

Linköpings universitet
Institutionen för kultur och kommunikation (IKK)
Avdelning för konstvetenskap och visuell kommunikation
C-uppsats

VALIE EXPORT

- Feministisk filmkonstnär och aktionist i
efterkrigstidens Österrike

VALIE EXPORT

- Feminist film artist and actionist in postwar Austria

VT 2015
Författare: Mia Sundbom
Handledare: Gary Svensson
Examinator: Anna Ingemark Milos

Innehållsförteckning

Inledning	3
Syfte och frågeställningar	3
Studiematerial och avgränsningar	4
Teori och metod	5
Tidigare forskning	9
Disposition	11
Bakgrundsteckning	12
Feministisk aktivism och dess spår i konsten	12
Förändringar på konstscenen, de utvidgade konstmedierna	14
Aktioner, performance och body art	14
Expanded cinema - den utvidgade filmen	15
Efterkrigstidens Österrike och konstscenen i Wien	16
Österrike i en efterkrigstidskontext	16
Wieneraktionisterna	17
VALIE EXPORT – en konstnärspresentation	18
Tematisk analys	21
Blicken	21
<i>Touch Cinema</i>	21
<i>Action Pants; Genital Panic</i>	23
<i>Orgasm Film</i>	25
Problem i representation	28
Ett uppdelande mellan bra och dåliga kvinnobilder	28
Vaginal Iconology: "It Is Designed to Arouse Women, but Not Sexually"	30
Sammanfattande Slutdiskussion	34
Käll- och litteraturförteckning	38
Otryckta källor	38
Tryckta källor	39

Inledning

"Jag har medvetet utsett den feministiska konströrelsen på 1970-talet till *feministiskt avantgarde*, för att understryka dess banbrytande roll. Den var en avgörande kraft i formandet av den postmoderna samtidskonstproduktionen."¹ Det var med de stora orden Gabriele Schor beskrev 1970-talets feministiska konströrelse. Hon uttalade sig i samband med sin roll som curator för den kringresande utställningen *Woman. Internationellt feministiskt avantgarde från 1970-talet*. Jag närvarade när utställningen denna höst kommit till Mjellby konstmuseum i Halmstad.

Av de 26 feministiska avantgarderna som representerades på utställningen framstod några av dem som större eller mer omtalade. Tillsammans med Francesca Woodman och Cindy Sherman var ett av utställningens stora konstnärnamn VALIE EXPORT. Jag hade aldrig hört talas om denna österrikiska konstnär innan, och visste heller inte vem hon var eller vad hon gjort. Men hennes, låt kalla dem, kaxiga och djärva konstverk väckte mitt intresse. Jag vill inte påstå att jag vid första anblicken förstod hennes verk fullt ut. Däremot förstod jag att EXPORT inte av misstag hade inräknats i det, av Schor benämnda, feministiska avantgardet.

Under sin konstnärspseudonym och tillika varunamn VALIE EXPORT skapade Waltraud Höllinger ett antal verk som i sin samtid, men till viss del även i vår samtid, kan betraktas som kontroversiella. 1968 stod EXPORT med en kartong fäst över sin nakna överkropp ute på gatan i Wien, och bjöd förbipasserande att vidröra hennes bröst. Det hela ingick i ett konstverk som hon kallade för *Touch Cinema*. Verket var ett av flera som väckte åtskilliga frågor hos mig: "vad ville hon med verket?", "varför inräknades verket som ett feministiskt verk?" och "varav namnet *Touch Cinema*?". EXPORTs konstnärskap kan belysas som intressant av flera skäl, men det är med utgångspunkt i bilden av konstnären som feministiskt avantgarde denna uppsats kommer att ta avstamp.

Syfte och frågeställningar

Syftet med uppsatsen är att analysera feministiska tendenser i VALIE EXPORTs verk utifrån feministisk konstteori. Den avsedda definitionen av "feministiska tendenser" i denna uppsats syftar till de avsikter och ansatser i EXPORTs verk som framstår som feministiska. För att kunna analysera något diffust som feministiska tendenser har det varit av vikt att analysera

¹ Mjellby konstmuseum: *Woman. Internationellt feministiskt avantgarde från 1970-talet*, uppdaterad 2015-01-11, www.mjellbykonstmuseum.se (hämtad 2015-03-18).

dessa genom tendensernas koppling till, och påverkan på det konstnärliga uttrycket i EXPORTs verk. Syftet att analysera feministiska tendenser i VALIE EXPORTs verk hoppas kunna uppnås genom att besvara följande frågeställningar:

- Hur tar sig feministiska tendenser uttryck i EXPORTs tre verk?
- Kan man från ett konstfeministiskt perspektiv se skillnader och likheter i uttryck mellan verken?
- Vad anser efterkommande feministiska teoretiker angående de feministiska tendenser och uttryck som gör sig gällande i EXPORTs verk?

Studiematerial och avgränsningar

EXPORT har haft en lång konstnärskarriär och är än idag aktiv. Under hennes karriär har hon använt sig av flera olika typer av medier. Övervägande delen av diskussionerna som framlagt EXPORT som feministisk konstnär har varit grundade i studier av hennes tidiga konstnärsverksamhet under sent 1960-tal, då hon främst var verksam inom aktionskonst och film. För att besvara angivna frågeställningar har uppsatsens studiematerial tvingats till att avgränsas relativt mycket. Flera av hennes allra tidigaste aktioner och verk, samt alla verk från 1970 och framåt har ej inräknats i uppsatsens analys. I linje med flertalet förda diskussioner rörande EXPORTs konstnärskap behandlar uppsatsen hennes konstnärsverksamhet under sent 1960-tal. *Orgasm Film* från 1967 är en kortfilm, och de två andra filmverken *Touch Cinema*, från 1968, och *Action Pants; Genital Panic*, från 1969, är så kallade utvidgade filmer. Det utvidgade filmmediet kan i EXPORTs verksamhet betraktas som en blandning av performance och film.

Förutsättningarna för studien av de tre verken har varit begränsade då inget av dem varit möjligt att studera i original. De utvidgade filmerna *Touch Cinema* och *Action Pants; Genital Panic* är av liknande form som aktions- och performancekonst; de uppförs några gånger och existerar enbart under en utmätt tid.

Uppsatsens utgångspunkt för förståelsen för studiet och tolkningen av dessa typer av verk har inspirerats av Martin Bladhs text *Film och aktionskonst* från 2005.² I texten formulerar och

² Martin Bladh (2005): "Film och aktionskonst", i *Det visuella fältet: studier i visuell kultur*, Gary Svensson, Bengt Lärkner (red.) Linköping: Avdelningen för konstvetenskap och visuell kommunikation, Linköpings universitet.

problematiserar Bladh förutsättningarna för att studera verk som enbart existerar under en specifikt utsatt tid. Bladh refererar till Hans T Sternudds doktorsavhandling från 2004,³ och menar att det sätt man i efterhand kan studera och tolka aktionskonst är genom olika typer av dokumentationer eller rester av aktionen ifråga. I linje med textens titel lyfts problematiken med att använda filmmediet vid dokumenteringen av aktioner. Filmen bör, enligt Bladh, ej betraktas som ett estetiskt neutralt medium. Film som används i ett dokumenterande syfte tillägger ofta en egen estetisk tolkning av exempelvis ett aktionsverk, beroende på användandet av olika bildutsnitt eller kameraåkningar.

Studiet av EXPORTs bägge utvidgade filmer har haft liknande förutsättningar som vid studiet av aktionskonst. EXPORT har utfört *Touch Cinema* ett flertal gånger mellan åren 1968 och 1971, i olika europeiska städer och med olika medaktörer. Den dokumentation som använts i studiet av verket är en film på en och en halv minut och fotografier av verket tagna mellan åren 1968-1971. Studiematerialet av *Action Pants; Genital Panic* har bestått av fotografier av konstnären i de kläder hon bar vid uppförandet av verket. Dessa fotografier har felaktigt klassificeras som dokumentationer av verket. Fotografierna skulle snarare kunna ses som verk i sin egen rätt, eftersom de togs efter att verket utförts och på annan plats. Eftersom studiematerialet varit begränsat och kan ifrågasättas, huruvida det kan fungera som neutrala dokumentationer av verken eller ej, har Kathleen Wentracks tolkning av de båda verken, i sin artikel i *Konsthistorisk tidskrift*⁴, legat till grund för diskussionerna och tolkningarna. Då enbart ett fåtal stillbilder av filmen funnits till förfogande, och inte filmen i sin helhet, har Wentracks tolkning av *Orgasm Film*, i samma artikel, varit bärande för analyseringen av verket.

Teori och metod

En utgångspunkt för uppsatsen har varit att VALIE EXPORT har betraktats som en feministisk konstnär. Syftet och frågeställningarna är formulerade efter denna syn på EXPORTs verksamhet. En konstteoretisk avgränsning för uppsatsen har varit nödvändig då det konstvetenskapliga fältet växt och förändrats sedan den på allvar grundades under 1970-talet. Uppsatsens teoretiska perspektiv har således utgått från tre av de teoretiker som har format det feministiska konstteoretiska fältet under 1970- och 1980-talet; Laura Mulvey,

³ Hans T Sternudd (2004): *Excess och aktionskonst – en semiotisk analys av Hermann Nitschs Das6-Tage-Spiel med betoning på första dagens Middagsfinale*, Lund: Heterogénesis.

⁴ Kathleen Wentrack (2014): "Female Sexuality in Performance and Film: Erotic, Political, Controllable? The Contested Female Body in the Work of Carolee Schneemann and VALIE EXPORT", *Konsthistorisk tidskrift*, vol. 83, 2014, www.tandfonline.com (hämtad 2015-03-09).

Griselda Pollock och Mary Anne Doane. Analyserandet av EXPORTs feministiska tendenser kom att utgå ifrån feministisk blickteori formulerad av Mulvey och Doane, och Pollocks teorier rörande hur kvinnor framställs i visuella medier.

Teorierna och problematiserandet över hur kvinnor framställs och representeras i konst och andra visuella medier framlägger Pollock i sin essä *Vad är det för fel på >>kvinnobilder<<?*⁵ från 1977. Pollock grundar sin debatt i 1970-talets feministiska konst rörelse och dess konstnärers anspråk att vidga och korrigera den bild av kvinnan som visats genom olika visuella medier. Många av rörelsens konstnärer kom att försöka skapa en positiv, och verklig bild av kvinnor, kvinnokroppen och kvinnlighet. Den bild de hade anspråk att skapa skiljde sig från dess, enligt dem, mest extrema motbild – den objektifierande pornografin. Problematiken med detta, så som Griselda Pollock belyser den, är att dessa två olika ”kvinnobilder” enbart är skapade representationer av olika typer av kvinnlighet. Ingen av dem kan enligt Pollock framvisas som mer sanningsenlig än den andra, eller svara mot ”riktig kvinnlighet” eller ”riktiga kvinnor”.

Det blickteoretiska perspektivet har varit en bärande teoretisk infallsvinkel genom uppsatsen, och bör därför ges en ingående beskrivning. Blickteori framlägger att besitta tittande och en blick sätter en individ i en maktposition, och att det motsatta för en individ, att inte besitta detta, att inte kunna betrakta, försätter denne i en underlägsen position. Teori om blick inom film- och konstvetenskap grundar sig på idén om att ett verk är utformat på ett visst sätt eftersom att det förhåller sig till en utomstående betraktare. Inom dessa två vetenskaper finner man således att man kan skilja om en individ är avbildad i en objektsposition eller i en subjektsposition, genom att studera den avbildades blick. Vanligt förekommande i porträtt är att personen ifråga möter den utom-verket-stående betraktarens blick. Detta ger den avbildade individen en maktposition och får betraktaren att uppfatta den avbildade som ett subjekt.

Enligt teorin finns det olika sätt att med enkla medel underkasta den avbildade den utomstående betraktarens blick, eller objektifiera den avbildande. Detta kan avläsas genom, som formuleringen inom det konstvetenskapligt blickteoretiska fältet ungefär förekommer; att studera till vilken grad betraktaren inbjuds att betrakta en individ. Dessa ”inviter” att betrakta en avbildad individ kan ta sig uttryck i att exempelvis den avbildade individen inte möter betraktarens blick – genom att denne tittar bort, blundar, att huvudet är avbildat lite snett, eller att huvudet är helt exkluderat. Blickteoretikerna ser då detta som att den avbildade i

⁵ Griselda Pollock (1977): “Vad är det för fel med >>kvinnobilder<<?”, i *Feministiska konstteorier*, Sara Arrhenius (red.) Stockholm: Raster, 2001 (ingår i skriftserien Kairos nr. 6).

förhållande till betraktaren intagit en plats som passivt objekt. Vidare framlägger fältets teoretiker att genom att studera hur betraktare till verket inbjuds att betrakta ett verk kan man identifiera vilken publik som verket är ämnat för.

