

EN SPREKK I MITT VENNDIAGRAM

av Sofie Bakke Ringstad

Denne teksten undersøker fysiske og konseptuelle tomrom. Gjennom en refleksjon over utstillingen Den plastiske kroppen på Stavanger Kunstmuseum, settes polske kunstneres bruk av hulrom i dialog med vår forståelse av identitet, feminisme og historisk kontekst. Fra Magdalena Abakanowicz' krumbøyde figurer til Ana Mendieta's silhuetter, utforsker teksten hvordan negativt rom fungerer som beholdere for mening, og hvordan vi som betraktere skaper forbindelser på tvers av tid, rom og begreper.

HULROMMENE ER HELTEN

De ti presenterte kunstnerne i *Den plastiske kroppen* – som i hovedsak befattet seg med skulptur – var alle kvinner, og fungerer som tidsvitner for en periode mange i den vestlige delen av jernteppet visste (og vet) lite om. Deres kunstverk er voluminøse, de bukter og bøyer seg. Og som en utilsiktet tematisk tvist som kommer til syne for ettertiden, opptrer de fleste verkene med en form for hulrom; et søkk, en fold, en bulk, en sprekk. Et negativt rom¹.

Denne teksten handler om hulrommene. De som finnes i oss mennesker, i kunstverk, i begreper og i venndiagram (du vet, sånne som består av to eller flere sikler, som i større eller mindre grad overlapper med hverandre).

I science fiction-forfatteren Ursula K. Le Guins essay "The Carrier Bag Theory of Fiction" fra 1988 foreslår hun at (for)historien egentlig ikke handler om spyd og mammuter, men om beholdere som man kan ha ting i. Grunnen til at vi husker spydene, er at mammutjakt var en bedre historie å gjenfortelle, lettere å male på huleveggen. Som Le Guin formulerer det, hvem vil vel høre om hvordan jeg måtte «bryte med et korn»². Men ser vi bort fra hva som fenget våre forfedre og -mødre rundt bålet, er historiens egentlige helt «en ting som holder noe annet enn seg selv»³: En beholder, en flaske, en boks, en kurv, en pung. Et hulrom.

¹ Bedre kjent som et engelsk begrep: *Negative space*.

² Le Guin 2019:27

³ Le Guin 2019:28

Hulrommene er helten i essayet du nå leser. De er transformative steder som skaper grobunn for fantasi og forestillinger. I *Den plastiske kroppen* er disse hulrommene fulle av metamorfisk potensial – av og til håpefulle, ofte uhyggelige. Vi begynner med det sistnevnte.

DET NEGATIVE ROMMET / DO YOU SEE WHAT I SEE?

I Magdalena Abakanowicz' (1930–2017) kunstverk *Bur og rygg* fra 1981 sitter en kropp krumtbøyd, med beina strakt rett ut fremfor seg. Eller det vil si – kroppen er ikke der lenger, men vi ser omrisset av den. Et tynt, hardt skall har fanget menneskets positur, evig sammensunket, med en unaturlig stor rygg. Skallets ben stanser før kneet, hals og hode mangler. Fargene er jordlige og mørke. Hvem har tvunget kroppen inn i en slik posisjon? Hva har mennesket hatt på sine skuldre som har presset det ned i denne stillingen?

Materialet den uthulte menneskeformen er laget av er jute, slikt man bruker til striesekker. Det hinneaktige resultatet minner om gipsbind, reparasjonens materiale. Her har noe vært skadet – et helt menneske knekt – og igjen står bare den evig krumme uthulte forbindingen. Men kroppens avtrykk er ikke alene. Juteomrisset sitter flatt på en tynn trebenk, som igjen hviler i et primitivt bur av trebjelker. Verket er illevarslende, og stiller presserende spørsmål om den manglende kroppen.

I Abakanowicz' uthulte skikkelse ser vi ikke *konturene* av et menneske; vi ser selve mennesket. Hun inviterer den enkelte til å projisere sin versjon av en kropp inn i tomrommet. *Negative space*, kalles det; det man ikke ser er like effektivt som det fysiske verket. Som i Le Guins essay blir hulrommet den transformative faktoren, det blir en beholder som kan romme våre egne bilder og erfaringer. Vi tillegger det «negative» området elementer av vår egen verdensoppfattelse, og derfor resonerer det så sterkt i oss som enkeltmennesker.

