olika historiska framställningar hade utelämnats, tonats ner och, i sista hand, idealiserats.²⁶

Santoros avsikt i sin bok *Towards New Expression* är att finna ett sätt att 'förstå de kvinnliga könsorganens struktur' (när hon 1970 gjorde en avgjutning av sina egna blev hon förbluffad över deras noggranna uppbyggnad och form), och att skapa 'en inbjudan till det sexuella självuttryck som hittills förnekats kvinnorna, ... inte ... att tillskriva det ena eller andra könet några specifika egenskaper' (bild 10).²⁷

Arts Council strök denna bok från 1976 års utställning av 'konstnärsböcker' (till vilken de ursprungligen beställt fem exemplar), 'av skälet att det kunde komma anklagelser om obscenitet'.²⁸ Däremot tog de med Allen Jones' *Projects* och bekräftade därmed omedvetet Laura Mulveys²⁹ och Suzanne Santoros åsikt, att medan en bild av kvinnan som fetischerat objekt, föremål för mannens sexuella fantasier och fruktan, är 'acceptabel' i vårt samhälle, är den bild av själva vulvan som fetischerna söker ersätta 'obscen'.

Det är dock bara i den västerländska kulturen som påpekandet gäller och bilden på detta sätt kan upprättas. Ingenstans har vaginan avbildats i noggrannare, mer åskådlig detalj än i den japanska Ukiyo-e-traditionens album. Många av dem tillhör genren 'kurtisanrecensioner' — vägvisare till de berömda kurtisanerna för dagen med detaljer om deras skönhet och brister, var de finns och vad de kostar, och som ibland kompletterar en ansiktsbild med en bild av könsorganen (bild 11). Om nu vaginan har avestitiserats eller utelämnats som en del av kvinnans avsexualisering och fetischeringen av hennes bild, är en betoning av det genitala bildspråket naturligtvis bra som parallell till kvinnans återerövring av sin sexuella identitet. Implikationerna är där rätt uppenbara. Men om det vaginala bildspråket, hur vackert det än må vara, existerar i ett mansdominerat samhälle — associeras till de kurtisanrecensioner som, i en relation av köpt äganderätt, identifierar kvinnan med hennes könsorgan — är detta något annat, och symbolen står inte som i västerlandet öppen för 'återerövring'.

Omvandlingar och processer

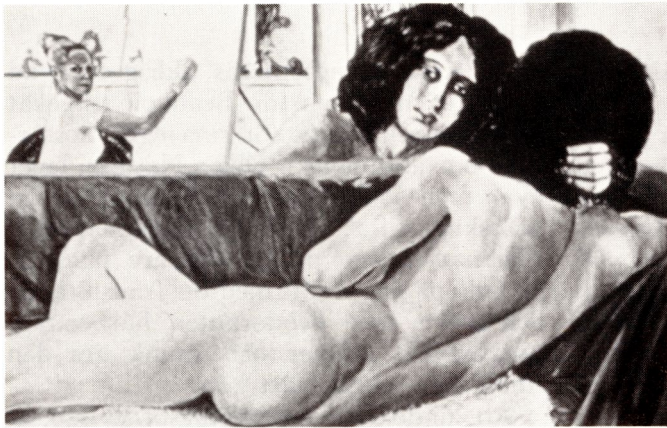
Det kan hävdas att kvinnorna jämfört med männen står närmare de kroppsliga processerna och omvandlingarna. Deras fysiska cykler är mer påträngande, och de är vana att behandla sina kroppar som råmaterial för manipulation och uppvis-

ning. Kvinnor accepteras aldrig för vad de *är*, utan är som de Beauvoir påpekat antingen råmaterial för sina egna kosmetiska omvandlingar, i vilken Naturen lever kvar men som fånge och 'formad av en mänsklig vilja', eller för konstnären.³⁰ Alternativt, och på ett djupare plan, är de (vi) på något sätt medfött frånstötande och måste med deodoranter, hårborttagningsmedel, krämer och smink ges den finess som anstår vårt kön.

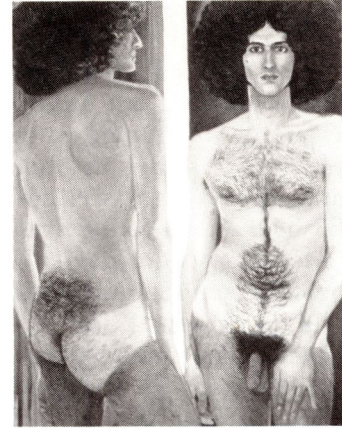
Att undersöka sminkningsprocessen är ett sätt att återupptäcka vår identitet. Sminkningsstudier (environmental performances) var rätt vanliga i början av 1970-talet, och en av de första var *Leas rum*, inspirerat av Colettes *Chéri* där sovrummet 'utgör gränsen för kvinnans liv', en del av programmet för Californian Arts Womanhouse. (*Womanhouse* var ett utställningsprojekt i Los Angeles 1971. I husets 17 rum byggdes olika kvinnomiljöer upp. *Red. anm.*) En kvinna i skärt siden och antika spetsar sitter vid ett spegelförsett toalettbord i ett luxuöst, atlasbolstrat och parfymrat rum, lägger på makeup, tar missnöjt bort den, lägger på ny... (bild 12).³¹