Feministiska blickteoretiker inom konstvetenskap menar i sin tur att eftersom en övervägande del av konsthistoriens konstnärer och den avsedda publiken varit manlig, har det framträtt en dominerande manlig blickposition inom det visuella fältet. I en feministisk blickteoretisk diskurs benämns denna blickposition som den manliga blicken, känd genom dess engelska benämning, *the male gaze*.⁶

De blickteoretiker som fungerat som grundpelare kring diskussionerna rörande EXPORTs verk, Laura Mulvey och Mary Anne Doane, har bägge varit verksamma inom det filmvetenskapliga fältet. Det är inom de filmvetenskapliga och psykoanalytiska vetenskapsfälten som utvecklandet av teorierna kring den manliga blicken och blickens makt varit tidigast, och senare påverkat den feministiska konstvetenskapliga diskursen.

Mary Anne Doanes essä *Filmen och maskeraden: att bygga en teori om den kvinnliga åskådaren*,⁷ från 1982, förutsätter, refererar och diskuterar Laura Mulveys banbrytande essä *Visuell lust och narrativ film*,⁸ från 1975. I sin essä menar Mulvey att det filmiska språket är en del av en patriarkal struktur som återfinns i samhället. Film är då ett patriarkalt språk format ur det undermedvetna och utgår från mannen som norm. Mannen framstår i filmen som aktiv och kvinnan vid mannens sida som passiv, som det andra, som inte innehar manliga egenskaper. På det sätt filmen fungerar som språk eller representationssystem skapat ur det undermedvetna, framkommer ur detta också sätt att betrakta. Detta knyter Mulvey ihop med den psykoanalytiska teorin om det lustfyllda i att voyeuristiskt betrakta,⁹ vilket hon framlägger att filmmediet bygger på.

När filmen kan betraktas som ett patriarkalt språk framhåller Mulvey att filmens kvinnogestalt ofta har haft funktionen som meningsbärare åt manliga sexuella fantasier. Kvinnan i film har i den bemärkelsen snarare fungerat som filmduk, på vilken dessa manliga fantasier projicerats, än som någon man med enkelhet kan identifiera sig med. Här blir den

⁶ Yvonne Eriksson och Anette Göthlund (2004): *Möten med bilder*, Lund: Studentlitteratur, sid. 56-61, Sara Arrhenius (red.) (2001): *Feministiska konstteorier*, Stockholm: Raster (ingår i Skriftserien Kairos nr. 6), s. 18-19.

⁷ Mary Anne Doane (1982): "Filmen och maskeraden: att bygga en teori om den kvinnliga åskådaren", i *Feministiska konstteorier*, Sara Arrhenius (red.) Stockholm: Raster, 2001 (ingår i Skriftserien Kairos nr. 6).

⁸ Laura Mulvey (1975): "Visuell lust och narrativ film", i *Feministiska konstteorier*, Sara Arrhenius (red.) Stockholm: Raster, 2001 (ingår i skriftserien Kairos nr. 6).

⁹ Voyeurism är kopplat till lust i att betrakta utan att betraktas tillbaka. Som psykiatrisk term innebär voyeurism att finna eller uppnå en form av sexuell tillfredsställelse genom betraktande av sexuella akter eller sexuella objekt, utan att själv vara del av akten. Pornografi brukar härledas till denna typ av betraktande.

manliga blicken tydlig. Åskådarperspektivet inbjuder publiken att betrakta filmens kvinnogestalt från en manlig blickposition. Från detta perspektiv passar filmens kvinnogestalt in i det filmiska språket som sexuellt objekt.¹⁰

Mary Anne Doane utgår från samma diskurs som Mulvey när hon i sin essä teoretiserar kring möjligheter och omöjligheter i att skapa en kvinnlig åskådarposition i ett medium som delar bildspråk och -tradition med bildkonsten. Doane fördjupar sig vidare i voyeurismens plats och vikt som en av filmmediets grundförutsättningar, där avståndet mellan filmduken och betraktaren inräknas som viktig.

Analysmetoden som har utformats för uppsatsen är nära sammankopplad till och omöjlig att separera från det feministiska teoriperspektivet. Teoriperspektivet har format det analytiska tillvägagångssättet och den analytiska delens disposition. För studiet och analyseringen av feministiska tendenser i EXPORTs verk har uppsatsens analys indelats i två tematiska delar.

Den första tematiska delen "Blicken" är inspirerad och formad efter feministisk blickteori. Den tematiska delen är i sin tur indelad i tre underrubriker, en för varje verk; *Touch Cinema*, *Action Pants*; *Genital Panic* och *Orgasm Film*. Under vardera rubrik utförs en deskriptiv analys av verken, vilken följs av att tolkningen vidgas genom att Laura Mulvey och Mary Anne Doanes feministiska blickteorier appliceras på verken.

Under den andra tematiska delen "Problem i representation" sätts verken i en med EXPORT samtida konstfeministisk kontext. Griselda Pollocks essä *Vad är det för fel på >>kvinnobilder<<?* inspirerade den andra tematiska delens utformning och analys. Tematiken strävade efter att analysera huruvida EXPORTs verk kan kopplas till det Pollock framlägger som 1970-talets konstfeministiska representationsproblematik. Representationsproblematiken, så som Pollock finner den, diskuterar hon utifrån framträdande uttryck och tendenser i 1970-talets feministiska konst; ett feministiskt bildspråk och ett uppdelande i representativa och icke-representativa kvinnobilder. Dessa två aspekter som Pollock belyste i sin essä medförde att representationstematikdelen indelades i två underrubriker. I underrubrikerna undersöks huruvida ett feministiskt bildspråk uttrycker sig i EXPORTs tre verk, och om den feministiska tendensen att skapa representativa kvinnobilder kan återfinnas i dem. Hur väl feministisk blickteori kan ses applicerbart på de tre verken och till vilken grad verken kan sammankopplas till feministiskt bildspråk och representationsuppdelning analyseras komparativt i respektive tematisk del.

¹⁰ Mulvey 1975, s. 47-52, 55-57.

Det är till största delen en feministiskt teoridriven metod, men eftersom uppsatsen avsåg att undersöka feministiska tendenser och dess påverkan på konstnärligt uttryck i en specifik konstnärers verksamhet influerades metoden till viss del av konstvetenskaplig biografisk teori. En fullskalig biografisk teori eller metod kom aldrig att bli bärande eftersom uppsatsen inte hade biografiska anspråk, att exempelvis omfatta hela EXPORTs konstnärerverksamhet eller söka samband mellan de valda verken eller konstnärens levnad. Samtliga tematiska delar inräknar EXPORTs intentioner i analyserandet av verken. Denna aspekt framlägger Jeff Werner i inledningen till sin biografiska doktorsavhandling *Nils Nilsson* som biografisk, eftersom den i viss mening kan sägas utgöra ett samband med konstnärens egen levnadssituation och det enskilda konstverket.¹¹ Intentionerna har i linje med Werners diskussion framtolkats ur, men samtidigt särskiljts från EXPORTs egna uttalanden. Genom intervjuer hon givit och genom hennes konstmanifest *Women's Art: A Manifesto*, från 1972 har hennes intentioner framtolkats.

Studiematerialet har insamlats genom ett studerande av flertalet verk av EXPORT via översiktsverk över hennes konstnärerverksamhet, genom närvaro på utställningen *Woman. Internationellt feministiskt avantgarde från 1970-talet* i Mjellby konstmuseum hösten 2014, samt genom läsandet av konstvetenskapliga artiklar. Genom att följa diskussionerna och analyserna kring EXPORTs verk i konstvetenskapliga artiklar gjordes ett urval av vilka verk som skulle inkluderas i uppsatsens analys. Hennes långa karriär karaktäriserades av ett användande av flera olika medium, var för sig och samtidigt i ett och samma verk. De verk och den period som speciellt framlyfts som feministisk är hennes verksamhet inom film- och aktionskonst under 1960-talet. Studiet av hennes karriär kom därför att avgränsas till de tre nämnda filmverken från perioden, 1967-1969.

Källorna som byggt upp uppsatsen består av vetenskapliga artiklar, avhandlingar, intervjuer med EXPORT och verksamhetsinformation från uppslagsverk samt översiktsverk över EXPORTs konstnärerverksamhet. Flertalet av källorna har hittats genom sökningar i databasen *Libris*, och genom sökningar och artikelsökningar i Linköpings universitetsbiblioteks egna databas.

Tidigare forskning

EXPORT har uppmärksammats och förekommit i ett flertal konstvetenskapliga artiklar som behandlar utvecklingen av feministisk konst under 1960- och 70-talen. Förklarligt nog är det nästan uteslutande EXPORTs tidigaste verk som behandlats i dessa artiklar. Ytterst få

¹¹ Jeff Werner (1997): *Nils Nilsson*, Göteborg: Konstvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet, s. 20.

verkmonografier, biografier eller andra samlande verk om EXPORTs konstnärskarriär har skrivits eftersom hon fortfarande är aktiv konstnär. För uppsatsen är det främst tyska- och filmvetenskapsdocenten Roswitha Muellers verk *VALIE EXPORT: fragments of the imagination*¹² som givit en mer översiktlig insyn på EXPORTs konstnärsverksamhet från tidig period fram tills det att verket publicerades, 1994. Mueller ger dessutom en mer nyanserad bild av EXPORTs konstnärsverksamhet än vad som framkommer i flertalet artiklar. Mueller pekar bland annat på EXPORTs intresse för att använda flera olika konstnärliga medier, inte bara film och aktioner.

Uppsatsen har till stor del uppbyggts av feministiska konstteorier och till den utvecklingen har antologin *Feministiska konstteorier*, utgiven av Sara Arrhenius, varit betydande. Arrhenius har tidigare varit konstkritiker i DN, men är numera verksam som chef för Bonniers konsthall. I verket har Arrhenius inkluderat ett urval essäer som format och varit betydande för den konstfeministiska diskursen, vilka har byggt upp och vidgat diskussionerna kring EXPORTs tre verk i uppsatsen.

Utan konstvetaren Kathleen Wentracks artikel i *Konsthistorisk tidsskrift*¹³ hade dock nämnda teoriessäer blivit betydligt svårare att applicera på verken och diskussionernas slutgiltiga utformning hade troligtvis inte varit rimlig. Wentracks artikel har varit väsentlig för att tolka och studera EXPORTs verk när de inte varit möjliga att studera i sin helhet och i originalutförande. I artikeln beskriver och jämför Wentrack feministiska performance och filmer under 1960-talet, i vilken analysens fokus ligger på VALIE EXPORT och Carolee Schneemanns feministiska verk. De paralleller Wentrack drar i artikeln mellan de två samtida, men till en början av varandra oberoende konstnärerna har givit en insyn och förståelse för en samtida konstfeministisk kontext.

EXPORT har framlyfts som feministisk konstnär, verksam och betydande inom film och utvidgad film, och jämförts mer ingående med samtida, eller efterkommande feministiska konstnärer än med den föregående och samtida konstscenen i Österrike, och då framförallt i Wien. I det sammanhanget inräknas rörelsen Wieneraktionism och konstnärgruppen wieneraktionisterna. Denna kontext och koppling har behandlats relativt lite men har samtidigt framhållits i flertalet konstvetenskapliga artiklar som betydande. I Sverige har forskningen och avhandlingarna rörande wieneraktionisterna och aktioniströrelsen i Wien varit relativt begränsad. Därmed har Hans T Sternudds doktorsavhandling *Excess och*

¹² Roswitha Mueller (1994): *VALIE EXPORT: fragments of the imagination*, Bloomington: Indiana University Press.

¹³ Wentrack 2014.

aktionskonst, rörande wieneraktionisten Hermann Nitschs konstverk *Das6-Tage-Spiel*, varit viktig i förståelsen för EXPORTs samtid i Österrike, samt givit en djupare förståelse för hennes konstnärsförutsättningar och val av konstmedier.

Disposition

Bakgrundsteckningen består av tre kontextualiserande huvuddelar vilka är avsedda för att ge en nödvändig förförståelse för att kunna analysera EXPORTs konstnärsverksamhet. Den första delen syftar till att öka förståelsen för den feministiska samtids EXPORT befann sig i. Till den samtiden inräknas den andra vågens samhällspolitiska feministiska rörelse, men även vilka spår den satte i konsten. Den andra delen ser till andra aspekter av konstvärlden som var under förändring och kartlägger en del av de nya konstmedierna som framträdde kring 1960-talet. Den tredje och sista delen placerar EXPORT i sin österrikiska kontext. Tillsammans med Wiens speciella konstscen under 1960-talet ges en koncis presentation av EXPORT själv. Den biografiska presentationen av hennes verksamhet håller ett avstånd till hennes privatliv eftersom hon fortfarande lever och är verksam. Vidare kan hennes namnbyte till konstnärpseudonymen VALIE EXPORT, 1967, betraktas som ett, av konstnären, medvetet val att kunna hålla privatliv och yrkesliv åtskilda.