Den hule tematikken går igjen i mange kunstnerskap som vises i *Den plastiske kroppen*. Et av disse er Alina Szapocznikow (1926–1973) sine skulpturer. I utstillingsteksten leser jeg at hennes praksis tok en ny vending da en svulst vokste frem i et av brystene hennes. Det virker som om dannelsen av en ny form i hennes kropp førte til et behov for å bryte med konkrete volum i hennes kunst. I verket *Stor svulst I* (1969) forvris og vrenses fotografier (støpt inn i /under et lag av) i polyester. Et annet verk, *Piotrs hode* (fra serien *Herbarium*) – som hun laget kun måneder før hun døde av brystkreft som 47-åring – vekker assosiasjoner til en dødsmaske. Vi ser avstøpningen av et fjes i polyester resin. Masken bølger seg bak sterilt museumsglass som om

det har blitt eksponert for lenge i solen. Det buler ut, synker inn, mangler volum. Som i Abakanowicz' verk er selve mennesket borte, og kun avtrykket består.

Wanda Czełkowska (1930–2021) er en annen kunstner som jobber med hulrom, innsøkk og utbulinger i sine skulpturer. Verkene hennes bølger seg, som om det bobler under overflaten, og de pulserende hevelsene skaper søkk rundt seg. I flere av skulpturene hennes er menneskehodet tema, men vi får aldri en klar figurativ forestilling av noe slikt. Resultatet er groteske, usymmetriske vesener i gips, tidvis med eksponert metallarmatur. Det er nesten som om vi ser mennesket på skissenivå, som om Czełkowska tar oss med inn i skapelsens tidlige fasen – eller kanskje mer presserende, i en forråtnelsesprosess.

En tredje kunstner som jobber med *negative space* er Ewa Pachucka (1936–2020), som representeres i utstillingen med sitt tekstilverk *Den åpne mannen* (1969). Dette er hennes eneste bidrag i *Den plastiske kroppen*, men den hengende kroppen oppfattes likevel som et av hovedverkene. Pachuckas mann er strikkes og heklet av naturmaterialet sisal. Gjennom hans mage løper en åpning, som et kikkehull på den ene siden og vidåpen på den andre. Mannens penis henger tungt mot gulvet, men beina mangler, og armene har grodd inn i kroppens lår. Assosiasjonene er mange, og som i de andre kunstneres verk og skikkelser er det opp til beskueren å tillegge kroppen en skjebne.

Å LAGE MENING AV VERDEN

Selv er jeg født tre år etter Sovjet og Østblokkens kollaps, og i lang tid var sjablongpregede propagandaplakater det eneste visuelle uttrykket jeg kjente fra Østblokkens kunsthistorie. Når man reflekterer over at kunsten i *Den plastiske kroppen* er laget parallelt med slik insisterende sosialistisk realisme, ser man hvor radikale de ti kunstnerne i utstillingen faktisk var. Alle levde de under totalitære forhold; to av dem hadde sittet i henholdsvis konsentrasjons- og interneringsleir under andre verdenskrig.

Som ofte skjer når man lærer noe nytt, fyller utstillingen ut et blankt område i min verdenserfaring – den etterlater nye inntrykk i mitt mentale geografiske og kunsthistoriske kart. Umiddelbart vekker *Den plastiske kroppen* assosiasjoner til lignende verk og uttrykk jeg har sett, og som menneskehjernen har en tendens til, går tankene mine i høygir for å forbinde disse uttrykkene med hverandre. Små krater som har etablert seg i mitt mentale månelandskap søker

mot hverandre i mørket, som et venndiagram hvor sirklene forsøker å overlape hverandre. Jeg prøver å lage mening av verden.

I et slikt mentalt venndiagram består den ene sirkelen av *Den plastiske kroppen*, herunder de nye kunstnerskapene og verkene som jeg har blitt kjent med. I den andre sirkelen står navnet på den kubansk-amerikanske kunstneren Ana Mendieta (1948–1985). For på andre siden av Atlanterhavet, i samme periode som de polske kunstnerne lagde sine verk, jobbet Mendieta med lignende tematikker. På samme måte som Magdalena Abakanowicz lagde hun en serie verk hvor bare omrisset av en kropp sto igjen, og på samme måte som Teresa Murak lot hun planter vokse ut av verkene sine. På samme måte som Maria Pinińska-Bereś jobbet hun med kvinnekroppen som kunstnerisk materiale, ofte utenfor en institusjonell kontekst eller et gallerirom. Men i *motsetning* til mange av sine polske kollegaer, var Mendieta ettertrykkelig feministisk, og ville antakeligvis levd godt med at hennes verk ble kalt for nettopp «feministisk kunst».