Den engelska konstnären Sue Madden utgick i en 'rengöringsritual' från Bergers kommentar om kvinnan som både iakttagare och iakttagen och Robin Morgans: 'Alla systrar som för att överleva bär masker av Revlon, Clairol, Playtex.' Hon tänkte filma 'borttagningsritualer', plockning av ögonbryn, rakning av armhålor och ben, applicering av ansiktsinpackningar och ansiktsvatten — som hon ser som ett 'borttvättande av kvinnans identitet' — och genom att på detta sätt arbeta sig igenom dem skapa enhet inom sig mellan betraktaren och den betraktade.³²

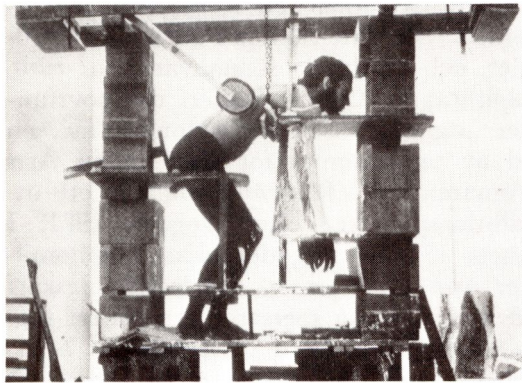
Dessa exempel, hur excentriska de i förstone än må förefalla, ifrågasätter priset för och meningen med kvinnan som ett sexuellt objekt i världen, på samma sätt som Sleighs konstnärligt mer konventionella målningar av manliga nakenmodeller lyfter fram frågan om kvinnan som föremål i konsten. De försöker utforska en identitet som förutsätts vara skild från