Den påföljande, analytiska delen är indelad i två tematiska delar, efter den feministiska blickteorin och teori rörande representation av kvinnor i visuella medier. I den analytiska delen utförs en deskriptiv analys av vardera verk, och utifrån de feministiska konstteorierna analyseras verken och diskuteras komparativt. I den sammanfattande slutdiskussionen plockas slutligen syftet upp genom att frågeställningarna och uppsatsens resultat diskuteras och klargörs.

Bakgrundsteckning

Feministisk aktivism och dess spår i konsten

Definieringen av feminism har kantats av svårigheter, och gör det än idag. Feminismen kan på flera plan betraktas som en splittrad rörelse. Rörelsen benämns ofta inte längre i singular, som en feminism, utan som flera. Tidigare har man benämnt feminism i ungefärliga termer av ”ett starkt systraskap” och ”en enhetlig universell feminism”. Feminismen formulerad från detta perspektiv har varit svår att applicera utanför, så väl som inom, Nordamerika och Västeuropa. Detta eftersom den varit definierad utifrån ett västerländskt, heteronormativt perspektiv där man bortsett från vad klass, kast, etnicitet, sexualitet och religion kan ha för betydelse.¹⁴ Trots att man allt mer försöker frångå synen på en enhetlig feminism kan följande citat ge en förenklad definition av feminism: ”feminism is the conviction that gender has been, and continues to be, a fundamental category for the organization of culture. Moreover, the pattern of that organization usually favours men over women.”¹⁵ Definitionen menar med andra ord att feminism ser till vilken roll som kön, eller rättare sagt genus, det samhällsformade könet, har för påverkan på hur samhället och kulturen är formade.

Konst som har kommit att betraktas som feministisk skapades redan under 1950-talet, men brukar kartläggas i samband med andra vågens kvinnorörelse under 1960- och 1970-talen i Europa och Nordamerika. Kvinnorörelserna i Europa och Amerika påpekade kvinnornas uteslutande ur flera områden i samhället, som näringslivet och politiken. De ville förändra kvinnors position i samhället och synen på kvinnor och kvinnans roll. Den feministiska konsten var tydligt påverkad av den samtida kvinnorörelsen. Rörelsens paroll ”det personliga är politiskt” kom att färga konstens motiv och teman. Erfarenheter, problem eller frågor som rörde kvinnor kom att bli centralt i den feministiska konsten. Att politiskt skildra det personliga kom att innebära ett lyftande av specifika frågor som våldtäktskultur, skönhetsideal och mödraskap.

Europeiska feministiska konstnärer kom att finna det svårt att använda konstmediet till detta syfte. Andra vågens feminism utvecklades vid en tid med uttalad vänsterriktad politisk agenda – medborgarrättsrörelsen i USA, antikrigsrörelser och studentuppror, och kom till en början själv att vara vänsterriktad. Konsten, och speciellt klassiska konstmedium som målarkonsten, ansågs till en början vara oförmöget att förmedla dessa politiska budskap.

¹⁴ Margaret Walters (2005): *Feminism: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, s. 117-119, 122-123, Helena Reckitt, Peggy Phelan (red.) (2001): *Art and Feminism*. London: Phaidon, s. 18.

¹⁵ Ibid.

Mediet sågs vara alltför färgat av en borgerlig historia. Feministiska konstnärer mötte även annat motstånd i användandet av konsten, och återigen var det specifikt det traditionella måleriet som bjöd på detta motstånd. Mediet ansågs vara alltför präglat av en manlig historia. Många av de feministiska konstnärerna kom då att använda sig av mer okonventionella konstmedier som fotografi, performance, film, body art och broderi. Dessa medier hade inte fått samma prägning av en manlig historia, och ansågs mer passande för feministiska konstnärer för att lyfta fram det personliga.¹⁶

Vid tiden, 1960-talet, var väldigt få feministiska konstteoretiska texter publicerade. Teoretiska texter om feminism som påverkat andra vågens feminism och den feministiska konsten under 1960- och 1970-talet hade redan tidigare börjat formuleras. 1949 publicerade, en av den västerländska feminismens mest inflytelserika teoretiker, Simone de Beauvoir, verket *The Second Sex*. I verket lade hon fram tankar, som blivit grundläggande för en gren av feminismen, om samhällets påverkan på dess invånare, vilket även inrymde kvinnorollen genom den välkända passagen ”one is not born, but rather becomes, woman”.¹⁷ Drygt ett decennium senare kom Betty Freidan genom *The Feminine Mystique*, 1963, att ge en röst till Nordamerikas vita medelklasskvinnor, genom att spräcka myten om hemmafruns trivsamma liv. En radikalare form av feminism kom senare under 1960-talet att få ett språkrör när Valerie Solanas, 1967, tryckte upp sitt manifest *SCUM Manifesto*. I manifestet kommer Solanas fram till att samhället bara kan fungera utan män och så kallade ”daddy’s girls” – kvinnor som försöker leva efter det samhälle som män skapat.

Förenklat sett var det först under 1970-talet som en djupare konstfeministisk teoretisering utvecklades. ”Why Have There Been No Great Women Artists?” frågade Linda Nochlin i sin essä med samma namn, från 1971. Essän ses idag som en milstolpe för Nordamerikansk feministisk konstteori. Titelfrågan kom att leda till ett feministiskt konstteoretiskt ifrågasättande av konsthistorien självt. Nochlin kom att ge två svar på frågan varför inga stora kvinnliga konstnärer existerat. Det första svaret var att kvinnor, i förhållande till män, har genom konsthistorien haft mycket begränsade möjligheter till konstnärlig utbildning. Det andra svaret Nochlin lade fram var likt det en del av andra vågens feminister menat; precis

¹⁶ Gabriele Schor (red.) (2014): *WOMAN; The Feminist Avant-Garde of the 1970s; Works from the SAMMLUNG VERBUND*, Vienna, Bryssel och Wien: Bozar Books och SAMMLUNG VERBUND, Vienna, s. 14, Kathleen Wentrack (2012): ”What’s so feminist about the Feministische Kunst Internationaal? Critical directions in 1970s feminist art”, *Frontiers – A Journal of Women’s Studies*, vol. 33, nr. 2, www.bibl.liu.se (hämtad 2015-03-09), s. 76-78.

¹⁷ Simone de Beauvoir (2010): *The Second Sex*, [översättning från franska; Constance Borde och Sheila Malovany-Chevallier], New York: Vintage Books, E-bok, (översatt nyutgåva efter originalutgåvan, 1949), www.nashvillefeministart.files.wordpress.com (hämtad 2015-03-17), s. 330.

som kvinnor systematiskt har blivit uteslutna från flera offentliga domäner på grund av sitt kön, har kvinnliga konstnärer på grund av sitt kön blivit uteslutna ur konsthistorien.¹⁸

I efterföljd till Nochlins essä menade de brittiska konstteoretikerna Griselda Pollock och Rozsika Parker i *Old Mistresses* att kvinnliga konstnärer alltid funnits, men att de efter 1800-talet inte blivit erkända av den samtida historieskrivningen. Uteslutandet satte då även sina spår i 1900-talets historieskrivning, där källorna som påvisat deras existens valts bort. Detta uteslutande, menade Pollock och Parker, berodde på stereotyper om konstnärsrollen och kvinnorollen – två roller som, vad beträffar 1800- och tidiga 1900-talets historieskrivning, inte kunde mötas.¹⁹

Förändringar på konstscenen, de utvidgade konstmedierna

Aktioner, performance och body art

Flera olika definitioner och skiljelinjer kring performance, body art och happenings/aktionskonst har dragits. I nära samband med det har olika teorier kring mediernas framväxande uppträtt. Denna uppsats utgår från teorin att nämnda medier framkommit ur den bildkonstnärliga traditionen, där Jackson Pollock och japanska konstnärsgruppen Gutai kan ses som nyckelgestalter för utvecklandet av dessa efterkommande konstformer.²⁰ Jackson Pollock kan ses som betydande för denna utveckling genom sitt förhållningssätt till tavelduken, och syn på skapelseprocessens värde i förhållande till det färdiga verket. Han lade duken på golvet, bearbetade den från alla håll, och till och med stod på den för att nå bättre. Han pekade på den konstnärliga processen, skapandet, som den största delen av verket, och har låtit sig filmas under skapandet av somliga verk.²¹

Konstformer som body art och aktionskonst kom att i Pollocks efterföljd frångå bildkonstens konventionella material och grunduppfattning om originalets värde. Body art kom att byta ut bildkonstens konventionella grundmaterial – kanvas. Kroppen, istället för kanvasen, kom att fungera som tavelduk. Den färglades eller förändrades genom någon annan form av yttre påfrestning. Body art skiljde sig från happenings och aktioner.²² Aktioner eller happenings utgick inte som måleriet eller body art från ett specifikt material, tavelduken eller

¹⁸ Reckitt, Phelan 2001, s. 20- 21, Anne D'Alleva (2012): *Methods and Theories of Art History*, London: Laurence King, s. 60-61.

¹⁹ Rozsika Parker, Griselda Pollock (1981): *Old Mistresses; Women, Art and Ideology*. New York: Phanteon Books, s. 3-7.

²⁰ Sternudd 2004, s. 25-27.

²¹ Marilyn Stokstad och Michael W. Cothren (2011): *Art History*, fjärde uppl. New Jersey: Prentice Hall/Pearson, s. 1075-1077.

²² Dessa konstmedier betecknas numera som performance.

kroppen, utan materialen i olika verk kunde skilja sig mycket åt. Det grundläggande i verken var deras form och komponering.²³ Aktionsverk kunde till viss del liknas med teater. De var uppföranden av händelser, oftast inför publik, men som till skillnad från teater inte hade någon tydlig röd tråd som publiken tillgodosetts, så som utgångspunkt, intrig eller karaktärernas eller rekvisitans betydelse. Meningen med aktionsverken lämnades ofta inte ut till åskådarna. Till skillnad från traditionell bildkonst existerade dessa i betraktarens fysiska värld, och var inte ett objekt som avbildade en annan. Denna konstform kunde även vara interaktiv med publiken.²⁴

Under 1960-talet förekom happenings på bägge sidor av Atlanten. Jämfört med amerikanska happenings brukar man lyfta fram ett särdrag hos europeiska happenings, eller aktioner som europeiska happenings kallades, europeiska aktioner hade oftare en allvarligare ton än de amerikanska. Amerikanska happenings-konstnärer var i större utsträckning intresserade av en språklig dekonstruktion. De kritiserade språket och dess struktur, när europeiska aktionister utgick från teorier av mer psykoanalytisk och existentiell karaktär.²⁵

Expanded cinema - den utvidgade filmen

Film, tillsammans med fotografi orienterades tidigt in i en tradition som dokumenterande medium, vilket ledde till att de länge inte kom att betraktas som konstmedium. Bägge medierna användes bland annat för att dokumentera aktioner och happenings, men kom under 1900-talet att etablera sig som konstmedium i sin egen rätt. Speciellt för feministiska konstnärer kom mediet att bli viktigt.²⁶

Liksom inom befintlig konstvärlds utvidgade konstformer – som exempelvis body art och aktioner växte andra utvidgade konstformer fram under 1960- och 1970-talet. Ett av de nya utvidgade konstformerna var expanded cinema – den utvidgade filmen. I etableringen av videofilm som konstform ses medieteoretikern Gene Youngblood och hans verk *Expanded Cinema* från 1970, som betydande. Genom verket fick även termen ”expanded cinema” ett större allmännkännande. I *Expanded Cinema* redogjorde Youngblood att utvidgad film inte alls kunde eller skulle förstås som film som projiceras på en duk, utan att: “When we say expanded cinema we actually mean expanded consciousness. Expanded cinema does not mean computer films, video phosphors, atomic light, or spherical projections. Expanded

²³ Sternudd 2004, s. 28.

²⁴ Edward Lucie-Smith (2000): *1900-talets bilkonst*, [översättning från engelska; Ulf Gyllenhak] Köln: Könemann, s. 287.

Stokstad, Cothren 2011, s. 1085.

²⁵ Sternudd 2004, s. 31.