For det står nemlig i utstillingsteksten at «en vestlig forestilling om feminisme ikke er fruktbar i en analyse av den tidligere Østblokken»⁴. Med andre ord: Mine raske antakelser og forbindelser er på sitt beste unyanserte, og de visuelle og diskursive kodene som gjør at jeg leser de polske verkene som feministiske, var ikke gjeldende for kunstnerne som vises i *Den plastiske kroppen*. Tvert om hadde de sine egne intellektuelle utgangspunkt som gjorde at de likevel lagde kunst som jeg i dag automatisk vil kategorisere som feministisk.

Det finnes naturligvis unntak. Det 7:16 minutter lange videoverket *Forandring. Mitt problem er et kvinneproblem* (1979) av Ewa Partum er dypt feministisk, og i Maria Pinińska-Bereś (1931–1999) performanceverk *Klesvask II* fra 1981 – som gjengis i *Den plastiske kroppen* som fotodokumentasjon – hang kunstneren opp tøyestykker på en snor, som hvert hadde påmalt en bokstav som til slutt utgjorde ordet "Feminisme". Men hva dette begrepet innebar for dem, lar seg ikke ufiltrert overføre til samme mening som jeg, eller for den saks skyld Ana Mendieta, tillegger det samme begrepet.

I den overlappende delen av venndiagrammet for Mendieta og de polske kunstnerne (den delen hvor det oppstår en felles farge, eller som kanskje er stripe) kan det altså ikke stå noe så alminnelig som «Feminisme». Diagrammet motsetter seg min enkle logikk, og sirklene blir som

⁴ Stavanger kunstmuseum 2024

to magneter som støter unna hverandre. Jeg trenger et annet begrep for å forstå møtet mellom min forhenværende kunnskap og verkene i *Den plastiske kroppen*.

BEGREPENES BEGRENŚNING / SAME, SAME BUT DIFFERENT

I Mendieta's mest kjente serie *Silueta* jobbet hun repetitivt med avtrykket av en kvinnekropp, antydningene av den, restene. Noen steder er det avtrykk av maling, en kropp som har lagt sitt spor på et lerret; andre steder er det dype, abstraherte nedsenkninger i jorden; andre steder igjen har avtrykket tatt fyr, og kvinnekroppen brenner. I et av verkene fra serien ligger Mendieta selv i et hull i bakken, som i en grav mellom steinene. Over hennes kropp har det grodd blomster, de trenger seg opp mellom beina og armene hennes. Akkurat som Teresa Muraks karseverk *Objekt, BH* (1975/6) fra *Den plastiske kroppen*, hvor kvinnelige rekvisitter – en BH, en truse – er overtatt av naturen.

Kunstnerne behandler samme tematikk, lignende opplevelser av å være kvinne. Og i lys av Ursula K. Le Guin's essay, vil jeg påstå at de deler enda en kvalitet: Både Mendieta's verk og flere av de polske kunstnerne's skulpturer er «en ting som holder noe annet enn seg selv»⁵. Det gjør at også jeg, fra mitt nåtidige, norske utgangspunkt, umiddelbart ser søkk i deres historier, straks kjenner igjen deres erfaringer. Deres kvinnelige kropper og objekter spirer og synker inn i naturen på samme tid. På hver sin side av verden brukte altså kunstnerne de samme verktøyene til å snakke om sin samtid. I hvilken språklig fellesnevner kan jeg forene disse inntrykkene?

Vi lever i en verden som er besatt av begrep og definisjoner. Det er tydelig selv fra denne teksten; alt jeg vil er å sette verk og kunstnere i bokser, kategorisere og beskrive dem – jeg skriver til og med et helt essay om det! Hvorfor er det slik? Jeg siterer den østeriske filosofen Ludwig Wittgenstein (1889–1951): “The limits of my language mean the limits of my world.” Hvis jeg ikke klarer å sette ord på assosiasjonene som oppstår, kan jeg heller ikke forstå min verden. Jeg trenger et språk for å fordøye inntrykkene som utstillingen presenterer.