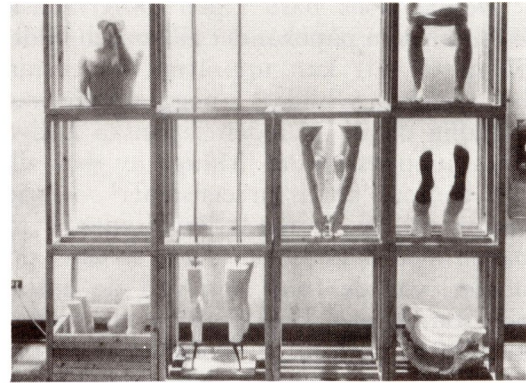
1



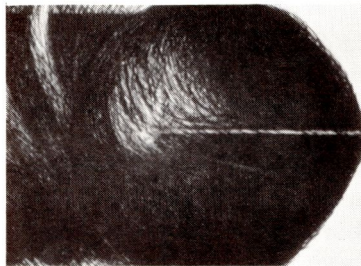
2



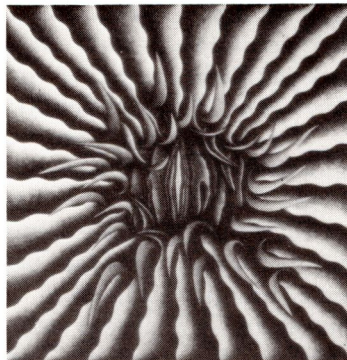
3



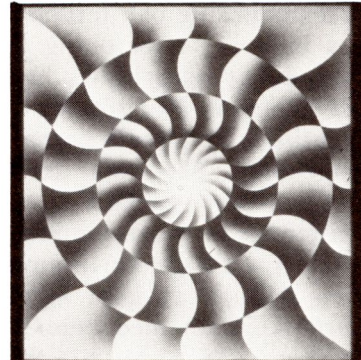
4



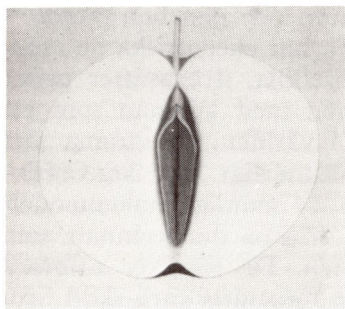
5



6

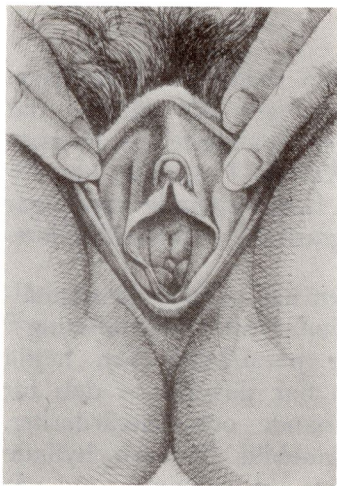


7

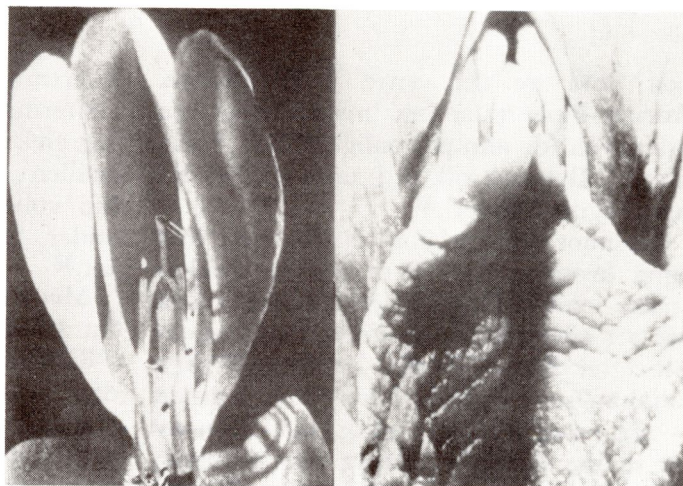


8

1. Sylvia Sleigh: Philip Golub vilande, 1972.
2. Sylvia Sleigh: Dubbelbild — Paul Rosano, 1974.
3. Colette Whiten: Utan titel, 1971-2.
4. Colette Whiten: Utan titel, 1971-2.
5. Judith Bernstein: Horisontell, 1973.
6. Judy Chicago: Kvinnlig avvisandeteckning (ur Rejection Quintet), 1974.
7. Judy Chicago: Låt alltihop synas, 1973.
8. Shelley Lowall: Återupptäckt, 1972.
9. Betty Dodson: Vaginalteckning (utan titel) ur en serie, 1973.
10. Suzanne Santoro: Bilduppslag utan titel ur Towards New Expression, 1974. Fotografier.
11. Nancy Yondelman: Leas rum. Miljö och framträdande (Karen



9



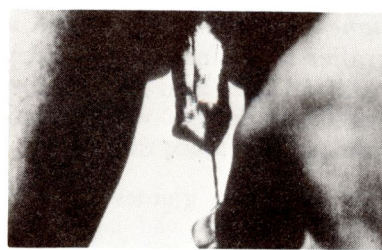
10



11



12



14

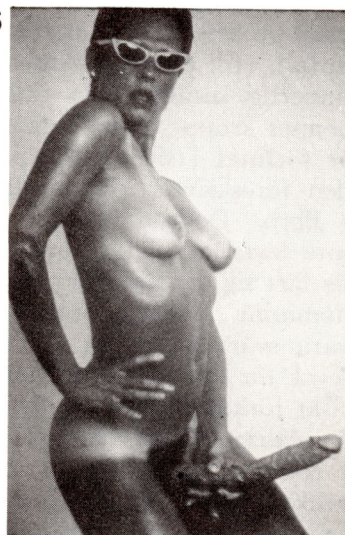


15



13

16



- le Cocq i rollen)* från Womanhouse, Los Angeles, vintern 1971-2.
12. Eleanor Antin: Föreställande måleri med henne själv, videostycke, 1972.
13. Utamaro: Två vyer av en kurtisan. Träsnitt ur en guidebok över prostitutionskvarteren, sent 1700-tal.
14. Judy Chicago: Röda fanan. Litografi, 1971.
15. Gina Pane: Foto från Psychic Action-föreställning, april 1974.
16. Lynda Benglis: Foto av konstnären, Artforum, november 1974.

och dold av den yttre framträdelsen. Adrian Piper talar om 'medvetenhet om gränserna för min personlighet' och Antin om att 'flytta ut till, in i, upp och ner till mina egna gränser'.³³

Kvinnor som arbetar direkt med sina egna kroppar, inte bara för att understryka omvandlingsprocessen utan också för att göra 'konst' av detta material, är ute efter båda sakerna — det vill säga kvinnan som föremål i livet *och* konsten — på en och samma gång, och även av att smälta samman rollerna som konstnär, modell och konstverk (bild 13). Ta till exempel Eleanor Antins *Snideri: en traditionell skulptur*, som bestod av 144 fotografier av hennes nakna kropp, framifrån, bakifrån och från båda sidorna, som dokumenterade en viktninskning av fem kilo på trettiosex dagar.

Den här saken gjordes faktiskt när Whitney Museum frågade vad jag tänkte använda för en av de årliga utställningarna... eftersom jag föreställde mig att Whitney var akademiskt orienterat, beslöt jag att göra en akademisk skulptur. Jag fick fatt på en bok om grekisk skulptur som är det mest akademiska som finns. (Hur skulle de kunna refusera en grekisk skulptur?) Den här grejen gjordes med samma metod som de grekiska skulptörerna använde... de högg runt, runt figuren, hela lager föll bort åt gången tills det estetiska idealet slutligen uppnåts.³⁴

De andra omvandlingarna gäller de fysiska processerna, inbegripet åldrande och förfall, (till exempel Athena Tachas kontinuerlig katalog över tidens effekter på hennes kropp),³⁵ ett kalkylerat äckel som är förfinat i sitt trots, en besvärjelse av den föreskrivna kvinnorollen.

Betty Dodson känner att kvinnorna inte lever avspänt i sina kroppar förrän de lärt sig att inte förtrycka deras minsta 'feminina' fysiska processer. Det skulle vara svårt att finna ett rikhaltigare uttryck för detta, eller ett mer extremt/satiriskt förkastandet av all polityr och puts, än Adrian Pipers *Katalys*-föreställningar. I *Katalys I* till exempel 'dränkte jag i en veckas tid in en uppsättning kläder med en blandning av ättika, ägg, mjölk och

levertran, bar den sedan på pendeltåget i eftermiddagsrusningen och därefter när jag gick runt i en bokhandel på lördagskvällen', och i *Katalys V* spelade hon för full volym upp bandinspelade rapningar under forskningsarbete i Donellbiblioteket.³⁶

Menstruationen har varit så hemlighållen att den *inbjuder* till tabukränkning³⁷ ('Blodstrålen är poesi/Inget kan hejda den', som Plath har skrivit) — dels för offentligt erkännande och omvärdering, dels som en sinnebild för den hyllade kvinnligheten, ett anammande av vår underlägsenhet, dels som en antydning om forna matriarkala krafter³⁸ och dels i reaktion mot det som Ellmann har kallat 'den moderna kvinnlighetens inneboende ljuvhet'.³⁹