²⁶ Ibid. s. 21, Schor 2014, s. 14.

cinema isn't a movie at all: like life it's a process of becoming, man's ongoing historical drive to manifest his consciousness outside of his mind, in front of his eyes.”²⁷

Precis som exempelvis body art använde människokroppen som målarduk och därigenom ifrågasatte vad bildkonst var och vad som räknades därtill, kan utvidgad film ses som ett konstnärligt ifrågasättande och utforskade av vad filmmediet var och vad det bestod av. Utvidgad film som medium kan möjligt förstås i den konstnärliga kontext där många konstnärers intresse låg i att vidga medvetandet och uppfattningen av konst efter att konstformer som action painting givit en ny förståelsehorisont för bildkonsten.²⁸

Beroende på hur man formulerar definitionen av utvidgad film kan skillnaden mellan aktioner, body art och utvidgad film tyckas liten, eftersom de alla kan klassas som utvidgade konstformer. En del av VALIE EXPORTs utvidgade filmer har exempelvis ibland benämnts som aktioner istället för utvidgade filmer. Utvidgad film kan ta sig olika uttryck. En uttrycksform, som bland annat EXPORT kom att använda, var att byta ut filmens digitala komponenter mot analoga. Detta kunde ta sig uttryck i att EXPORT använde sig av speglar för att exempelvis framställa hur film projiceras från projektorn till filmduken, eller att hon lät använda människokroppen för att förkroppsliga filmduken.²⁹

Efterkrigstidens Österrike och konstscenen i Wien

Österrike i en efterkrigstidskontext

Andra världskriget kom att påverka och förändra det västerländska konst- och kulturlivet. I många tyskspråkiga länder stagnerade konsten och kulturen under krigsåren. Den närmast följande perioden efter kriget i västtyskt kulturliv kom att i efterhand benämnas som ”stunde null”, timma noll. Namnet syftade till vad författarna och konstnärernas strävan, att ta avstånd från krigstidens kulturliv och istället skapa ett nytt, till viss del bidrog till: en samtid utan kulturell grund, som var svår att bygga vidare på.³⁰ Liknande bakgrund kan ses i Österrikes efterkrigstid, förutom att landet till skillnad från Västtyskland inte hade gjort upp med sin nazistiska historia.

²⁷ Gene Youngblood (1970): *Expanded Cinema*, New York: Dutton, E-bok, www.vasulka.org (hämtad 2015-02-04), s. 41.

²⁸ Mueller 1994, s. 1-3, Steven McIntyre (2008): *Theoretical Perspectives on Expanded Cinema and the “Cruel” Performance Practice of Dirk de Bruyn*, mars 2008, www.sensesofcinema.com (hämtad 2015-03-06), Youngblood 1970, s. 41.

²⁹ Mueller 1994, s. 1-3, McIntyre 2008.

³⁰ Judith Ryan: *The post-1945 period: “Stunde Null”*, uppdaterad februari 2015, www.britannica.com (hämtad 2015-03-06).

Hans T Sternudd framlägger att Österrikes relation till den tyska ockupationen och ett stort enat, tyskt rike kan betraktas som något problematiskt. Våldigt få rättegångar med österrikiska krigsförbrytare ägde rum efter krigsslutet, trots att förföljelsen av den judiska befolkningen i landet varit utbredd. Överseendet med dessa krigsförbrytelser menar Sternudd berodde på en allmän föreställelse hos de segrande staterna, att Österrike enbart blivit ockuperat av Tyskland, och att landets egen befolkning inte deltagit i krigsförbrytelserna. En stor del av den österrikiska befolkningen hade dock sett positivt på den tyska ockupationen. Situationen sågs till viss del som en ny chans för Österrike att, efter upplösningen av stormakten Österrike-Ungern vid slutet av första världskriget, åter bli en betydande maktfaktor i Europa. De nazityska idéerna kom därigenom att upptas i landet före och under kriget, och kom till viss del även att hänga kvar efter kriget.³¹

Wieneraktionisterna

Efterkrigstidens politiska och sociala klimat i Österrike gav plats för en väldigt speciell och destruktiv konstscen i Wien. Konstnärer som under 1960-talet var verksamma i Wien inom aktionskonst kom att i efterhand inräknas i rörelsen wieneraktionism. Till rörelsen kom den löst sammansatta gruppen wieneraktionisterna att inräknas, vilka har framlyfts som våldsamma och självdestruktiva i sina uttryck. De har kopplats samman eftersom de var aktiva under samma period i Wien, 1960-1971, och att de delade en viss karaktäristik - ett destruktivt uttryck och att de alla använde aktionen som främsta konstmedium. De var för övrigt verksamma utan ett gemensamt manifest eller gemensamt uttalade riktlinjer.

Det destruktiva konstuttrycket har framlagts vara grundat i religiös symbolism och ansågs av konstnärerna själva fungera som en existentiell uppgörelse med historien. En nationell katharsis för Österrikes inblandning i andra världskriget. Deras nästintill groteska uttryck baserades i den psykoanalytiska teorin om *das ekelschrank*, äckelgränsen. Enligt psykoanalytikern Josef Dvorak hade ett överträdande av den såkallade äckelgränsen en bärande funktion för att uppnå själslig och religiös rening. Detta tog sig uttryck i medvetet provocerande, och ofta våldsamma eller sexuella aktioner, i vilka självstymplingar, användandet av döda djurkroppar, offentlig onani och sado-masochistiska sexuella handlingar har förekommit.³²

³¹ Sternudd 2004, s. 28-29.

³² Ibid. s. 28, 30-31, Katarina Wadstein MacLeod (2014): "Lättkonsumerad konsumtionskritik", *Svenska Dagbladet*, mars 2014, www.svd.se (hämtad 2015-03-06).

I det starkt katolska österrikiska samhället bröt gruppen mot flera tabun av sociala, sexuella och kulturella slag. Det allmänna mottagandet av wieneraktionisternas aktioner var minst sagt kyligt. Samhället, med katolska kyrkan som viktig maktfaktor var konservativt, och under de år som konstnärgruppen var som mest verksam har dess konstnärer tvingats i exil, varit med om fängelsestraff, polisrazzior och haft svårigheter att genomföra sina verk på grund av verkens kontroversiellhet.³³

VALIE EXPORT – en konstnärspresentation

VALIE EXPORT var verksam aktionskonstnär i Wien under slutet av 1960-talet och inräknas därigenom till 1960-talets wieneraktionistiska rörelse, men inte till gruppen wieneraktionisterna. EXPORT framlade själv i en intervju från 1981: “I wasn’t in Vienna at the beginning of Actionism. When I came to Vienna I became friends with all these people, but I wasn’t doing things with them – I began with expanded Cinema. I was very influenced, not so much by Actionism itself, but by the whole movement in the city. It was a really great movement. We had big scandals, sometimes against the *politique*; it helped me to bring out my ideas.”³⁴

Som EXPORT själv framlade i citatet lärde hon känna en del aktionskonstnärer i Wien. Hon kom själv att närvara vid en del av wieneraktionisternas aktionsuppföranden. Vissa likheter med wieneraktionisternas omtalade konstuttryck går att finna i hennes konst, vilket i viss motsättning med citatet influerades av den samtida aktionismen. Med wieneraktionisterna delade EXPORT ett intresse att bryta mot hårt hållna tabun om sexualitet, och var precis som dem verksam inom body art och aktionism. Till viss utsträckning kom hon i vissa verk, i linje med gruppens destruktiva uttryck utsätta sin egen kropp för smärta, som exempelvis i verket *Erosion* från 1971, i vilket konstnären rullade sin nakna kropp mot krossat glas. Det som skiljde henne från konstnärgruppen var att hon verkade inom flera olika konstmedier, som exempelvis film, utvidgad film och fotografi.³⁵

VALIE EXPORT föddes inte i Wien och växte heller inte upp i staden. Hon föddes under andra världskriget, 1940, i österrikiska staden Linz, i vilken hon kom att spendera sina uppväxtår. Det var först vid 20-årsåldern, 1960, som EXPORT kom att flytta till Wien, då för att studera textildesign. Under studietiden gifte hon sig, blev förälder och skiljde sig. Efter hon tagit sin examen, 1964, började hon arbeta bland annat som filmassistent, redigerare och

³³ Sternudd 2004, s. 32, Mueller 1994, sid. XIX.

³⁴ Gary Indiana (1981): *Valie Export, Bomb magazine*, augusti 1981, www.bombmagazine.org (hämtad 2015-02-24).

³⁵ Mueller 1994, s. XIX, 34-35.

modell.³⁶ Flytten till Wien kom, som nämnt, att innebära att hon kom i kontakt med wieneraktionismen, men även att hon lärde känna andra konstnärer, som popkonstnären Peter Weibel. Det var med Weibel hon senare kom att utföra några av sina tidigaste aktionsverk.

De aktioner EXPORT utförde tillsammans med Weibel kom att skilja sig på en vital punkt från wieneraktionisternas. I wieneraktionisternas verk kom kvinnokroppen att vara ett återkommande motiv, och kvinnorna i verken kom att objektifieras, ofta på ett sexualiserande sätt och kom att användas som kanvas för den manlige konstnären. En del av de allra tidigaste verken som EXPORT utförde med Peter Weibel räknas i huvudsak inte som feministiska, men i verken kom kvinnan att få en aktivare roll än vad hon hade i wieneraktionisternas.³⁷

1967, vid samma tid som EXPORT började uppföra en del aktioner och rikta in sig på konstnärssyret bytte Waltraud Höllinger, som EXPORT då hette efter sitt första äktenskap, namn till VALIE EXPORT. Namnet implicerade att namnet var ett märkesnamn snarare än ett personnamn genom att hon stavade det i versaler. Det nya förnamnet ”VALIE” var ett hopdrag av hennes gamla förnamn, Waltraud, och efternamnet ”EXPORT” betraktas vara inspirerat av det billiga österrikiska cigarettnmärket ”Smart Export”. Namnbytet hade två funktioner – dels skapade hon en konstnärsidentitet under vilket hon kunde verka frånsett sitt privatliv, och dels fungerade namnbytet som en självständighetsförklaring av feministiskt slag, då hon avsåg sig att bära samma efternamn som hennes pappa eller före detta man.³⁸

I slutet av 1960-talet, parallellt med sina tidiga aktioner kom EXPORT även att fortsätta arbeta med film, men började alltmer experimentera med mediet på konstnärlig nivå. Sedan hon började som konstnär har hon varit verksam inom flera konstmedium – fotografi, aktionskonst, body art och film. Men det var som filmkonstnär och hennes användande av multimedier i verken som hon kom att göra sig ett namn. Två av hennes mest omtalade verk, de utvidgade filmerna *Touch Cinema* och *Action Pants; Genital Panic*, skapades i hennes tidiga karriär under 1960-talet. EXPORT har dock i mer än fyra decennium varit verksam konstnär och betydande på Österrikes konstscen. 1980 representerade hon Österrike på Venedig biennalen, och år 2000 tilldelades hon Oskar Kokoschkas pris, ett pris som tilldelas såväl österrikiska som internationella betydande konstnärer verksamma inom samtidskonst.

³⁶ John-Paul Stonard: *Export, Valie [Höllinger, Waltraud]*, www.oxfordartonline.com, 2007, (hämtad 2014-11-25), Hans-Michael Bock, Tim Bergfelder (red.) Bock, Hans-Michael, Bergfelder, Tim (red.) (2009): *The Concise Cinegraph: Encyclopedia of German Cinema*, New York: Berghahn Books, E-bok, www.books.google.se (hämtad 2015-03-09), s. 114-115.

³⁷ Mueller 1994, s. XIX.

³⁸ Bock, Bergfelder 2009, s. 114-115, Cornelia Butler (red.) (2007): *WACK! Art and the Feminist Revolution*, Los Angeles: The Museum of Modern Art, s. 234 – 235.

Förutom hennes aktiva konstnärskarriär har hon även verkat inom konsten genom skriftlig konstteoretisering, då genom artiklar om feministisk konst och body art, samt har hon även skrivit ett verk om wieneraktionism tillsammans med Peter Weibel. På senare tid, under perioden 1991-2005 arbetade EXPORT som professor, först vid konstakademin i Berlin, sedan som professor för multimedia och performancekonst vid universitetet i Köln.³⁹

³⁹ Sternudd 2004, s. 13, Markus Hallensleben (2009): "Importing Valie Export: Corporeal Topographies in Contemporary Austrian Body Art", *Modern Austrian Literature*, juni 2009, www.bibl.liu.se (hämtad 2015-03-06), s. 64, Lynne Warren (red) (2006): *Encyclopedia of twentieth-century photography*, vol. 1, A-F, New York: Routledge, s. 468-470.