BEGREPER FULLE AV HULL

Hvorfor er det så fristende å kalle de polske kunstnerne for feminister? Betyr det egentlig noe hva vi kaller de eller dem når vi alle kjemper den samme kampen? Hvorfor trenger vi så sårt et

⁵ Le Guin 2019:28

begrep å stille oss bak, som en fane? I utstillingsteksten til *Den plastiske kroppen* leser jeg: «Ordet «plastisk» betyr formbar, elastisk eller fleksibel. Utstillingstittelen henviser både til skulptur som en «plastisk kunstart» og til at kunstverkene «tøyer i begrepet kropp ved å fremstille kroppen på nye måter.»⁶ I likhet med utstillingstittelen, er begreper og merkelapper i seg selv tøyelige og relative.

I *Argonautene* (2015) av Maggie Nelson finner vi et godt eksempel på hvordan feminismebegrepet og opplevelsen av kjønn endrer seg over tid. I den selvbiografiske boken skriver Nelson om sin collegeprofessor i feministisk teori, som hadde «[...] brukt hele livet på å problematisere og dekonstruere identitet»⁷. På et tidspunkt hadde en gruppe studenter motsatt seg hennes feministiske, ja, men likevel tradisjonelle undervisningsform, og invitert henne på en privat forelesning i retur. Der – stikk i strid med det professoren hadde arbeidet for i sin karriere – ble alle besøkende bedt om å feste en lapp på brystet, hvor det skulle stå hva de identifiserte seg som.

Skrekk! En fysisk merkelapp som attpåtil skulle definere hvem man er. Hva skjedde med de dekonstruerte identitetene? Professoren må ha undret seg: Hvordan gikk vi fra at kjønn er en konstruksjon, til at alle skal vite og offentlig definere hvilken kjønnsidentitet de hører til i? Vi kan altså tenke oss et venndiagram hvor den overlappende fellesnevneren er «feminisme» – men hvor de tilhørende i respektive sirklene ikke kjenner seg igjen i hverandre. Begrep er komplekse, de er fulle av hull, bulker og motsigelser.

MIDDEL OG MÅL

Et venndiagram kan ha opptil flere sirkler i seg, og vi skal tilbake til reisverket rundt utstillingen for å innlemme flere. Et av kunstverkene – Maria Pinińska-Bereś' (1931–1999) *Bord II – fest* fra 1968 – består av et avlangt, lavt spisebord. Midt på bordet ligger en hvit spisebrikke, kniv og gaffel, og dertil, to ganske ulekre, pæreformede kvinnebryster. De er kommet bort fra sin kropp, og figurerer nå som perverse salt- og pepperbøsser. Til høyre for duken stikker et kvinnelår ut av bordplaten, og jeg følger benet hele veien ned til foten, som hviler på kanten av bordet. En skygge av benet er påtegnet bordplaten. Til venstre har Pinińska-Bereś også påtegnet et kvinneansikt: Hun er lattermild, men vill i blikket, og håret danser rundt hodet i en form som

⁶ Stavanger Kunstmuseum 2024

⁷ Nelson 2005:79

minner om Medusas slanger. Kvinnekroppen er bokstavelig talt servert. Pinińska-Bereś har brukt hjemmets – nærmere bestemt kjøkkenets – attributter til å si noe om kvinnens posisjon i samfunnet.

Et tiår etter at dette verket ble laget, oppsto motstandsgruppen *Madres de la Plaza de Mayo* (Mødrene på Mayoplassen) i Argentina. I likhet med de polske kunstnerne i *Den plastiske kroppen*, levde kvinnene i denne gruppen også under et totalitært regime: Det argentinske diktaturet (1976–1983). Gruppen besto av mødre som letet etter sine bortførte barn⁸, og de begynte å samle seg på Plaza de Mayo i Buenos Aires for å vise motstand mot regimet som hadde ført dem bort. De fleste var husmødre uten aktivistisk erfaring, og deres signatur ble tradisjonelle hvite tørkler på hodet: Plagget som signaliserte deres tilknytning til hjemmet, ble nå deres kampuniform. Og på det, i korssting, broderte de navnene på sine forsvunne barn. Det personlige ble politisk⁹.