Bilder av menstruationen har varit ännu sällsyntare i bildkonsten än i litteraturen: i den förra formen kan man svårigen diskret alludera på den eller maskera den i en metafor. Judy Chicagos ökända fotolitografi *Röda Fanan* (bild 14), ett självporträtt från midjan och neråt som visar avlägsnandet av en blodig tampong, gjordes avsiktligt 'för att introducera en ny nivå för vad som är tillåtet för kvinnliga konstnärer och för att höja värdet på ett kvinnligt ämne genom att använda en "finkonstnärlig" process'.⁴⁰ (Jämför också *Menstruationsbadrummet* i Womanhouse som sökte utforska klyftan mellan hemlighållandet, obehaget och nedsölningen å ena sidan och det prydligt inhöljda förnekandet å den andra.)

Gina Pane är ett unikt exempel på en kvinnlig *body-artist* som faktiskt skadar sin egen kropp. Hon talar mycket om att 'nä fram till' människorna i ett estetiskt okänsligt samhälle och är beredd att lida för detta, trots att hon betonar att hon inte njuter av smärta och i själva verket är optimist (bild 15). Under en föreställning i maj 1972 hade hon skurit sig på ryggen med ett rakblad medan hon vände sig bort från publiken, men

plötsligt vände jag mig mot publiken och närmade rakbladet till ansiktet. Spänningen var explosiv och bröts när jag skar mig i båda

kinderna. 'Nej, skrek de, inte ansiktet, nej, nej!' ... Ansiktet är tabu, det är kärnan i den mänskliga estetiken, det enda som behållit en narcissistisk makt.⁴¹

Möjligen med undantag för det som Barbara Rose döpt till 'vaginal ikonologi'⁴² är det omöjligt för kvinnor att bekräfta sin identitet direkt genom sitt yttre. De har redan ett rykte för narcissim. Efter som kvinnor inte *förväntas* vara motbjudande, symboliserar kränkningen av vissa etablerade tabun, till exempel ett offentligt omnämnande av menstruationen, en vanvördnad för den sociala ordningen och ett förkastande av de normala dominans- och underordningsmönster som ligger inneslutna i den. Vulgariteten kan vara ett medel att öka värdigheten 'när obsceniteterna bara är signaler som överför ett icke obscen budskap'.⁴³

Parodi: jaget som objekt

Nedanstående citat från John Berger har redan nämnts av flera av de diskuterade konstnärerna och är centralt för ett studium av de motsättningar mellan subjekt och objekt vilka möter kvinnor som arbetar med kvinnokroppen. Tiden tycks nu vara mogen att återge det i dess helhet:

En kvinna måste alltid vara på sin vakt ... Från de första barnaåren har hon blivit lärd och fostrad att i alla situationer ge akt på sig själv. Och därigenom kommer hon att ta hänsyn till *iakttagaren* och *den iakttagna* inom sig såsom två samverkande men ändå skilda delar av sin identitet som kvinna.⁴⁴

Carolee Schneemann är en konstnär som använt den egna kroppen i sitt arbete och sedan början av 1960-talet framträtt naken i egna, Oldenburgs och andras föreställningar. Personlig, sexuell och konstnärlig frihet blandas i 'ett beslut att dra in den nakna kroppen i allt mitt arbete' det vill säga föreställningar, film, målningar och collage.

I viss bemärkelse gör jag min kropp till en gåva åt andra kvinnor: *vi ger oss våra kroppar tillbaka*. Jag ser ständigt för mig bilderna av de kretensiska tjurdansarna — lyckliga, fria,

barbröstade, skickliga kvinnor som med precision gör ett hopp från fara till räddning ...⁴⁵ — en vederbörlig påminnelse om att vi i vårt förkastande av männens syn på oss inte har råd att samtidigt förlora kroppens *verkliga* glädjeämnen, särskilt om vi genom något slags besvärjelse kan foga samman vår inre söndring mellan iakttagare och iakttagen.

Hannah Wilkes *Åskådnings-objekt-serie* innefattar en föreställning där hon förser publiken med tuggummi att tugga, för att sedan koketterande ta dem tillbaka, forma dem till små vaginalliknande öglor och kleta fast dem i mönster över sin nakna kropp. I videon *Gester* från 1974 manipulerar hon sina anletsdrag och omvandlar munnen till en vaginametafor genom att exponera dess inre läppstruktur.⁴⁶ I Lil Picards *Livsskulptur* utförde hon rollerna som kelet sexobjekt och Venus och hon slutade sin egen föreställning *Soppa och bakelse* med en korsfästningsgest som, i likhet med mun/vaginametaforen, Penny Slinger också har använt.

Lynda Benglis är en etablerad konstnär som sedan en tid tillbaka delat sitt arbete mellan abstrakt, om än sensuell, formplastskulptur och mera direkt självbiografiska och självverotiska videostycken. 1974 parodierade hon avsiktligt bilden av skulptören från amerikanska västkusten som en ständig bohem i fyra efter varandra publicerade fotografier som framstod som notiser och/eller annonser om utställningar. Den sista och mest kontroversiella var en helsides färgbild i *Artforum*⁴⁷ med den aggressivt sexuella bilden av en inoljad, naken kropp med ett par solglasögon och en väldig penisattrapp i latex som enda accessoarer (bild 16). Benglis avsåg den uppenbarligen som en 'medial utsaga ... för att göra slut på alla liknande, den slutgiltiga driften med pinup- och machobilder'⁴⁸ (och attrappbilden är ju en bisarr blandning av de båda). Reaktionen var blandade. En grupp inom redaktionen fördömde annonsen som 'ett föremål av ytterlig vulgaritet ... som kränker oss och ... våra läsare',⁴⁹ och spelade henne alltså i händerna genom att bevisa,

för att tala med kritikern Lucy Lippard, 'att det fortfarande finns vissa saker som kvinnor inte får göra'.⁵⁰

Samtidigt är det så att de som kräver erkännande av en konstform utöver att den 'avsiktligt' exploateras, som COUM-gruppen Cosey Fanni Tutti, eller kompletterar sina aktiviteter med den märkliga posen i *Knekt* (Penny Slinger), gör att arbetet skiftar innebörd, hur seriösa dess ursprungliga eller tänkbara intentioner än må vara, från parodi till *kittling*.

När kvinnor avbildar kvinnor (ibland sig själva) på detta halvt könsförtryckande sätt är det en politisk yttring, som potentiellt blir starkare ju mer den närmar sig den faktiska exploateringen, men en hårsman från denna kollapsar den i tvektighet och förvirring. Ju attraktivare kvinnorna är desto större är risken, eftersom de kommer närmare de konventionella stereotyperna.⁵¹

Det är svårt att se hur detta bäst kan summeras, särskilt som vi så uppenbart befinner oss *mitt i* en process av förändring (och en som fortfarande kan vändas). Några påpekanden kan emellertid göras.

Den kvinnliga bilden är i alla sina olika former den mytiska konsekvensen av att kvinnan utestängts från *konstskapandet*. Det kan med fog sägas att kvinnan som sådan, trots sin allestädes närvaro, i stort sett är frånvarande i konsten. Det vi där har att göra med är i stället tecknet 'kvinnna', tömt på sitt ursprungliga innehåll och därefter fyllt på nytt med maskulina motiv och önskningar. Ingenstans är detta tydligare än på erotikens område, och kvinnorna ser sig reflekterade i kulturen dunkelt, såsom i en spegel.⁵²

Men verktyget för att objektivera deras erfarenhet *är* ändå kulturen, *är* själva den process som förvränger erfarenheten och i sig inte är värderingsfri.

Den enda lösningen är att ta fatt i och omforma den, trots den exponering och de motsägelsefulla innebörder som den förmedlar. Vi kan inte ur intet skapa en ny och utopisk konst — eller en ny och utopisk sexualitet: båda måste uppnås genom

kamp med den situation i vilken vi befinner oss. Det är väl inte så att konsten gör ideologin uttalad men den kan, i ett givet historiskt sammanhang, användas till att arbeta om den. Jag tror det finns all anledning tro att feminismen, och i sista hand ett övervinnande av de patriarkala värderingarna, kommer att omvandla konsten på ett lika dramatiskt sätt som de borgerliga revolutionerna.

På ett sätt behöver kvinnorna inte bli 'sexuellt' befriade för att kunna frambringa erotiskt konst, utan de behöver frigöras in i själva den konstskapande processen — för många av skälen till att de inte frambringat något erotiskt bildspråk är desamma som hindrat dem från att göra konst överhuvudtaget. Hur önskvärt ett fritt uttryckande av den mänskliga sexualiteten än må vara är det i sig ingen förutsättning för konstskapande — i så fall skulle vi ha haft ytterst lite av detta. Konstskapandet *är* emellertid en förutsättning för uttryckandet av även en så förvirrad eller förtryckt sexualitet som Moreaus eller Beardsleys. Båda dessa frågor har för kvinnorna uppstått samtidigt eftersom det rent allmänt är så att de i stort antal kommit in i konsten först på samma gång som de sökt att omdefiniera sina sexuella relationer, och i mycket av samma skäl. De kan uttrycka sin sexualitet först i det ögonblick som de förändrar den, och det är utifrån en omstrukturering av kvinnornas sexuella situation (och minns att detta är något helt annat än en allmän 'tolerans') som vi kan förvänta oss den revolution på den erotiska framställningens område om vilken Linda Nochlin har talat.

Processen ses kanske, här som annars, bäst som dialektisk. Tesen utgörs av den mansdominerande kulturens erotiska konst och antitesen av kvinnornas aktuella reaktion på denna — ett angrepp på de mönster av dominans och underordning som finns i den, ett förkastande av eller en parodi på de normer enligt vilka kvinnor bedöms som sexuellt åtråvärda, ett återvinnande för vårt eget bruk av den 'koloniserade' och förfrämligade kvinnokrop-

pen och prövande steg mot att uttrycka en sensuell uppskattning av mannen. Syn-tesen är ännu inte här, och det är en helt annan sak att man förvisso hoppas på en sant androgyn mänsklig kultur, och på det slags äkta erotiskt uttryck som skulle vara dess naturliga följd. Att på detta stadium diskutera den skulle uppenbarligen vara förhastat.

Översättning: Gunnar Sandin

Fackgranskning: Anna Lena Lindberg

Artikeln är en lätt förändrad version av författarens paper för sektionen 'Erotisk konst' vid AAH-konferensen 1977. Den har tidigare publicerats i *Art History* 1978:2. Mot bakgrund av kvinnorörelsens dynamiska utveckling, inte minst inom konstområdet, har Lisa Tickner sedan artikeln skrevs vidareutvecklat några av aspekterna i sin analys. Artikeln motsvarar därför inte helt författarens nuvarande ståndpunkt.

NOTER

1. Linda Nochlin, 'Eroticism and Female Imagery in Nineteenth-Century Art', i Thomas B. Hess och Linda Nochlin (red), *Woman as Sex Object, Studies in Erotic Art 1730—1970*, Allen Lane, 1973, s 15.
2. Jag diskuterar primärt utifrån vad som hävdats av författare som John Berger och Linda Nochlin, nämligen att i den europeiska nakenstudien ägandet kommer i första hand, och att den avbildades sexualitet inte är hennes egen utan ägaren/betraktarens, och att själva termen 'erotisk' implicerar 'erotik för män', till och med (och i synnerhet!) när ämnet är lesbianism eller kvinnlig onani, som avspeglar av de sociala och därmed kulturella relationerna mellan könen. Se tex Berger m fl, *Sätt att se konst*, Stockholm, 1975, och Nochlin, a a.
3. Två aspekter av detta är här av särskild vikt. För det första ett förnyat intresse för och en ny värdering av den kvinnliga sexualiteten, med åtföljande försök att uppleva den så 'autentisk' som möjligt, och för det andra framväxten av en rörelse med kvinnliga bildkonstnärer som understryker och uppmunt-erar bruket av specifikt kvinnliga erfarenheter, särskilt från hemmet och sexuallivet, som brukat ses som alltför triviala eller olämpliga för att tjäna som kreativt råmaterial. Det är kanske på sin plats att betona, att dessa båda aspekter är sammankopplade inte bara i den feministiska teori från vilken de härstammar, utan även i praktiken hos många kvinnor som gör erotisk konst (tex Betty Dodsons uttrycksfulla och terapeutiska aktiviteter). Detta arbete är därför till sin verkan minst lika politiskt som sensuellt, och vanligen alldeles avsiktligt.
4. God informatin om hur den amerikanska rörelsen av kvinnliga konstnärer uppstått finns i Jacqueline Skiles och Janet McDevitt (red), *A Documentary Herstory of Women Artists in Revolution*, andra rev uppl., KNOW, Pittsburgh 1973. Se även Lawrence Alloway, 'Women's Art in the '70s', *Art in America*, maj—juni 1976, s 64 ff.
5. Huysmans, 'L'Œuvre Erotique de Felicien Rops', *La Plume*, nr 172, den 15 juni 1896, s 390 f.
6. Jfr Fellinis anmärkning att kvinnorna är 'den mörkaste delen av oss själva, den underutvecklade delen, det verkliga mysteriet inom oss'. Citerad i Mary Ellmann, *Thinking About Women*, Harcourt Brace, New York 1968, s 22 (där hon menar att det finns något 'osmält, ja gallsprängt, i denna anmärkning...').
7. Jag beklagar att bristen på utrymme hindrar mig att mer än i förbigående nämna Carol Duncans stimulerande uppsats 'Virility and Domination in Early 20th Century Vanguard Painting', *Artsforum*, december 1973, s 30—39. Hon menar att måleriet under årtiondet före första världskriget 'präglades av konfrontationen mellan den nakna kvinnokroppen och den manlige konstnärens sexuella-artistiska vilja'. Den (kvin-nliga) nakna kroppen förblev det grundläggande estetiska 'objektet', delvis på grund av vana och lång tradition och delvis för att det blivit ett så användbart grundtema, med vars hjälp man kunde tillämpa ett formalt språk eller bevisa äktheten i nya och viktiga framställningssätt. Det möjliggjorde utvecklandet av en mångfald variationer just därför att det i övrigt var ett så konservativt motiv. För att inte subjektivt behöva uppfinna sina abstrakta former använde De Kooning i stället kvinnokroppen som grundstruktur: 'Jag tyckte att jag gott kunde hålla mig till idén att den har två ögon, näsa, mun och hals.' (Ur David Sylvesters intervju den 30 december 1960, citerad i Thomas B Hess, 'Pin Up and Icon', i *Woman as Sex Object*, a a, s 228 f.
8. Berger m fl, a a, s 56.
9. Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, Gallimard, Paris 1971, s 194.
10. Samtidigt som det ansetts nödvändigt att skydda kvinnor från att utsättas för erotiskt material, har de paradoxalt nog ansetts vara likgiltiga för det. Kinsey drog slutsatsen (*Kvinnors sexuella beteende*, Prisma 1963), att högst få kvinnor hade producerat vad som kan kallas erotiska figurer, att få över-

huvudtaget var intresserade av den maskulina folktraditionens sexuella graffiti, att det är mycket begränsad erotisk litteratur som faktiskt är skriven av dem, även om en stor del gör anspråk på att vara det, att de inte särskilt ofta använder sexuell material som stimulans vid onani och att kvinnlig fetischism är ytterligt sällsynt. Han var emellertid förbluffad över den märkliga bristen på logik, tex att fler kvinnor än män påstod sig bli stimulerade av erotisk film, och att detta kan ha att göra med nedbrytningen av etablerade tabuföreställningar. Senare experiment har antytt att detta delvis avspeglar vad kvinnorna känt att det *förväntats* av dem att uppleva, och även vad de varit beredda att avslöja för intervjuaren. *The Report of the U. S. Commission on Obscenity and Pornography* (Bantam, 1970, s 28) sammanfattade:

Senare forskning vill ifrågasätta den allmänna föreställningen att kvinnor påverkas påtagligt mindre än män av erotiska stimuli. Den påstådda bristen på kvinnliga reaktioner kan mycket väl bero på sociala och kulturella spärrar mot att berätta om sådana retningar, och på det faktum att erotiskt material vanligen är inriktat på en manlig publik.

Man kan också påpeka att det inte finns någon visuell motsvarighet till subtraditionen av öppen kvinnlig eroticism inom bluesen, som Bessie Smiths 'I'm wild about that thing', 'You've Got to Give Me Some' och 'Empty Bed Blues'.

10. Linda Nochlin, a a, s 11.
11. Eftersom i strikt freudianska termer mannen, i sin kastrationsskräck, sätter upp en fetisch som ersättning för den fallos som kvinnan 'saknar', är det inte så konstigt att fetischismen är ytterligt sällsynt bland de redan 'kastade' kvinnorna. Men även om vi enligt schemat därför inte bör vänta oss att finna den på exakt samma sätt, är det faktiskt möjligt att vissa kvinnor — måhända genom manlig identifikation — på ett omedvetet plan skulle kunna hallucinera en fallos och förkroppsliga den till en fetisch. Det förblir dock fortfarande osannolikt att en kvinnlig konstnär, annat än av rent politiska skäl, skulle framställa några verkliga motsvarigheter till Allen Jones' fetischistiska bildvärld. Nancy Grossman är kanske den som har kommit närmast, se Cindy Nemser, *Art Talk: Conversations with 12 Women Artists*, New York 1975, s 327—346, där det finns en användbar intervju.
12. Simone de Beauvoir, *Det andra könet*, AWE-Gebers, 1976, s 31 f.
13. Mary Ellmann, a a, s 199.
14. Leonor Fini, citerad i Constantin Jelenski, *Leonor Fini*, Lausanne 1968, s 15.
15. Linda Nochlin, 'Some Women Realists.

Painters of the Figure', *Arts Magazine*, maj 1974, s 32.

16. *Feminist Art Journal*, våren 1975, s 36, och urklippt rubrik från en oidentifierad Washingtonstidning i ms Sleights samling (1974).
17. John Noel Chandler, 'Colette Whiten: her working and work', *Artscanada*, våren 1972, s 42 ff, och Connie Hitzeroth, 'Colette Whiten', *Artscanada*, maj 1973, s 45—49.
18. Joan Semmel, citerad i Dorothy Seiberling, 'The Female View of Erotica', *New York Magazine*, februari 1974, s 55.
19. Cindy Nemser, 'Four Artists of sensuality', *Arts Magazine*, mars 1975, s 73—75, och även *Feminist Art Journal*, våren 1975, s 49 — korta notiser av Rose Hartman om Philadelphia Civic Centers vägran att visa Bernsteins arbete på utställningen Focus. Föreståndaren John Pierron strök bort och avfärdade hennes arbete som 'helt enkelt en penis utan kompenserande socialt värde'.
20. Germaine Greer, *Den kvinnliga eunucken*, Stockholm 1971, s 39.
21. Barbara Rose, 'Vaginal Iconology', *New York Magazine*, februari 1974, s 59. Måhända indirekt tillbakavisar denna kategori också tanken att det skulle krävas fallisk energi för en kulturellt kreativ handling — som den kommer till uttryck i Mailers försäkran att 'en god romanförfattare kan vara av med allt utom en sista rest av ballarna', och det påstående som omväxlande tillskrivits van Gogh, Gauguin och Renoir: 'Jag målar med picken.'
- Jag har behållit Roses rätt svävande och allmänna sätt att använda ordet 'vagina'. Den egentliga skillnaden mellan inre vagina och yttre vulva suddas alltmera ut i icke-medicinska texter.
22. Se Judy Chicago och Miriam Schapiro, 'Female Imagery', *Womanspace Journal*, årg. 1, nr 3 (sommaren 1973), s 11—14, och Judy Chicago, *Through the Flower*, Doubleday, 1975, s 142—144.
23. Judy Chicago, *Through the Flower*, s 181 f: 'Jag hade aldrig förut sett de bägge attributen förenade till en bild. Det fick mig att skämmas — det var något fel med att vara kvinnlig och stark samtidigt. Ändå kände jag mig lättad över att äntligen ha uttryckt min styrka. Jag skulle aldrig ha kunnat visa den obesvärat om det inte varit för det växande stödet från den kvinnliga konstgemenskapen.'
24. Betty Dodson, *Liberating Masturbation, a Mediation on Self Love*, New York 1974.
25. Ibid, s 25—27.
26. Suzanne Santoro, *Per una espressione nuova/ Towards New Expression*, Rivolta Femminile, Rom 1974.
27. Ibid.
28. Robin Campell citerad av Roszika Parker

- i 'Censored', *Spare Rib*, januari 1977, nr 54, s 44.
29. Se Laura Mulvey, 'You don't know what is happening, do you, Mr Jones?', *Spare Rib* februari 1973, nr 8, s 13—16.
 30. Simone de Beauvoir, *Det andra könet*, a a, s 130.
 31. Lucy Lippard, *From the Center. Feminist Essays on Women's Art*, New York 1976, s 129, och Judy Chicago, *Through the Flower*, a a, s 162.
 32. Rosie Parker, 'Housework', *Spare Rib*, nr 26, s 38.
 33. Citerat i Lippard, a a, s 105. Man skulle till hennes exempel på 'expanderande identitet' kunna lägga Carolee Schneemanns *Up to and Including Her Limits* — en åtta timmar lång föreställning med film och video, framförd i Berkeley Art Museum i april 1974 och senare utgiven av henne själv som bok, 1975.
 34. Cindy Nemser, *Art Talk: Conversations with 12 Women Artists*, s 281.
 35. Lucy Lippard, a a, s 130.
 36. Adrian Piper, citerad i Lippard, a a, s 167.
 37. Aspekterna av skam och nedsmutsning lever kvar i en rik mängd förskönande omskrivningar vad gäller menstruationen (där kvinnornas tenderar att vara skygga och männens att vara sexuella och nedvärderande) i olika grad av omfattning av traditionens förbud mot bad och samlag, och i annonserna för hygienmedel som håller förlägenheten vid liv för att kunna lugna kvinnorna med att de annonserade produkterna minimerar förödmjukelsen. Det är intressant att notera att, i ett överflöd av offentliga sexuella bilder, annonser för mensskydd har förbjudits av de kommersiella brittiska radio- och TV-stationerna, delvis på grund av den starka reaktion från allmänheten som mötte ett diskret experiment för åtskilliga år sedan. Enda undantaget är några försöksannonser på särskilt utvalda radiostationer, noga förhandsgranskade för att garantera mot 'osmaklighet' och hänvisade till vissa tider. Ett liknande amerikanskt förbud upphävdes i slutet av 1972.
 38. Tex Mary Beth Edelsons *Blood Mysteries*, som inbjöd kvinnor att direkt dela och bearbeta menstruationserfarenheter. Bilden av en mäktigt byggd naken kvinna med en cirkel kring skötet och böljande hår runt huvudet var ritad på väggen till en trälåda med fyra avdelningar: *Menstruation Stories*, *Blood Power Stories*, *Menopause Stories* och *Birth Stories*.
 39. Mary Ellman, a a, s 142.
 40. Judy Chicago, a a, s 135—137.
 41. Gina Pane, intervjuad av Effie Stephano, *Art and Artists*, april 1973, s 23. Se även Lucy Lippard, 'The Pains and Pleasures of Rebirth: Women's Body Art', *Art in America*, maj—juni 1976, s 73—81. Omtryckt i *From the Center*, a a.
 42. Barbara Rose, a a, s 59.
 43. Shirley Ardener, *Perceiving Women*, Malaby Press, 1975, s 47.
 44. John Berger m fl, a a, s 46.
 45. Carolee Schneemann, *Cézanne she was a great painter*, The Second Book, Tresspass Press, januari 1975, s 24: 'Otämjda ord till kvinnor — det sexuellt kreativa språkets konsthistoria'.
 46. Lucy Lippard, a a, s 135. Se även Cindy Nemser, 'Four Artists of Sensuality', *Arts Magazine*, mars 1975.
 47. *Artforum*, november 1974, s 5.
 48. Lynda Benglis citerad i Lucy Lippard, a a, s 195.
 49. Ibid, s 104.
 50. Ibid, s 127.
 51. Det finns fortfarande mycket få sätt på vilka en kvinna *otvetydigt* kan bli så uppskattad som för sin fysiska och sexuella skönhet — eller tjäna hela 60 000 pund för en annons åt Farrah Fawcett-Majors. Det ligger mycket lite självparodi i detta.
 52. Simone de Beauvoir: 'Den symboliska framställningen av världen är liksom världen själv ett verk av män. De beskriver den ur sitt eget perspektiv, som de förväxlar med den absoluta sanningen.'

SUMMARY

The recent work of a number of women artists has taken as its starting point the human body. This paper is concerned to pursue some of the implications that arise from this; to suggest some categories for the material; and to investigate its significance in the light of Linda Nochlin's observation that

The growing power of woman in the politics of both sex and arts is bound to revolutionize the realm of erotic representation.

It does not appear to me possible, at this moment, to discuss the work of women in this field *without* sketching an outline of the many pressures and contradictions bearing upon it. These need to be discussed, firstly in relation to the tradition of Western erotic art and the nude (man the maker and spectator, woman the passive object of desire); and secondly in relation to the last phase of the feminist movement, beginning in the 1960s, with which women's body art has been largely co-incident.

I have divided the work into the following categories, which are not of course mutually exclusive. Each could be substantiated by a

quantity of material, but I have had to be highly selective in my examples.

1. the male as motif
2. 'vaginal iconology'
3. transformations and processes
4. parody.

In one way, women do not need to be 'sexually' liberated in order to produce erotic art, they need to be liberated into the art-making process itself — many of the reasons why they have not produced an erotic imagery being the same as those which have prevented them from making art at all. Desirable as the free expression of human sexuality may be, it is not *per se* a precondition for the making of art, or we might have had precious little of it; but the making of art *is* a precondition for the expression of even a confused or repressed sexuality such as Moreau's or

Beardsley's. Both these questions have arisen simultaneously for women because broadly speaking they only entered art in large numbers at the same time as they sought to re-define their sexual relations, and for much the same reasons. They are able to express their sexuality only at the point of changing it, and it is from a restructuring of their sexual situation (bearing in mind that this is quite a different thing from generalized 'permissiveness'), that we may expect that revolution in the realm of erotic representation of which Linda Nochlin has spoken.

Lisa Tickner
Middlesex Polytechnic
Cat Hill
Barnet
Hertfordshire
England