Tematisk analys

Blicken

De tre utvalda verken av VALIE EXPORT; *Touch Cinema*, *Action Pants: Genital Panic* och *Orgasm Film* kommer att deskriptivt analyseras, analyseras efter feministisk blickteori, samt genomgå en komparativ analys. De två förstnämnda verken hör bägge till EXPORTs arbete med utvidgad film, och den sistnämnda är från EXPORTs arbete inom film. Samtliga tre verk utfördes tidigt i EXPORTs karriär. De två utvidgade filmerna har i efterhand blivit två av hennes mest omtalade verk, och beroende på hur man ser det - om möjligt de mest uttjatade verken genom EXPORTs karriär.⁴⁰

Touch Cinema

Tillsammans med konstnärskollegan Peter Weibel utförde EXPORT, 1968, verket *Touch Cinema*, ett filmperformance, eller rättare sagt en utvidgad film, ute på gatan i Wien. Verket kom sedan att utföras i tio olika europeiska städer mellan åren 1968 och 1971. Det var ett interaktivt verk mellan aktörer och publik. EXPORT bar en låda över sin nakna överkropp. Lådan hade hål för kroppen, huvudet och armarna. En stor öppning i kartongen fanns framtill vilken täcktes med ett kartongstycke eller tygstycke. Peter Weibel stod bredvid och uppmanade förbipasserande män och kvinnor att sträcka in händerna i lådan och känna på EXPORTs överkropp. Beröringen skedde inte okontrollerat – de deltagande skulle titta EXPORT i ögonen under tiden för beröringen, och EXPORT tog tid, maxtid var 33 sekunder.⁴¹

Inom ramen för att vara en utvidgad film, ligger tolkningen att lådan som EXPORT bär över sin överkropp är en biograf i miniatyr nära. Vidare kan då det som täcker insynen till hennes kropp ses som en fördragen ridå. EXPORTs egen kropp ersätter då filmduken bakom ridån. Denna tolkning passar även väl in med verkets titel ”Touch Cinema”, ”beröringsbio”, där biografens publik istället för att se filmen på filmduken får känna på den.

EXPORTs, Wiebels, betraktarnas och platsens betydelse kan få en vidare mening i verket om man tolkar det från teorin om den manliga blicken. EXPORTs förkroppsligande av

⁴⁰ Mueller 1994, s. 15-18.

⁴¹ Ibid. Schor 2014 s. 64.

Devin Fore (2012): *VALIE EXPORT*, oktober 2012, www.interviewmagazine.com (hämtad 2015-03-06).

filmduken kan då även ses som att hon iklär sig rollen som filmens kvinnogestalt – det som betraktas.⁴² Inom ”mini-biografens” bildyta ramas EXPORTs kropp in från höfterna till axlarna, vilket exkluderar bland annat huvudet. Man kan tolka att EXPORT medvetet exkluderar kvinnokroppens huvud. Kvinnan blir i detta sammanhang ofarlig att betrakta eftersom hon inte kan blicka tillbaka på betraktaren. Kvinnokroppen i verket representerar EXPORTs syn på hur kvinnan och kvinnokroppen avbildats inom västerländsk film – som sexuellt objekt som betraktarna bjuds in att betrakta. Beträktarna behöver inte identifiera sig med den avbildade kvinnan, eftersom hon i detta filmiska uttryck visas upp utan det som ger henne en subjektposition, hennes blick.⁴³

Relationen mellan rollerna i verket, EXPORTs och Weibels, skulle baserat på Mulveys teoretiserande gå att tolka som det manliga och kvinnliga i film. EXPORT representerar det kvinnliga och passiva – som publiken rör, och i biosalongen betraktar. Hon framstår mer som själva bildytan än något som man kan identifiera sig med. Weibel skulle då representera det manliga och aktiva, som uppmanar folket på gatan att känna på EXPORTs kropp, och uppmanar dem till att betrakta kvinnokroppen som objekt. I Mulveys termer skulle man kunna tolka in detta som att filmens bildutsnitt utgår från och representerar ett manligt medvetande, vilket bestämmer vilka delar av EXPORTs kropp som ska vara inkluderade inom bildytan och hur hennes kropp ska uppfattas för åskådarna.⁴⁴

Dock bör Peter Weibels roll i verket som manligt medvetande inte övertolkas. För det första har verket satts upp utan honom, eller för den delen en manlig aktör – då har EXPORT själv intagit denna roll, och inte burit lådan. För det andra har denna roll ofta utelämnats att analyseras i de flesta teoretiska texter som har behandlat verket.⁴⁵ Men en omkastning av rollerna – att Weibel skulle ha burit biografen och agerat filmduk och att EXPORT hade inbjudit folket på gatan att beröra honom hade skapat en annan typ av verk, och meningen med verket hade blivit något oklart. EXPORTs verk kan betraktas som slagkraftigt genom denna framställning av kvinnokroppen som objekt för att, som Doane i Mulveys efterföljd framlägger kring filmen som patriarkalt språk: ”kvinnan har ett helt annat förhållande till kameran och skåandets regim än mannen.” och vidare fortsätter: ”åskådarens begär går enligt nutida filmteori antingen tillbaka på voyeurism eller fetischism – på den lust det ger att

⁴² Mulvey 1975, s. 55-57.

⁴³ Eriksson, Göthlund 2004, s. 57-60, Wentrack 2014, s. 150.

⁴⁴ Mulvey 1975, s. 54-57.

⁴⁵ Fore 2012.

se det som är förbjudet i förhållande till kvinnokroppen. Bilden orkestrerar en blick, en gräns, och dess lustfyllda överskridande.”⁴⁶

Platsens betydelse för verket menar EXPORT själv är vital. Genom att ta ut filmen från den mörklägda biosalongen, och placera den ute på gatan, ändras de voyeuristiska förutsättningarna som filmen grundar sig i; att kunna betrakta utan att bli betraktad.⁴⁷ Folket på gatan bjuds in, precis som filmbesökarna bjuds in i filmen, att betrakta den sexuellt laddade kvinnokroppen, i detta fall EXPORTs bröst. Till skillnad från filmvisning i biosalongen bryts dock det voyeuristiska där. För det första är det som betraktaren bjuds in till bara åtkomligt genom känslan, inte med blicken, eftersom kvinnokroppen är dold bakom ridån. För det andra kan beröraren inte ostört känna på kvinnokroppen. Istället blir denne, som har funktionen som ”den manlige betraktaren”, själv betraktad, av hela folkmassan ute på gatan, samt av EXPORT, ”kvinnan”. Genom att hon tittar tillbaka på den manlige betraktaren och får denne att betrakta henne tillbaka i 33 sekunder skapar hon sig en subjektposition.⁴⁸

Action Pants; Genital Panic

Genom EXPORTs karriär finns det kanske inte något mer mytomspunnet verk än *Action Pants: Genital Panic*. I verket bar konstnären en skinnjacka och ett par jeans med byxgrenen bortklipp, vilket synliggjorde EXPORTs orakade kön. Iklädd detta gick hon på en filmvisning på konstfilmsbiografen *Augusta Lichtspiel* i München. I biosalongen gick hon mellan stolsraderna och visade upp sig för biobesökarna.⁴⁹ Under aktionen ska EXPORT vid ett tillfälle ha sagt till besökarna “Now you will see in reality what you normally see on the screen”.⁵⁰ Verket utfördes två gånger samma dag, men kom aldrig att dokumenteras på samma sätt som *Touch Cinema*. EXPORT har dock efter att hon utfört den utvidgade filmen i München fotograferat sig i performancekläderna. Fotografierna, som togs några månader efter filmutförandet och på annan plats, har felaktigt betraktats som dokumentering av verket, och cirkulerat på utställningar, men borde kanske själva betraktas som ett annat verk. I de olika versionerna av fotografierna har EXPORT utsläppt, yvigt hår, och förutom sina performancekläder, håller hon även i ett maskingevär. Vissa skillnader skiljer fotografierna åt. I en del versioner befinner hon sig utomhus, andra inomhus. I en version är hon barfota, i en annan har hon högklackade skor, och i vissa versioner sitter hon ner och i andra står hon upp.

⁴⁶ Doane 1982, s. 138-139.

⁴⁷ Fore 2012.

⁴⁸ Wentrack 2014, s. 149-150, Mueller 1994, s. 15-18.

⁴⁹ Wentrack 2014, s. 150.

⁵⁰ Fore 2012.

Ryktena kring detta performance gick att EXPORT inte gått in på en konstfilmsbiograf utan att hon istället gått in på en pornografibiograf, och likt i fotografiet, bärandes på ett maskingevär. Maskingeväret sades hon ha riktat mot biobesökarna samtidigt som hon gått mellan stolsraderna. Ryktet spreds när de olika fotografierna betraktades som dokumentationer av verket, samt genom en intervju EXPORT gav 1981 i tidsskriften *High Performance*, skriven av Ruth Askey, vilken spridit felaktig information om verket. Konstnären har senare dementerat att hon gått in i en pornografibiosalong beväpnad med ett maskingevär, då hon menat att hon omöjliggen skulle kunnat göra detta, eftersom hon skulle blivit nedskjuten.⁵¹

I likhet med *Touch Cinema* var aktionen en utvidgad film som hade för avsikt att belysa och returnera den manliga blicken. Till skillnad från *Touch Cinema* ville EXPORT ta in verkligheten, den ”verkliga kvinnan” in till filmsalongen i *Action Pants; Genital Panic*, då hon gjorde tvärtom med *Touch Cinema* då hon tog ut filmens kvinnogestalt från biosalongen och ut i verkligheten. EXPORT har själv betonat att hon i *Action Pants; Genital Panic* gestaltade ”den riktiga kvinnan”. Den riktiga kvinnan presenterades inför publiken i sin helhet, inte naken, men med ett synligt hårigt kön, och inte som hon presenterades i *Touch Cinema*, i delar.⁵² Enligt EXPORT klarade flera av biobesökarna inte av denna ”verklighet”, och att ett flertal av dem reste sig upp ur sina biofåtöljer för att de kände sig obekväma med situationen, och att en del till och med lämnade biosalongen. Konstnären menade att precis som *Touch Cinema* var *Action Pants; Genital Panic* ett verk till för att ifrågasätta filmens voyeuriska tittarposition, och ett försök att skapa en icke-voyeuristisk tittarposition till kvinnokroppen genom att presentera ”verkligheten” för dem.⁵³

Mary Anne Doane i sin essä om kvinnligt åskådarskap pekar på att en nödvändighet för ett voyeuristiskt tittande är ett avstånd mellan den som betraktar och den som betraktas. Bägge teoretikerna Mulvey och Doane menar att den blickposition filmmediet vilar på kräver ett visst avstånd från det som betraktas. ”... majoriteten av populärfilm, och de konventioner inom vilka den utvecklas på ett medvetet sätt, visar en hermetiskt sluten värld som rullar på ett magiskt sätt, likgiltig inför publikens närvaro, och inför den skapar en känsla av separation och spelar på deras voyeuristiska fantasi.”⁵⁴ Andra komponenter som kan förstärka detta tittande är det fysiska avstånd biobesökaren har till skärmen och möjligheten av att som betraktare sitta i en nedsläckt salong. Det som händer i EXPORTs verk när ”den riktiga

⁵¹ Wentrack 2014, s. 150-152.

⁵² Mueller 1994, s. 15-18, Wentrack 2014, s. 150-152.

⁵³ Fore 2012.