I begynnelsen var de alene, men i 1980 begynte feministiske grupperinger å tilslutte seg mødrenes protester. Dette var vanskelig for *Las Madres*: Deres aktivistiske utgangspunkt var forankret i hjemmet, og narrativet de hadde om seg selv korresponderte ikke med feministbevegelsen som skylte over Vesten. Som et medlem av gruppen formulerte det: «Det var vanskelig for oss å dele vår motstandskamp med feministene. [...] De forvirret *Las Madres*; vi var redde for disse nye ideene om hva det var å være kvinne. [...] Det var vanskelig for oss å observere at morskapet kunne bli sett på som en patriarkalsk idé.»¹⁰

Samme kamp, forskjellig narrativ. En motstandsgruppe som bruker feministiske strategier, men som er livredde for feminismen. Jeg ser på mitt venndiagram, tegner en sirkel til. I denne står det *Las Madres de la Plaza de Mayo*. På samme måte som de polske kunstnerne i *Den plastiske kroppen*, brukte de den feministiske verktøykassen uten å kjenne til eller identifisere seg med måten begrepet «Feminisme» blir forstått i dag. Så hva står i det overlappende feltet mellom sirklene i mitt venndiagram?

⁸ Ofte unge voksne som hadde protestert mot diktaturet.

⁹ Henvising til feministordtaket "The Personal is Political", allmenngjort i et essay av aktivisten Carol Hanisch i 1969.

¹⁰ Bellucci 1987:86

DET USYNLIGE MELLOM STJERNENE

Det tilsynelatende tomme er aldri uten mening eller innhold, selv om det kan se slik ut for det blotte øyet. Mens jeg skriver denne teksten, tar jeg en pause for å bla i prokrastinerings katalog: Instagram. NASA har lagt ut et innlegg med bilder av filmaktige stjernetåker, hvor de skriver: «The space between the stars is not empty, but rather filled with filaments of dust and gas (known as the interstellar medium), which is often invisible until something illuminates it»¹¹. Kunsten speiler verden og omvendt.

I likhet med Le Guin, tror jeg at hulrom er virkelig transformative steder. I arbeidet med denne teksten, har det blitt klart for meg at dette er hulrommene som får verkene i *Den plastiske kroppen* resonerer så sterkt med samtidens besøkende: Muligheten til å tillegge vår egen mening, fylle ut våre egne felt og erfaringer i verkenes søkk og bol, gjør dem aktuelle for en annen samtid enn de ble skapt i. Det er derfor de er så forlokkende å kategorisere: I likhet med all stor kunst, er de gjenkjennelige gjennom tid og rom, fordi de tar for seg universelle tematikker. De ligner på noe vi kjenner så godt fra før.

Kanskje stedet hvor sirklene i venndiagrammet mitt møtes ikke er et nøytralt, lettfattelig og definerbart felt, men en sprekk. En sånn sprekk der vann sildrer mellom to fjellsider, hvor et lite tre mot alle forutsetninger har klart å gro. En sprekk som er fylt med mening, så fort noe eller noen belyser den. Kanskje denne sprekken minner om Magdalena Abakanowicz' klitorislignende, vegghengte tekstilverk i *Den plastiske kroppen*. Ru, mørkelilla og røde lepper bølger ut fra veggen, de åpner seg mot meg, og jeg kan gløtte inn i hulrommet innenfor. Kanskje jeg må synke inn i denne sprekken for å finne begrepet jeg leter etter.

«Jeg sa det var vanskelig å skrive en gripende historie om hvordan jeg kjempet med et korn, men jeg sa ikke at det var umulig»¹².

¹¹ NASA 2024

¹² Le Guin 2019:36

KILDER:

- Bellucci, M., 1999, 'Childless Motherhood: Interview with Nina Contríñas, a Mother of the Plaza de Mayo, Argentina', *Reproductive Health Matters* 7(13), 83-88, URL: <https://www.jstor.org/stable/3775707>
- Le Guin, U.K., 2019, *The Carrier Bag Theory of Fiction*, Ignota, Peruvian mountains.
- Nelson, M., 2017, *Argonautene*, Pelikanen Forlag, Stavanger.
- NASA, offisiell Instagramprofil, 14. januar 2024. Tilgjengelig fra www.instagram.com/p/DEoXdLKp7ho (Lest: 15. januar 2024).
- Stavanger Kunstmuseum, 2023. *Den Plastiske Kroppen* [utstillingstekst].

BIOGRAFI

Sofie B. Ringstad (f. 1992) er kunstkritiker og kurator bosatt i Stavanger. Ringstad arbeidet flere år som produsent og manager innen det eksperimentelle musikkfeltet, og fullførte i 2023 en mastergrad i Spatial Strategies (under Dr. Bonaventure Ndikung) ved Weißensee Kunsthochschule i Berlin. For tiden er Ringstad daglig leder og redaktør for CAS – Contemporary Art Stavanger, samt engasjert på flere prosjekter knyttet til kunst i offentlige rom, blant annet for KORO.