⁵⁴ Mulvey 1975, s. 52.

kvinnan” kliver in i salongen är att detta avstånd försvinner och därmed bjuds inte publiken in att betrakta henne på samma sätt som på film. När avståndet tas bort framstiger svårigheter att objektifiera henne, när hon inte visas i delar på filmduken. Denna aspekt kan även ses i *Touch Cinema*, där tittandet är utbytt mot beröring. Den manlige betraktaren befinner sig även då i samma sfär som kvinnan.⁵⁵

Action Pants; Genital Panic precis som *Touch Cinema* kan sägas returnera blicken till den manlige betraktaren, men kan kanske i större utsträckning än det sistnämnda betraktats som en aggressiv uppgörelse med den manliga blicken, och den manliga blickens extrema uttryck i pornografin. Att *Action Pants; Genital Panic* skulle ifrågasätta en voyeurisk betraktarposition i pornografin roll kan styrkas av att EXPORT motsatte sig att pornografin bidrog till en ökad sexuell frihet i Österrike. Denna känsla menade hon var falsk, speciellt för kvinnor, eftersom kvinnan i pornografi objektifierades. Sedan kan biosalongen i högre utsträckning än gatan representera en plats för den manliga blicken och det voyeuriska tittandet, eftersom den ger större utrymme att betrakta utan att betraktas tillbaka.⁵⁶

Orgasm Film

Verket *Orgasm Film* från 1967 kan till viss del även ses som en kritik till det voyeuriska tittandets extrema form i pornografin. Till skillnad från *Touch Cinema* och *Action Pants; Genital Panic* är *Orgasm Film* en film och inte en utvidgad film. Verket porträtterar en sexualakt mellan EXPORT själv och en man. Filmen varar i en och en halv minut, och spelas utan ljud. Den består av närbilder av deras kroppar, och börjar med en närbild av EXPORTs bröst. Under filmen rör sig kameran över hennes kropp och stannar bland annat till vid att rama in hennes kön, vulvan, när den berörs av mannen. Vid klimax får betraktaren se närbilder av EXPORTs och mannens ansikten. Filmen slutar med ytterligare en bild av EXPORTs vulva.⁵⁷

Med en återkoppling till Doanes teori om avståndets betydelse för en könsbestämd blickposition blir några skillnader mellan filmen och de två utvidgade filmerna tydliga. Det EXPORT gör i både *Touch Cinema* och *Action Pants; Genital Panic*, är att hon tar bort avståndet mellan filmduken och betraktaren. Eftersom kvinnan befinner sig i betraktarens fysiska närhet skapas en blickposition där filmens kvinnogestalt inte kan objektifieras på samma sätt. När EXPORT byter ut filmens digitala komponenter mot analoga sådana – som

⁵⁵ Ibid. s. 51-52, Doane 1982, s. 142-143.

⁵⁶ Wentrack 2014, s. 150, 160-161, Anna Chave (2009): ”Is this good for Vulva?” *Female Genitalia in Contemporary Art*, Illinois: JohnsByrne Co., www.annachave.com (hämtad 2015-03-06), s. 20-21.

⁵⁷ Wentrack 2014, s. 160-161.

hon gör när hon med sin egen och andras kroppar förkroppsligar filmduken och den manliga blicken, kan hon på ett effektivt sätt kritisera komponenter i filmmediet.⁵⁸

I *Orgasm Film* framlyfter inte EXPORT den manliga blickens närvaro på samma sätt. Detta är heller inte lika lätt att framlyfta och kritisera beståndsdelar i filmmediet inom filmmediet, som inom den utvidgade filmen. Samtidigt bör kanske inte meningen med verket ses vara att framlyfta den manliga blicken. Det man kan tolka att EXPORT snarare försöker göra är det hon uttalar sig om i sitt manifest; att genom visuella medier skapa en bild av kvinnan för kvinnan. Hon vill istället framlyfta och skapa en kvinnlig blickposition.⁵⁹ Detta genom att hon med olika tekniker försöker framställa situationen som subjektivt upplevd. Exempelvis använder EXPORT en annan skärpa än den skarpa, detaljerade som förekommer i en pornografisk kontext, som utgår från en manlig betraktare. Flera av bilderna i EXPORTs film är suddiga, och filmen framställs som fragmentarisk. Något annat som skulle styrka tolkningen att hon försöker tilltala och inbjuda en kvinnlig blickposition på filmen, är att EXPORT använder sin egen kropp och låter sina egna upplevelser av den sexuella akten vara i fokus i filmen. EXPORTs könsorgan är ett återkommande motiv i filmen, och olikt filmer i en pornografisk kontext framstår inte mannens kön eller sexuella upplevelse som det centrala i filmen.⁶⁰

Doane framlyfter problem med det EXPORT gör, att försöka skapa en kvinnlig blickposition, bjuda in kvinnor att betrakta kvinnan på filmen som ett subjekt som de kan identifiera sig med. Det problem Doane ser i detta är det EXPORT själv formulerar i sitt manifest – att de visuella medierna utgått från, och bygger på en manlig blickposition. Att det inte finns någon tradition inom mediet som är konstruerad efter den kvinnliga åskådaren. Doane menar att filmens bildspråk har ärvts av äldre bildmedier där ett könsneutralt förhållande mellan blick och bildyta inte går att föreställa sig. Det kvinnliga i filmen kan ses som filmduken, vilket i filmen kan förklaras genom att filmens kvinnogestalt presenteras fragmentariskt, genom att hennes kropp oftast visas i närbilder. Dess motsatt i filmmediet är det manliga, blicken, vilket bestämmer vad vi betraktare ser, och för berättelsen framåt. I de utvidgade filmerna lyckas EXPORT genom att placera kvinnan i samma rum som betraktarna, ta bort avståndet som finns mellan betraktare och film, kritisera den manliga blickpositionen

⁵⁸ Mueller 1994, s. 2-3, Doane 1982, s. 140-141.

⁵⁹ VALIE EXPORT (1972): "Women's Art; A Manifesto", i *Art and Feminism*, Helena Reckitt, Peggy Phelan (red.) London: Phaidon, 2001, s. 206.

⁶⁰ Wentrack 2014, s. 160-161.

som finns i film och som filmmediet är uppbyggt av. Att skapa en ny sorts blickposition i filmmediet, som EXPORT gör anspråk på i *Orgasm Film*, är om möjligt något helt annat.⁶¹

⁶¹ Arrhenius 2001, s. 19, Mulvey 1975, s. 55-57, Doane 1982, s. 138-141.

Problem i representation

I denna tematiska del kommer de tre verken fortsätta analyseras komparativt. Det teoretiska perspektivet kommer att utgå från Griselda Pollocks teoretiska problematiserande kring representation av kvinnor i visuella medier och begreppet ”kvinnobilder”. Utifrån representationstematiken kommer verken även sättas i en med EXPORT samtida konstfeministisk kontext, då problematiken rörande representering av kvinnor inom konst och övriga visuella medier började ta sig uttryck i feministisk konst. Många av de feministiska konstnärerna menade att kvinnan genom århundraden har objektifieras inom bildkonsten vilket då även etablerats inom de övriga visuella fälten. VALIE EXPORT formulerade sin syn på saken i sitt manifest, från 1972.

THE POSITION OF ART IN THE WOMEN'S LIBERATION MOVEMENT IS THE POSITION OF WOMAN IN THE ART'S MOVEMENT. THE HISTORY OF WOMAN IS THE HISTORY OF MAN. Because man has defined the image of woman for both man and woman, men create and control the social and communication media such as science and art, word and image, fashion and architecture, social transportation and division of labour. men have projected their image of woman onto these media, and in accordance with these medial patterns they gave shape to woman. if reality is a social construction and men its engineers, we are dealing with a male reality. women have not yet come to themselves, because they have not had a chance to speak insofar as they had no access to the media. let women speak so they can find themselves; this is what I ask for in order to achieve a self-defined image of ourselves and thus a different view of the social functions of women. we women must participate in the construction of reality via the building stones of media-communication.⁶²

Ett uppdelande mellan bra och dåliga kvinnobilder

I sitt manifest menar EXPORT att den kvinnobild som finns i visuella medier, och inte bara inom konsten, skapats av män och att den därmed speglar en manlig verklighet. Denna kvinnobild, menar hon vidare, inte bara speglar en könsmaktsordning i vilken män på kvinnors bekostnad kontrollerar över visuella medier, utan att denna kvinnobild även bidrar till att upprätthålla en samhällelig könsmaktsordning. EXPORT menar att detta beror på att den bild kvinnor har att definiera sig med är skev, eftersom den är mansdefinierad och svarar inte mot hur verkliga kvinnor ser ut.

I linje med sitt manifest kan man se hur EXPORT försöker skapa en ny, korrekt kvinnobild genom att använda sin egen verkliga kvinnokropp i samtliga tre verk. Med denna bild där den verkliga kvinnan fungerar som ett subjekt, skulle andra kvinnor kunna identifiera sig. I *Orgasm Film* söker hon göra en film som inte grundar sin blickposition i en manlig

⁶² EXPORT 1972, s. 206.

blickposition, för att skapa en representativ bild av en kvinnlig sexuell upplevelse. För att framhäva dess äkthet, och därmed korrekthet, använder hon sig av en verklig kvinnas kropp - sin egen kropp och försöker visualisera sin egen sexuella upplevelse. I *Action Pants; Genital Panic* och *Touch Cinema* lägger EXPORT vikt vid den verkliga kvinnan i verket, genom att den tidigare objektifierade kvinnan, kvinnan i film, blickar tillbaka på den manlige betraktaren, och befinner sig i samma fysiska rum som den manlige betraktaren.

Vidare kan man se hos EXPORTs uttalanden att hon understryker att hon genom verken försöker förmedla en representation och verklig bild av kvinnan. EXPORT har själv benämnt *Touch Cinema* som ”den första riktiga kvinnofilmen”.⁶³ Under utförandet av *Action Pants; Genital Panic* lär EXPORT ha sagt ”Now you will see in reality what you normally see on the screen.”⁶⁴ till publiken.

Det Griselda Pollock skulle framlägga att EXPORT här gör anspråk på är att göra en åtskillnad mellan verklighetstrogn och därav representativa kvinnobilder, och objektifierande, icke-representativa bilder. Pollock beskriver detta som ett uppdelande mellan bra och dåliga kvinnobilder, och som en karaktäristik som återfinns hos flera av 1970-talets feministiska konstnärer. Man kan tyda att Pollock på en punkt skulle kunna hålla med det EXPORT framlade angående kvinnobilder i sitt manifest; att förvrängda eller mansdefinierade bilder av kvinnor inte stämmer överens med kvinnor som socialt konstruerad grupp eller som grupp definierad av sitt kön. Men vidare menar Pollock att anspråket som återfinns hos EXPORT, att dela upp kvinnobilder i bra och dåliga sådana, är verkningslöst. Enligt Pollock kommer bilderna enbart att vara representationer av kvinnor.⁶⁵

Många feministiska konstnärer under 1960- och 1970-talet kom, precis som Pollock åsyftar, att göra anspråk att skapa bra kvinnobilder, genom att ta avstånd från dåliga, objektifierande. Bilden av hur kvinnan porträtterades i pornografi blev för många feministiska konstnärer den tydligaste motbild mot dessa bra kvinnobilder. Men vad som var bra respektive dåliga kvinnobilder, och hur man skapade bra kvinnobilder kom dock inom rörelsen att bli en splittrande fråga. Feministiska konstnärer som Hanna Wilke och Birgit Jürgenssen kom att beskyllas för att inte bidra till skapandet av en bra kvinnobild. De, precis som EXPORT använde sina egna kroppar i sina verk, men andra feministiska konstnärer ansåg att de inte kunde skiljas tillräckligt från den dåliga, objektifierande kvinnobilden. De ansågs av många vara för vackra genom sättet de framställde sig själva i sin konst. Jürgenssen

⁶³ Wentrack 2014, s. 150.

⁶⁴ Fores 2012.

⁶⁵ Pollock 1977, s. 88-89.

fick kritik för att hon bar smink och Wilke ansågs använda sin kropp på ett allför flörtigt sätt i sin konst, som inte gick att åtskilja från en objektifierande tradition.⁶⁶

EXPORT kom däremot inte att kritiserats av andra feministiska konstnärer på detta sätt. Kathleen Wentrack och Anna Chave framlyfter att verk av EXPORT, speciellt *Action Pants*; *Genital Panic*, snarare har diskuterats om det varit för macho eller aggressivt i sitt uttryck. Wentrack lyfter i sin artikel i *Konsthistorisk tidskrift* en diskussion som förts om EXPORTs uttryck, om verket till och med varit för likt wieneraktionisternas aggressiva och destruktiva uttryck.⁶⁷

Vaginal Iconology: "It Is Designed to Arouse Women, but Not Sexually"⁶⁸

Den åtskillnad mellan bra och dåliga kvinnobilder som många feministiska konstnärer gjorde anspråk på tog sig, enligt både Pollock och Wentrack uttryck i en ny visuell tematik och ett nytt bildspråk. Tematiken baserades i att skildra kvinnans sexuella upplevelser, uppfattade av kvinnan. Detta kom då att ta sig uttryck i ett kroppsinriktat bildspråk, med den kvinnliga kroppen som motiv. Specifikt kom kvinnans sexualiserade delar som det kvinnliga könsorganet, vulvan, och bröstet att vara återkommande motiv.⁶⁹

Utifrån konstnären Joan Semmel och konstkritikern April Kingsleys artikel *Sexual Imagery in Women's Art* från 1980⁷⁰, menar Wentrack att de sexuella motiven som feministiska konstnärer skapade under 1960- och 1970-talet tog sig uttryck i en dualistisk uppdelning i en negativ och en positiv tradition. Den negativa traditionen såg att avbilda kvinnans negativa sexuella upplevelser, där kvinnan exempelvis infinner sig i en offerroll.⁷¹ Denna tradition kan kopplas till den kubanska konstnären Ana Mandietas verk *The Rape Scene*, 1973, där konstnären i protest mot ett våldtäktsdråp på en universitetsstudent, iklädde sig rollen som våldtäktsoffer. Hon lät några studentvänner, ovetandes om konstverket, hitta hennes kropp blodig och fastbunden vid ett bord i sin lägenhet. Till traditionen kan även Yoko Onos verk *Rape*, från 1969, kopplas, där en filmkamera hållen av en kameraman följer efter en kvinna på gatan.⁷²

⁶⁶ Pollock 1977, s. 88, Schor 2014, s. 38, 54.

⁶⁷ Wentrack 2014, s. 150-153, Chave 2009, s. 20.

⁶⁸ Barbara Rose (1974): "Vaginal Iconology", *New York Magazine*, vol. 7, nr. 6, februari 1974, www.googlebook.se (hämtad 2015-0-07), s. 59.

⁶⁹ Pollock 1977, sid. 95, Wentrack 2012, sid. 93.

⁷⁰ Joan Semmel, April Kingsley (1980): "Sexual Imagery in Women's Art", *Woman's Art Journal*, vol. 1, nr. 1, vår-sommar 1980, <http://faculty.winthrop.edu/stockk/> (hämtad 2015-03-17).

⁷¹ Wentrack 2012, s. 93.

⁷² Chave 2009, s. 20-21, Reckitt, Phelan 2001, s. 98.

Inom bägge traditionerna blev en form av kroppsinriktat bildspråk frekvent använt. Den positiva traditionen å sin sida försökte skapa positivt laddade bilder av kvinnokroppen och kvinnlig sexualitet – bilder av kvinnor ämnade för kvinnor, genom att använda vulvan eller tecken och former som kunde kopplas därtill – exempelvis var ”V-formen” eller grott- eller hålliknande formationer vanligt förekommande. Ett av de mest välkända verken kopplat till den positiva traditionen i användandet av kroppsinriktat bildspråk är Judy Chicagos storskaliga installation *The Dinner Party*, 1974-1979. Som namnet föreslår föreställde verket en middagsbjudning, och namnen på bordsplaceringarna inkluderade enbart kvinnliga konstnärer från Sapfo till modernisten Georgia O’Keeffe. Borden var formade i en stor triangel, vilka symboliserade det kvinnliga könsorganet, och konstnärernas tallrikar hade tydliga vaginala motiv.⁷³ Detta användande av vulvan, eller vaginala former kom att betecknas som ett vaginalt bildspråk av amerikanska konstvetaren och Barbara Rose, som även definierade målet med det vaginala bildspråket genom meningen ”it is designed to arouse women, but not sexually”⁷⁴ Bildspråket var inte ämnat som erotiskt, utan snarare politiskt.

Alla tre verken *Orgasm Film*, *Action Pants*; *Genital Panic* och *Touch Cinema* kan ses som politiska genom användandet av ett kroppsinriktat kroppsspråk, med kvinnokroppen i fokus. Alla tre verken grundar sig i ett missnöje över hur kvinnan porträtterats i film, speciellt i pornografi. Verken kan dock tyckas skilja sig åt. EXPORT kan genom sina verk om möjligt knytas till både den positiva och den negativa avbildningstraditionen av sexuell tematik i feministisk konst vid tiden. I *Orgasm Film* kan man se hur hon använder sig av ett kroppsinriktat bildspråk, och även ett uttalat vaginalt bildspråk – då konstnärens vulva är ett upprepat motiv. Hon försöker ”återta” den kvinnliga kroppen och sexualiteten, och försöker framställa den som något positivt. Hon gör detta genom att i filmen visa en kvinnas, sina egna, sexualiserade kroppsdelar – vulvan och bröstet under en sexualakt. Till skillnad från exempelvis Ana Mendieta och Yoko Ono avser EXPORT att framställa kroppsdelarna och upplevelsen i ett positivt ljus, där kvinnan inte befinner sig i en offerroll, och mannen inte befinner sig i ett överläge.

Både *Action Pants*; *Genital Panic* och *Touch Cinema* kan liknas vid Mendieta och Onos sätt att använda ett kroppsinriktat bildspråk. EXPORT använder kvinnokroppens sexualiserade delar för att påvisa ett förtryck mot kvinnan och kvinnokroppen som framkommer i film, där kvinnokroppen blir ett objekt för den manliga blicken. I verken blir

⁷³ Chave 2009, s. 12- 13.

⁷⁴ Rose 1974, s. 59.

det tydligt genom att den manliga voyeuriska blicken är en viktig del av verket, vilket den inte är i *Orgasm Film*, där hon helt frångår den manliga blicken. Samtidigt kan man se att verken kan kopplas till en positiv tradition genom kvinnans returnerande av blicken till den manlige betraktaren. Det kan tolkas som en form av återtagande av den kvinnliga kroppen, och ett försök att ge filmens kvinnogestalt en position som subjekt.⁷⁵

Griselda Pollock finner dock en svårighet med att skapa en ny bildtradition, eller det återerövrande av kvinnokroppen som EXPORT kan tyckas göra anspråk på. Pollock redogör i sin essä att användningen av ett vaginalt och kroppsinriktat bildspråk ofta snarare befäster bildtraditionen att avbilda kvinnan som det kroppsliga och som ett sexuellt objekt, än att det upplöser och omskapar betydelse på kvinnokroppen innehar inom konst, film och övriga visuella medier. Speciellt svårt menar hon att det är om man gör detta utan en utformad och formulerad konstteoretisk ideologi att backa upp verken med.⁷⁶

Detta kan belysa den samtid EXPORT och flera feministiska konstnärer med henne verkade i. Feministisk teoribildning hade tagit form med exempelvis Simone de Beauvoir, men inom det konstvetenskapliga området hade inte många av teoretikerna som på senare tid kommit att prägla fältet publicerat sina texter. Det var först under 1970-talet och 1980-talet som exempelvis Linda Nochlin, Griselda Pollock, Laura Mulvey och Mary Ann Doane publicerade sina, för fältet betydande, texter.

Pollock menar vidare att det vaginala bildspråket som återfinns hos EXPORT, kan genom att framställa en okonventionell bild av kvinnokroppen skapa uppseende inom konstvärlden, men att bildspråket riskerar att upptas i de visuella medierna som ej verkar inom konstvärlden. Pollock pekade med sin essä på en samtida utveckling i herrtidningarna, med exempel från tidningen *Penthouse*, där hon menar att de påverkats av den feministiska konsten och använt sig av ett mer uttalat vaginalt bildspråk. Det vaginala bildspråket i denna kontext, hävdar Pollock vidare, saknar feministiskt perspektiv på framställningen av kvinnokroppen, och att bildspråket snarare förstärker den voyeuristiska blickpositionen som tidigare lagts på kvinnokroppen.⁷⁷

Detta sker, menar Pollock, genom att visuell media använder liknande symbolik och bildspråk som kan återfinnas i konstvärlden. Så Pollock skulle påpeka att de tekniker EXPORT använder i alla tre verken, för att distansera sig från pornografisk voyeurism, inte skulle hjälpa till att omskapa bilden av kvinnan i visuella medier. Hon menar snarare att de

⁷⁵ Wentrack 2014, s. 149-150.

⁷⁶ Pollock 1977, s. 88, 95-96.

⁷⁷ Ibid. s. 95-96, Wentrack 2014, s. 150, Arrhenius 2001, s. 19.

skulle bli en del av, och förstärka den befintliga, objektifierande bilden. Detta skulle då underminera EXPORTs syfte med sina verk, och framförallt det hon senare framlade i sitt manifest.⁷⁸ I en intervju från 1992 med Roswitha Mueller framgår det att EXPORT och sin sida håller fast vid det hon skrev i sitt manifest 30 år tidigare; att det är möjligt att skapa en bild som bygger på en kvinnlig blickposition. Hon menar vidare att visuella medier inte kan könsbenämnas: "There is nothing feminine about video and there is nothing masculine about computer technology. Neither is art feminine or masculine. The points of departure of expression, content, and representations may be gender specific but not the medium itself. If there is male dominance it also mean that women have not tried hard enough to get ahold of the media and to use it for their goals."⁷⁹

⁷⁸ Pollock 1977, s. 92-93.

⁷⁹ Roswitha Mueller (1992): "Interview with VALIE EXPORT", april 1992, i *VALIE EXPORT: Fragments of the Imagination*. Roswitha Mueller, Bloomington: Indiana University Press, 1994, s. 214-215.

Sammanfattande Slutdiskussion

Syftet med uppsatsen var att utifrån feministisk konstteori analysera feministiska tendenser i EXPORTs verk. För att lyckas undersöka det föll det sig naturligt att använda en analysmetod som var indelad i tematiska rubriker efter feministisk konstteori. Detta hade kunnat utföras på annat sätt, och hade inte nödvändigtvis behövt vara lika tematiskt strukturerad. För svara mot uppsatsens syfte kändes dock den valda utformningen mest passande. De tematiska rubrikerna var avsedda att svara mot de feministiska tendenser och uttryck som avsågs undersökas i de tre verken.

Genom de två första frågeställningarna, rörande hur de feministiska tendenserna tar sig uttryck i verken, och huruvida dessa uttryck liknar eller skiljer sig åt mellan verken, framkom ett antal feministiska uttryck i EXPORTs verk som synliga. Den manliga blicken, sexuella motiv samt ett kroppsinriktat och vaginalt bildspråk kunde diskuteras kring samtliga tre verk. Det var inte i alla verken dessa tog sig uttryck. I vissa verk kunde de kanske snarare diskuteras om de var tendenser, vilka tog sig uttryck.

Den manliga blickens närvaro var i *Touch Cinema* centralt. Den manliga blicken må vara ett relativt diffust konstnärligt uttryck, men i verket konkretiserades den, och förkroppsligades av männen och kvinnorna som rörde EXPORTs överkropp. Likaså var den manliga blicken närvarande i *Action Pants; Genital Panic*, där den gestaltades av biobesökarna i salongen. Karaktäristiskt för dessa två verk var även att en annan blickposition gjorde sig gällande: den kvinnliga blicken tog plats. Den kvinnliga blicken var i bägge verken representerad genom att EXPORT som filmens kvinnogestalt befann sig i samma fysiska rum som den manliga blicken, och blickade tillbaka på den.

I *Orgasm Film* kunde den manliga respektive den kvinnliga blicken möjligtvis snarare betraktas som en tendens än som ett faktiskt konstnärligt uttryck. Till skillnad från de två utvidgade filmerna var den manliga blicken inte en viktig del av verket. Den kunde snarare ses som exkluderad. Istället kunde man se att EXPORT försökte stödja verket på en kvinnlig filmisk blick på filmens kvinnogestalt, som representerades av henne själv. Om man skulle betrakta den kvinnliga blicken som uttryck eller tendens i *Orgasm Film* kan diskuteras. I denna slutsats har snarare hennes filmtekniska grepp, som oskärpa och närbilder valts att ses som uttryck, vilka var påverkade av tendensen, ansatsen att skapa en kvinnlig blickposition i filmmediet.

Ytterligare en feministisk tendens som genom uppsatsarbetet framkom ha påverkat det konstnärliga uttrycket i *Orgasm Film*, men även de övriga två verken, var det samtida

konstfeministiska uppdelandet i representativa och icke-representativa kvinnobilder. Ansatsen avsåg att skapa en ny form av representation av kvinnan. Förutom de filmtekniska greppen tog sig detta i *Orgasm Film* uttryck i ett uttalat sexuellt motiv. Genom att kvinnlig sexualitet visades upp på ett okonventionellt sätt avsågs den tidigare objektifierande framställningen av kvinnlig sexualitet ifrågasättas. Att filmens motiv kunde betraktas som sexuellt var inte förvånansvärt eftersom filmen som helhet utgav sig för att porträttera en sexualakt. De flera närbilder på den nakna kvinnokroppen och dess sexualiserade delar, som vulvan och bröstet, var så frekvent återkommande att det sexuella motivet i sig tog sig ett än mer specifikt uttryck, i det Barbara Rose benämnde som ett kroppsinriktat eller vaginalt bildspråk.

Det sexuella motivet och det kroppsinriktade och vaginala bildspråket var även igenkännbara uttryck i de utvidgade filmerna, fast om än inte lika uttalade som i *Orgasm Film*. I både *Action Pants; Genital Panic* och *Touch Cinema* framstod det sexuella motivet genom kritiken mot hur kvinnan och kvinnokroppen betraktats som sexuellt objekt i film. Till skillnad från *Orgasm Film* tog sig det sexuella motivet ett något mer dubbelt uttryck i de utvidgade filmerna, genom att de inkluderade den förtryckande manliga blicken i verken, samtidigt som den ”verkliga kvinnan” med sin kvinnliga blick mötte den manliga blicken. Med Joan Semmel och April Kingsleys observation gällande 1970-talets feministiska sexuella motiv framkom det genom analysen att EXPORTs två utvidgade filmer kunde kopplas till både en negativ och en positiv skildrandetradition. I jämförelse med de utvidgade filmerna framstod *Orgasm Film* som tydligare tillhörande en positiv avbildningstradition, då kvinnans sexuella upplevelse var det centrala i verket, och framlyftes enbart som en positiv upplevelse.

Till skillnad från *Orgasm Film* har de utvidgade filmerna varit möjliga att betrakta som något mindre uttalade i sina kroppsinriktade respektive vaginala bildspråk, även fast de var viktiga i respektive verk. Det kroppsliga bildspråket var i *Touch Cinema* å ena sidan ytterst centralt, men å andra sidan även något otydligt, då den nakna överkroppen inte var synlig, eller åtkomlig för blicken. I *Action Pants; Genital Panic* å sin sida tog sig det kroppsinriktade bildspråket snarare uttryck i ett vaginalt bildspråk då EXPORTs egen vulva var synlig genom de sönderklippta jeansen.

Huruvida en konstnär som EXPORT som frammålats som feministisk avantgarde kunde av efterkommande feministiska konst- och filmteoretiker anses som feministisk var en intressant aspekt i uppsatsarbetet. Vad som ansågs som feministiskt under EXPORTs första år som verksam under sin konstnärspseudonym, behövde om möjligt inte vara det som av feministiska konstteoretiker decenniet senare ansåg som feministiskt verksamt. Den tredje frågeställningen syftade till att undersöka detta vidare genom att försöka besvara frågan ”Vad

anser efterkommande feministiska teoretiker angående de feministiska tendenser och uttryck som gör sig gällande i EXPORTs verk?”. De feministiska teoretiker som i uppsatsen fick representera den efterkommande feministiska konstdiskursen var tre av dem som varit med och format den under 1970- och 1980-talet, Laura Mulvey, Griselda Pollock och Mary Anne Doane.

I sin essä *Vad är det för fel med >>kvinnobilder<<?* belyste Griselda Pollock den problematiska konstkontext feministiska konstnärer under 1970-talet verkade i. De verkade innan och parallellt med att feministisk konstteori grundades. Detta fann Pollock vara en av de starkaste bidragande orsakerna till att den, enligt henne, olönsamma konstfeministiska tendensen att försöka skapa en representativ kvinnobild genom att skilja denna från en objektifierande, icke-representativ, bild tog sig olika uttryck under 1970-talet. Så även i EXPORTs alla tre verk.

Pollock kritiserade även på vilket sätt tendensen uttryckte sig genom ett sexuellt motiv och genom kroppsligt och vaginalt bildspråk, vilka alla var bärande uttryck i samtliga tre verk av EXPORT. Pollock, till skillnad från EXPORT, tryckte på att en okonventionell bild av kvinnlig sexualitet ämnad för en kvinnlig publik inte skulle kunna skapa en ny, icke-voyeuristisk, icke-objektifierande avbildningstradition. Det sexuella motiven, det kroppsinriktade och vaginala bildspråket menade Pollock snarare skulle befästa, och om möjligt förvärpa den rådande kvinnoobjektifierande avbildningstraditionen än skapa en alternativ sådan.

Genom uppsatsen framstod EXPORTs tendenser och uttryck i *Orgasm Film* som det av hennes tre verk som de minst verksamma enligt en efterkommande konstfeministisk teoribildning. Både Griselda Pollock och Mary Anne Doane framhöll de tendenser och uttryck som bland annat gick att tyda hos EXPORT ha alltför stora anspråk i skapandet av en ny blickposition och avbildningstradition. Mot de utvidgade filmernas användning av manlig och kvinnlig blick framkom vari problematiken med *Orgasm Film* låg. Doane underströk och utvecklade Laura Mulveys teori om avståndets betydelse för ett upprätthållande av en manligt objektifierande blickposition. I de utvidgade filmerna kunde EXPORT konkretisera och förkroppsliga strukturer som hon ansåg uppbyggt filmmediet, och kritisera dem. Utanför filmvärlden, i samma fysiska rum som betraktarna, och den manliga blicken fick filmens kvinnogestalt subjektifieras genom att hon gavs en chans att möta den manliga blicken. I motsats till de utvidgade filmerna kunde inte EXPORT kritisera förtryckande strukturer i filmmediet genom att använda filmmediet. EXPORT avsåg i och för sig aldrig detta med

Orgasm Film, men det var på den specifika punkten som de utvidgade filmerna kunde betraktas som feministiskt verksamma i sina anspråk.

En enkel indelning av verken skulle slutligen kunna utpeka *Action Pants; Genital Panic* och *Touch Cinema* som feministiskt lyckade verk utifrån en efterkommande konstfeministisk diskurs och *Orgasm Film* som ett misslyckande med omöjliga anspråk. Detta skulle man möjligtvis annars kunna betrakta som grund för en meningsskiljaktighet mellan två synsätt; mellan EXPORT å ena sidan och Pollock, Doane, och till viss del Mulvey å den andra. En meningsskiljaktighet angående möjligheten att skapa ett nytt bildspråk och en kvinnlig blickposition i ett medium färgat av en manlig tradition. Det var en intressant infallsvinkel som framkom under uppsatsarbetets gång, att det rörde sig om en meningsskiljaktighet mellan teoretikerna och konstnären. Det mest intressanta var kanske att EXPORT genom sin konstnärskarriär inte ändrade ståndpunkt från 1972, då hon formulerade sitt manifest, innan feministisk konstteori på allvar hade börjat formuleras. Om EXPORT själv skulle se *Orgasm Film* som ett "misslyckande", skulle man i sådana fall kunna tolka att EXPORT skulle se på verket som ett "nödvändigt misslyckande" som skulle vara bidragande till att lägga en grund för att skapa en icke-objektifierande kvinnobild.

Käll- och litteraturförteckning

Otryckta källor

de Beauvoir, Simone (2010): *The Second Sex*, [översättning från franska; Constance Borde och Sheila Malovany-Chevallier], New York: Vintage Books, E-bok, (översatt nyutgåva efter originalutgåvan, 1949), www.nashvillefeministart.files.wordpress.com (hämtad 2015-03-17).

Bock, Hans-Michael, Bergfelder, Tim (red.) (2009): *The Concise Cinegraph: Encyclopedia of German Cinema*, New York: Berghahn Books, E-bok, www.books.google.se (hämtad 2015-03-09).

Chave, Anna (2009): "Is this good for Vulva?" *Female Genitalia in Contemporary Art*, Illinois: JohnsByrne Co., www.annachave.com (hämtad 2015-03-06).

Fore, Devin (2012): *VALIE EXPORT*, oktober 2012, www.interviewmagazine.com (hämtad 2015-03-06).

Hallensleben, Markus (2009): "Importing Valie Export: Corporeal Topographies in Contemporary Austrian Body Art", *Modern Austrian Literature*, juni 2009, www.bibl.liu.se (hämtad 2015-03-06).

Indiana, Gary (1981): *Valie Export*, *Bomb magazine*, augusti 1981, www.bombmagazine.org (hämtad 2015-02-24).

McIntyre, Steven (2008): *Theoretical Perspectives on Expanded Cinema and the "Cruel" Performance Practice of Dirk de Bruyn*, mars 2008, www.sensesofcinema.com (hämtad 2015-03-06).

Mjellby konstmuseum: *Woman. Internationellt feministiskt avantgarde från 1970-talet*, uppdaterad 2015-01-11, www.mjellbykonstmuseum.se (hämtad 2015-03-18).

Rose, Barbara (1974): "Vaginal Iconology", *New York Magazine*, vol. 7, nr. 6, februari 1974, www.googlebook.se (hämtad 2015-0-07).

Ryan, Judith: *The post-1945 period: "Stunde Null"*, uppdaterad februari 2015, www.britannica.com (hämtad 2015-03-06).

Semmel, Joan, Kingsley, April (1980): "Sexual Imagery in Women's Art", *Woman's Art Journal*, vol. 1, nr. 1, vår-sommar 1980, <http://faculty.winthrop.edu/stockk/> (hämtad 2015-03-17).

Stonard, John-Paul: *Export, Valie [Höllinger, Waltraud]*, www.oxfordartonline.com, 2007, (hämtad 2014-11-25).

Wadstein MacLeod, Katarina (2014): "Lättkonsumerad konsumtionskritik", *Svenska Dagbladet*, mars 2014, www.svd.se (hämtad 2015-03-06).

Wentrack, Kathleen (2014): "Female Sexuality in Performance and Film: Erotic, Political, Controllable? The Contested Female Body in the Work of Carolee Schneemann and VALIE EXPORT", *Konsthistorisk tidsskrift*, vol. 83, 2014, www.tandfonline.com (hämtad 2015-03-09).

Wentrack, Kathleen (2012): "What's so feminist about the Feministische Kunst Internationaal? Critical directions in 1970s feminist art", *Frontiers – A Journal of Women's Studies*, vol. 33, nr. 2, www.bibl.liu.se (hämtad 2015-03-09).

Youngblood, Gene (1970): *Expanded Cinema*, New York: Dutton, E-bok, www.vasulka.org (hämtad 2015-02-04).

Tryckta källor

Arrhenius, Sara (red.) (2001): *Feministiska konstteorier*, Stockholm: Raster (ingår i Skriftserien Kairos nr. 6).

Bladh, Martin (2005): "Film och aktionskonst", i *Det visuella fältet: studier i visuell kultur*, Gary Svennson, Bengt Lärkner (red.) Linköping: Avdelningen för konstvetenskap och visuell kommunikation, Linköpings universitet.

Butler, Cornelia (red.) (2007): *WACK! Art and the Feminist Revolution*, Los Angeles: The Museum of Modern Art.

D'Alleva, Anne (2012): *Methods and Theories of Art History*, London: Laurence King.

Doane, Mary Anne (1982): "Filmen och maskeraden: att bygga en teori om den kvinnliga åskådaren", i *Feministiska konstteorier*, Sara Arrhenius (red.) Stockholm: Raster, 2001 (ingår i Skriftserien Kairos nr. 6).

Eriksson, Yvonne, Göthlund, Anette (2004): *Möten med bilder*, Lund: Studentlitteratur.

EXPORT, VALIE (1972): "Women's Art; A Manifesto", i *Art and Feminism*, Helena Reckitt, Peggy Phelan (red.) London: Phaidon, 2001.

Lucie-Smith, Edward (2000): *1900-talets bildkonst*, [översättning från engelska; Ulf Gyllenhak] Köln: Könemann.

Mueller, Roswitha (1994): *VALIE EXPORT: fragments of the imagination*, Bloomington: Indiana University Press.

Mueller, Roswitha (1992): "Interview with VALIE EXPORT", april 1992, i *VALIE EXPORT: Fragments of the Imagination*. Roswitha Mueller, Bloomington: Indiana University Press, 1994.

Mulvey, Laura (1975): "Visuell lust och narrativ film", i *Feministiska konstteorier*, Sara Arrhenius (red.) Stockholm: Raster, 2001 (ingår i skriftserien Kairos nr. 6).

Parker, Rozsika, Pollock, Griselda (1981): *Old Mistresses; Women, Art and Ideology*. New York: Phanteon Books.

Pollock, Griselda (1977): "Vad är det för fel med >>kvinnobilder<<?", i *Feministiska konstteorier*, Sara Arrhenius (red.) Stockholm: Raster, 2001 (ingår i skriftserien Kairos nr. 6).

Reckitt, Helena, Phelan, Peggy (red.) (2001): *Art and Feminism*. London: Phaidon.

Schor, Gabriele (red.) (2014): *WOMAN; The Feminist Avant-Garde of the 1970s; Works from the SAMMLUNG VERBUND*, Vienna, Bryssel och Wien: Bozar Books och SAMMLUNG VERBUND, Vienna.

Sternudd, Hans T (2004): *Excess och aktionskonst – en semiotisk analys av Hermann Nitschs Das6-Tage-Spiel med betoning på första dagens Mittagsfinale*, Lund: Heterogénesis.

Stokstad, Marilyn, Cothren, Michael W (2011): *Art History*, fjärde uppl. New Jersey: Prentice Hall/Pearson.

Walters, Margaret (2005): *Feminism: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Warren, Lynne (red.) (2006): *Encyclopedia of twentieth-century photography*, vol. 1, A-F, New York: Routledge.

Werner, Jeff (1997): *Nils Nilsson*, Göteborg: Konstvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet.