

Södertörns högskola

Konstvetenskap

Den stygga trädgården

En sinnlig tolkningsansats med utgångspunkt i
Helen Chadwicks *Cacao* och *Bad Blooms*



Malin Hydén

C-opsats

Höstterminen 2005

Handledare: Dan Karlholm

Author: Malin Hydén

Title: The bad garden. A sensual interpretation of Helen Chadwick's *Cacao* and *Bad Blooms*

Document level: C

Subject: Art History

Södertörns Högskola, fall 2005

Number of pages: 28

Abstract

The purpose of this essay is to discuss what a sensual interpretation of art is and what it should include. The discussion is based on an attempt to do a sensual interpretation of the Greek-British artist Helen Chadwick's *Cacao* and *Wreaths to Pleasure*. Chadwick was an artist working with well-known materials in new and unexpected ways. An interpretation of her works should include the fact that her art affect us on different levels, both intellectually and sensually. The history of art includes very few examples of interpretations engaging all senses. Therefore this essay is based on literature in adjacent disciplines like aesthetics, inter art studies and synaesthesia. The thesis of *The bad garden* is that an art experience includes interplay between senses. This interplay which creates additive sensations, a fact that is not taken into consideration in an interpretation based on only vision. The conclusion is that a sensual interpretation should be a merge of traditional disciplines and must be characterised by subjectivity, contextuality, and intersensuality.

Keywords

Sensual interpretation, inter art, synaesthesia, Helen Chadwick, *Cacao*, *Wreaths to Pleasure*

Innehållsförteckning

Inledning.....	1
Syfte	1
Material och forskningsläge	2
Metod	3
Konstnären Helen Chadwick.....	4
1970-talet.....	4
1980-talet.....	5
1990-talet.....	6
Helen Chadwick på Liljevalchs	7
Barbican Art Gallery och Liljevalchs konsthall.....	7
Utställningen på Liljevalchs konsthall	8
Den stygga trädgården	11
Beskrivning av verken.....	11
En sinnlig tolkningsansats	11
Sammanfattning.....	24
Käll- och litteraturförteckning	26
Tryckta källor	26
Övriga källor	28
Bildförteckning.....	28

Inledning

Doften av choklad är stark. I salen står en rund behållare fylld med en tjockflytande bubblande brun sörja. Brun smet rinner stötvis ned från toppen av något stavformat i mitten av behållaren. På väggarna runtomkring sitter runda ljuslådor med fotografier av blomsteruppsättningar omgärdade av trögflytande eller bubblande vätskor i olika färger.

Det här är mitt första intryck av Helen Chadwicks två verk *Cacao* och *Wreaths to Pleasure* som visades tillsammans på Liljevalchs konsthall under hösten 2005. Tillsammans bildar de en trädgård som är både lockande och stötande. Verken utgör denna studies utgångspunkt för en diskussion om vad sinnlig tolkning innebär. Den brittisk-grekiska konstnären Helen Chadwick skapade konst som berör flera plan. Jag är intresserad av hur denna påverkan ser ut och hur den kan beskrivas. Chadwick ifrågasatte själv synens status. Det vore därför intressant med en tolkning som just ifrågasätter individens varseblivning.

Syfte

När jag frågar Victoria Worsley vid Henry Moore Institute vad hon tror det är som gör Helen Chadwicks konst så effektiv, svarar hon att det framför allt är känslan av förförelse och avsmak. Chadwick bröt ned diametrala motsatser genom att förena dem och lämnar till betraktaren att uppleva, tolka och försöka förstå sin egen respons. Hennes verk är oroande för att vi ska fundera över estetikens och tillvarons beskaffenhet. Viktoria Worsley betonar även Chadwicks kritiska engagemang i sociala frågor.¹

Jag är intresserad av denna starka och oroande upplevelse av Helen Chadwicks konst, vad det är som utgör upplevelsen och hur den kan tolkas. Chadwick arbetade ofta med välbekanta material på ett oväntat sätt. Vad betyder detta för det totala sinnesintrycket? Med andra ord det som består av intryck från alla sinnen, inte endast det visuella. Syftet med denna uppsats är att, utifrån en tolkning av Helen Chadwicks *Cacao* och *Wreaths to Pleasure*, diskutera vad en sinnlig tolkning är och vad den bör innefatta.

¹ E-postmeddelande till författaren från arkivarie Victoria Worsley, *Henry Moore Institute Leeds*, 4 januari 2006.

Material och forskningsläge

Studien baseras på min upplevelse och tolkning av utställningen *Helen Chadwick Retrospective* på Liljevalchs konsthall (17 september – 27 november 2005) och de två verken *Cacao* och *Wreaths to Pleasure*, som ofta visas tillsammans. Med sinnlig tolkning menas här en tolkning som tar hänsyn till fler sinnen än synen. Med andra ord upplever vi verk snarare än betraktar dem. Viktigt är att ett sinne kan retas även indirekt, genom minnet.

Utgångspunkten för min sinnliga tolkningsansats är antologin *The Empire of the Senses* som just förespråkar ett sinnligt sätt att tolka kulturella företeelser.² Inom den konstvetenskapliga litteraturen har jag däremot hittat väldigt få exempel på sinnlig tolkning. De verk jag påträffat gäller tolkningar kopplade till endast ett sinne, alternativt tolkningar av hur olika sinnen spelat in vid det konstnärliga skapandet.³ Jag har därför tittat på angränsande områden som till exempel estetik, interartiella studier som till exempel antologin *Interart poetics*,⁴ samt litteratur om synestesi. En viktig källa är historikern Martin Jays *Downcast Eyes*, en skildring av nedvärderingen av synens status i fransk filosofi.⁵ När det gäller Helen Chadwick som konstnär och den traditionella tolkningen av hennes verk har jag framför allt använt de olika utställningskatalogerna, samt den DVD som visades och såldes i samband med utställningen *Chadwick Retrospective* på Liljevalchs konsthall. Jag har även intervjuat Niclas Östlind som curerade utställningen.⁶

Helen Chadwick utgör en viktig länk mellan 1970-talets feministiska konst och den kvinnliga brittiska konsten på 1990-talet. Men eftersom studien utgår från den direkta sinnliga upplevelsen av två verk har jag valt att inte fokusera på hur Helen Chadwicks konst uppfattats historiskt sett.

² Howes, David (red.), *The Empire of the Senses. The Sensual Culture Reader*, Oxford, 2005.

³ Exempel på litteratur om konsthistorieskrivning kopplad till ett specifikt sinne är Kahn, Douglas, *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts*, London 1999. Exempel på en sinnlig studie av konstproduktion genom historien är Danius, Sara, *The senses of modernism. Technology perception, and aesthetics*, Ithaca, 2002.

⁴ Lagerroth, Ulla-Britta m.fl. (red.), *Interart poetics. Essays on the interrelations of the arts and media*, Amsterdam, 1997.

⁵ Jay, Martin, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in twentieth-century French Thought*, Berkeley, 1994.

Metod

En sinnlig tolkning behöver grundas i direkta sinnesintryck. I min studie har jag därför valt att börja i mötet med verken och den omgivning där de är placerade. Bakgrunden utgörs av Helen Chadwicks liv och verk. För att betona utställningsrummets betydelse innehåller min studie även en kort beskrivning av skillnaden mellan utställningen som den såg ut på Barbican Art Gallery och på Liljevalchs konsthall. Utifrån detta beskriver jag sedan mitt helhetsintryck av utställningen på Liljevalchs.

Tolkningen är sedan indelad i tre delar. Den första delen utgår från mina direkta och indirekta sinnesintryck, vad jag projicerar på verken, samt min metaforiska tolkning. Med detta som utgångspunkt studerar jag den traditionella litteraturen om Helen Chadwick och de aktuella verken. Tolkningen avslutas med en jämförelse med vald litteratur från den forskning om sinnlighet och sinnliga tolkningsansatser som finns idag (se avsnittet om material och forskningsläge).

⁶ Intervju med intendent Niclas Östlind (ca. 1 tim.), muntlig källa, *Liljevalchs konsthall*, 15 december 2005.

Konstnären Helen Chadwick

I mars 1996 dog Helen Chadwick i en hjärtattack endast 42 år gammal. Hon var då en av Storbritanniens mest kända samtida konstnärer. Genom att utgå från kroppen ifrågasatte hon begrepp som genus, identitet och varseblivning. Med sina skulpturer, fotografier och installationer kombinerade hon det sinnligt uppenbara med intellektualitet, socialt ställningstagande, estetik och humor.

Helen Chadwicks liv och verk finns till stor del dokumenterat och arkiverat på Henry Moore Institute i Leeds.⁷ Helen Chadwick föddes i Croydon 1953. Pappan var engelsman och mamman från Grekland. Helen Chadwick studerade konst vid Brighton Polytechnic i Sussex, där hon tog examen 1976, och vid Chelsea College of Art and Design i London. Det var sedan i första hand i London som hon levde och verkade.

1970-talet

Helens Chadwicks verk präglades redan under studietiden av kroppens relation till identiteten. På 1970-talet var hon starkt påverkad av feminismens önskan att komma bort från de traditionella könsrollerna. En del av hennes examensutställning bestod till exempel av performansen *Domestic Sanitation* (1976) som bland annat innefattade en stiliserad skönhets-salong där kvinnor, i latexdräkter gjorda av avgjutna kroppsdelar, gav gynekologliknande behandlingar.⁸ Griselda Pollock menar att det är lätt att förbise betydelsen av feministernas ingrepp i konstvärlden från 1970-talet till början av 1980-talet. Detta eftersom deras framgång har gjort det svårt att komma ihåg hur illa ställt det var under den så kallade för-feministiska tiden. Men konstfeminismen är helt enkelt en förutsättning för den

⁷ Henry Moore Institute ansvarar för Helen Chadwicks arkiv, innehållande samlingar, skisser, fotografier, korrespondens och andra texter. Samlingen donerades från Helen Chadwicks egendom, samt Zelda Cheatle Gallery. När det beslutades att Liljevalchs konsthall skulle ingå i utställningsturnén *Helen Chadwick Retrospective* valde ansvarig curator Niclas Östlind att komplettera utställningen med ett antal av Helens tidigare verk från detta arkiv. Mer information om detta finns i den svenska utställningskatalogen *Chadwick, Helen, Helen Chadwick, Anteckningar om Helen Chadwicks konst med betoning på de tidiga verken av Niclas Östlind*, Stockholm, 2005, sid.32-33.

⁸ Detta finns dokumenterat på super 8-film. För mer information om hennes tidiga konst se den svenska utställningskatalogen: *Chadwick, Helen, Helen Chadwick, Anteckningar om Helen Chadwicks konst med betoning på de tidiga verken av Niclas Östlind*, Stockholm, 2005.

självständiga och medvetna kvinnliga konst som växte fram i och med 1990-talet. Pollock menar att Helen Chadwick utgör ett mellanled mellan dessa två generationer.⁹ Helen Chadwick har själv berättat om den starka kritik som de radikala feministiska ”stalinisterna” utsatte henne för under 1980-talet.¹⁰ Hon blev kritiserad för sitt ofta mycket estetiskt tilltalande sätt att använda den egna nakna kroppen i sin konst. Man menade att hon på det sättet främjade den manliga objektifieringen av kvinnokroppen. 1983 skapade hon till exempel det självbiografiska verket *Ego Geometrica Sum* (Jag är geometri), där hennes nakna kropp finns projicerad på ett antal geometriska plywoodfigurer. Figureerna berättar historien om hennes uppväxt, identitetsskapande och relationen mellan kroppen och tingen runt henne.

1980-talet

Helen Chadwick var mycket intresserad och hade stor kunskap om estetikens historia och teori. I verket *The Oval Court* från 1984-86 (se bild 5) svävar hennes fotostatkopierade kropp omgärdad av ett överdåd av objekt från djur- och växtriket, i ett paradisiskt hav inspirerat av 1600-talets vanitas-måleri och rokokons sinnliga bildvärld. I mitten tronar fem gyllene klot som representerar det gudomliga och oföränderliga. *The Oval Court* visades 1986 på utställningen *Of Mutability* på Institute of Contemporary Arts (ICA) i London. Som kontrast visades *Carcass* (1986), en hög glasbehållare fylld med ruttnande hushållsavfall. *Of Mutability* blev Helen Chadwicks internationella genombrott. Året därefter blev hon den första kvinnan att nomineras till Turner-priset.

I slutet av 1980-talet började Helen Chadwick omvärdera sitt sätt att representera kroppen och dess relation till omvärlden. Hon sökte sig först in i kroppen. *Viral Landscapes* (1988-89) är exempel på detta. Med hjälp av databildbehandling har tre verk smälts samman till stora monumentala bilder: Fotografier av en dramatisk kustlinje vid Pemberbroke i Wales, mönster skapade genom att konstnären doppat dukar tillsammans med färg i havet, samt förstoringar av celler från hennes egna kroppsöppningar. Efter detta sökte Chadwick sig allt längre bort från självrepresentationen. Hon valde kött som metafor för kroppen och

⁹ Pollock, Griselda, “Konstfeminism i en internationell kontext”, i Nyström, Anna m.fl. (red.), *Konstfeminism. Strategier och effekter i Sverige från 1970-talet och framåt*, Stockholm, 2005, sid. 218-219.

¹⁰ “The Oval Court”, i Chadwick, Helen, *The Art of Helen Chadwick*, DVD, England, 2004.

började experimentera med ljuslådor. I serien *Meat Lamps* skapade hon bland annat vackra fotografier av rått kött som belysts bakifrån.¹¹

1990-talet

Under hela livet ifrågasatte och experimenterade Helen Chadwick med identitetsskapande, könsgränser och sinnlig sensation. På 1990-talet blev hennes utställningar därför mycket omskrivna. På utställningen *Effluvia* på Serpentine Gallery 1994 visades till exempel *Piss Flowers* (1990-91), ett antal skulpturer bestående av bronsavgjutningar efter att Chadwick och hennes pojkvän David Notarius kissat i snön under en vistelse i Kanada. Avgjutningarna utgör blommornas pistiller. Hans avtryck är flera och korta och medan hennes fått en längre central fallosliknande form. Könsrollerna är på så sätt omvända. Även i Sverige var intresset för Helen Chadwick stort vid mitten av 1990-talet. 1994 visades till exempel fyra verk på utställningen *Dialog med det andra* på Norrköpings konstmuseum. Dessa verk av material som päls och brons var också de en lek med könsdefinitionerna.¹² Hon återkom 1995 med *Bad Blooms* som även visades på Uppsala konstmuseum.

Mot slutet av sitt liv vände sig Helen Chadwick till vetenskapen och allt känsligare områden. Hon arbetade bland annat med kasserade embryon på en sjukhusavdelning för konstgjord befruktning. *Nebula* (1996) är ett halsband av ljuslådor baserade på mikrofotografier. Embryon blandas med maskrosfrön. I halsbandets mitt sitter ett icke seende öga, angripet av grå starr. När konstskribenten Marina Warner beskriver verket talar hon om hur Helen Chadwick såg skönhet även i det som är skadat eller inte följer normen. Hon säger också att Chadwick visar att vi inte ska lita på våra ögon, att ögon kan vara fördunklade.¹³ *Nebula* ingick i serien *Unnatural Selections* som visades efter Helen Chadwicks död på Portfolio Gallery i Edinburgh 1996.¹⁴

¹¹ I serien *Meat Lamps* ingår *Meat Abstracts* från 1989 (se bild 6) samt *Enfleshings I* och *II* (1989).

¹² I samband med en recension av utställningen intervjuades Helen Chadwick, se: Lind, Maria, "Kroppskonst som utmanar" i *Svenska Dagbladet*, 29 oktober 1994, s. 26.

¹³ "Last Works", DVD, 2004.

¹⁴ För mer information om utställningen och om Helen Chadwicks sista verk se utställningskatalogen: Chadwick, Helen, *Stilled lives*, Edinburgh, 1996.

Helen Chadwick på Liljevalchs

Utställningen *Helen Chadwick Retrospective* var unik på många sätt. Aldrig tidigare hade hennes konst visats i denna stora omfattning. Dessutom innefattade den flera mycket ömtåliga verk av papper som inte kommer att kunna visas så många gånger. Utställningen organiserades av Barbican Art Gallery i London, där den visades 29 april – 1 augusti 2004. I samband med att den visades på Liljevalchs konsthall i Stockholm 17 september – 27 november 2005 kompletterades den med flera verk.¹⁵

Barbican Art Gallery och Liljevalchs konsthall

Skillnaden mellan utställningsrummen i Barbican Art Gallery och Liljevalchs konsthall är mycket stor. Barbican är den traditionella neutrala vita kuben med allt vad det innebär.¹⁶ Många av verken är dessutom mycket utrymmeskrävande. Barbicans öppna planlösning och storlek på rum innebar att besökaren fick uppleva flera stora verk samtidigt, ofta på nära håll. Stod man till exempel vid *The Oval Court*, såg och kände man samtidigt *Viral Landscapes* i samma rum och den starkt doftande chokladfontänen *Cacao* (1994) i det angränsande rummet.¹⁷

Liljevalchs konsthall är av helt annan karaktär, med stora relativt slutna utställningssalar, högt i tak, pelare och bruna paneler som riskerar att konkurrera med upplevelsen av de verk som visas. Så var det dock inte i det här fallet. Chadwicks gallerist Zelda Cheatle, som kände Helen Chadwick väl, menar att utställningssalarna på Liljevalchs är särskilt bra

¹⁵ Utställningen visades även på Manchester Art Gallery och Kunstmuseet Trapholt i danska Kolding. I samarbete med Henry Moore institute och Victoria Worsley, samt Chadwicks partner David Notarius kompletterades utställningen på Liljevalchs konsthall kompletterades med fler mindre verk, skisser, anteckningar och fotografier från 1970-talet, skulpturerna *Glossalia* (1993) och *I Thee Wed* (1993), *One Flesh* (1985), *Vanity* (1986), samt *Vanitas* (1986).

¹⁶ Brian O'Doherty beskriver framväxten av det strikt kontrollerade moderna konstgalleriet. Dess vita kub förvandlade konstverken till tidlösa objekt med symbolisk status, endast tillgängliga för de invigda. För mer information se: O'Doherty, Bryan, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley, 1999.

¹⁷ På den DVD som gavs ut i samband med utställningen visas bilder från Barbican, se: "Start", DVD, 2004.

lämpade för Chadwick, som själv föredrog att ställa ut i storslagna och formella utrymmen. Dessutom var det konstnärens uttryckliga önskan att inte blanda verk.¹⁸

Utställningen på Liljevalchs konsthall

Helen Chadwick Retrospective visar ett konstnärskap som spänner mellan ytterligheter. På samma sätt är utställningsrummen på Liljevalchs indelade mellan skulpturhallen och den kontrasterande sal 1.

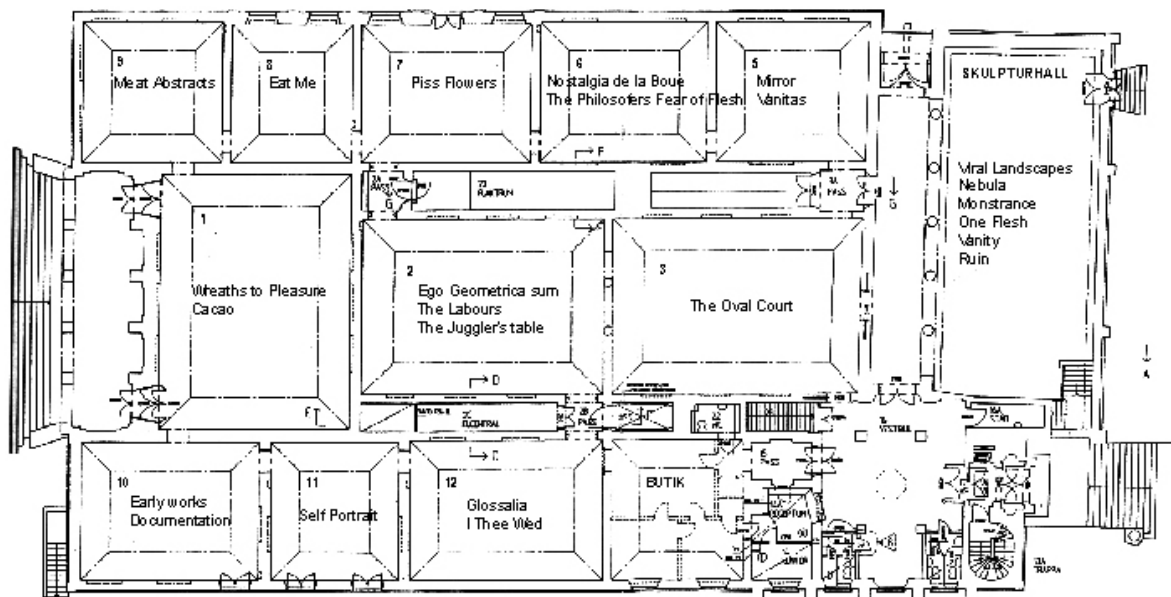


Bild 2

I den inledande högtidliga skulpturhallen, med sina pelare och marmorgolv, visas de fem monumentala *Viral Landscapes* som hängts i fil (se bild 3). Med sina lager av innehåll och betydelser talar verken kanske i första hand till det jag ser och läser. Verkens namn är, som alltid när det gäller Chadwick, mycket talande. Jag vet också att verken kom till på 1980-talet när aids var något nytt. Men med minnets hjälp påverkas också andra sinnen. När jag står framför landskapen hör jag ljudet av vågor som slår mot branta klippor, känner lukten av hav och smaken av blod. I sal 1 på andra sidan (se bild 2) är upplevelsen omvänd. Där börjar upplevelsen i något direkt sinnligt. Chokladlukten och ljudet av den bubblande

¹⁸ Intervju med Niclas Östlind, 2005.

bruna chokladen är påtaglig. Mitt i rummet står *Cacao* (se bild 4). Associationerna går till fallos, mat och exkrement.



Bild 3



Bild 4

I utställningens alla rum slås jag av kontrasten mellan vacker sirlig yta och sinnligt påtagligt, ibland nästan förbjudet, innehåll. Intellettet möter kroppen eller representationen av kroppen. Det kontrollerade möter det okontrollerade. Det välbekanta möter det främmande, ibland gudomliga. Guld möter kopieringspapper. Ibland förenas motsatserna; manligt blir kvinnligt, allvar blir humor och vice versa.

Utställningen inleds i Skulpturhallen med *Vanity* (1986), ett fotografi där konstnären naken, tillsammans med betraktaren, blickar in i en spegel där vi ser *The Oval Court*, just det verk som visas i nästa utställningssal. Tillsammans med *Ego Geometrica Sum* utgör *The Oval Court* hjärtat av utställningen. Endast pelarna mellan sal 3 och 2 skiljer verken åt (se bild 5). Man kan på detta sätt samtidigt ta in de två mest centrala verken i Helen Chadwicks konstnärskap.



Bild 5

Övriga verk finns placerade i de salar som går i fil på båda sidor om sal 3 och 2, mellan den inledande Skulpturhallen och den bortre sal 1 med fönster mot trädgården (se bild 2). I varje sal finns endast ett eller ett fåtal verk. Enligt curatören Niclas Östlind har man följt konstnärens önskemål om att inte blanda verk, dessutom kan inte ljuslådorna placeras mitt emot varandra på grund av ljusets reflektion. De ska dessutom aldrig kunna ses från sidan.¹⁹ I en mörklagd sal hänger till exempel endast *Self Portrait* (1991), en ljuslåda som ingår i serien *Meat lamps*. Det är ett fotografi som visar konstnärens ringprydda händer runt en mänsklig hjärna mot bakgrund av ett crèmefärgat sidentyg; jaget och medvetandet. I en annan sal har två verk av brons och päls placerats. *Glossalia* (1993) och *I Thee Wed* (1992-93) leker båda med könsidentiteten och det androgyna. De utgör ett tillägg till utställningen i och med att den visas på Liljevalchs. Det gör även alla objekt som visas i utställningens så kallade 70-talsrum (sal 10). Till skillnad från övriga salar är denna sal fylld av mindre objekt; video, textila arbeten, skisser, anteckningar, med mera. Jag kan följa Chadwicks centrala teman och tankar kring könsroller, sexualitet, förhållande till mat, anorexi och erotik. Niclas Östlind berättar om tankarna bakom den tematiska utformningen av utställningen, hur verken förebådar varandra och hur man experimenterat med ljus och mörker. Ifrån den stora ljusa salen där *Cacao* visas kommer man till exempel in i ett mindre mörkt kabinett med Chadwicks *Meat Abstracts* från 1989 (se bild 6).

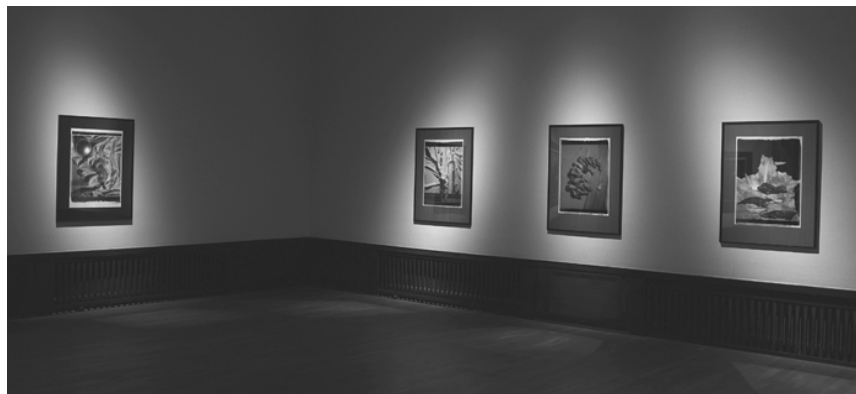


Bild 6

Tanken är att besökarna ska bilda sig en egen uppfattning om verken. Därför är textinformationen knapphändig och består egentligen endast av verkens namn.²⁰

¹⁹ Intervju med Niclas Östlind, 2005.

²⁰ Intervju med Niclas Östlind, 2005.

Den stygga trädgården

Beskrivning av verken

Verket *Cacao* (1994) är en rund fontän fylld med 850 kilo bubblande choklad. Med hjälp av en pump flödar den varma chokladen in genom hål på sidorna och sedan upp och ut ur en ståndare eller fallos som sticker upp ur fontänens mitt. Det lavalika bubblandet ramas in av en vit dammlik behållare, tre meter i diameter. Verket visades första gången på utställningen *Effluvia* på Serpentine Gallery i London 1994.²¹ Då liksom nu visades den tillsammans med Helen Chadwicks *Wreaths to Pleasure* (1992-93), även kallade *Bad Blooms*, tretton fotografier med emaljerade runda metallramar i olika färger som påminner mycket om fontänens behållare. Fotografierna sitter i runda ljuslådor, 110 centimeter i diameter och sitter till synes osymmetriskt placerade på de fyra väggarna runt fontänen. Motiven är blomsterarrangemang omgärdade av trögflytande, mer eller mindre giftiga vätskor som till exempel motorolja och olika typer av rengöringsmedel. Vissa av blomsterarrangemangen är fallos- och/eller vulvaliknande.

På Liljevalchs konsthall är Helen Chadwicks *Cacao* och *Wreaths to Pleasure* placerade i en sal utan brun träpanel. Fönster vetter ut mot konsthallens egen trädgård (se bild 7).

En sinnlig tolkningsansats

Min omedelbara tolkning

Chokladens doft spränger det arkitektoniska rummet. Den ingår därför i min upplevelse av verk som är placerade i intilliggande salar. Den fungerar också som ingång och utgång till min tolkning av Chadwicks *Cacao* och *Wreaths to Pleasure*, som en sorts fade in och fade out innan den släpper taget om mig. Inne i sal 1 är doften så påträngande att det känns som om den tränger in genom alla kroppsöppningar. *Cacao* smakar choklad. Jag slås av skillnaden mellan att se verken i utställningskatalogen och att uppleva dem på plats. Bilderna i katalogen är blanka och ytligt sett mycket estetiskt tilltalande, inte upprörande på något

²¹ Utställningen var ett samarbete med Folkwang museum i Essen och Fundació 'la Caixa' i Barcelona.

sätt.²² I utställningssalen är känslan annorlunda. Chokladfontänen är en massa som doftar, bubblar och rör sig på ett oväntat sätt. Massan tycks ha ett eget liv. Här finns inget av den traditionella fontänens lugna vattenstrilande. Det röriga, svårdefinierbara innehållet ringas in av den rena, lugna och släta behållaren. Denna kontrast mellan innehåll och inramning blir en kreativ, nästan skrattretande motsättning. På samma sätt är det med Chadwicks *Bad Blooms*. Formen är den samma, liksom den vackra ytan. Motiven är, på samma sätt som fontänens innehåll, förvirrande och nästan lustiga. Vackra spröda blommor är arrangerade och placerade i olika former av vätskor. Däremot känner jag inte lukten eller smaken av dem. Jag vet hur det känns att hålla i en tulpan och ungefär hur den luktar, men den direkta tolkningen färgas av chokladdoften.



Bild 7

Cacao är en fontän, på Liljevalchs placerad i en sal med fönster mot en höstlik trädgård med en annan fontän. *Cacao* är också en blomma med en pistill som sticker upp ur dess mitt. Den erotiska anspelningen är tydlig. Pistillen är formad som en fallos och från dess topp pumpas stötvis en jämn trögflytande smet. Doften av choklad påminner om dess symboliska kulturella roll och om kakao som afrodisiakum. Det är något lyxigt och syndigt som vi stoppar i oss. Men samtidigt ger fontänens bubblande innehåll konnotationer till avföring. Verket blir både lockande och frånstötande. Kanske handlar det om alltings början. I begynnelsen var världen en bubblande stinkande varm massa. Inget var fast eller definierat. Den enda formen var cirkeln eller bubblans. Det är nästan omöjligt att inte jämföra verket med Robert Rauschenbergs *Mud-Muse* (1971), en stor behållare fylld med

²² Chadwick, Helen, *Helen Chadwick*, Ostfildern-Ruit, 2004, sid. 124-135.

flytande, bubblande och kletig massa med konnotationer till avföring och bubblande primitivt ursprung. Men där består massan av finkornig borrlera som ju saknar chokladens uppenbara sexuella, orala och kulturella symbolik.²³

Helen Chadwicks breda kanter runt chokladfontänen ramar inte in en bild av alltings ursprung. De ringar in begynnelsen som den verkligen var, som om vi upplevde den genom att titta i ett mikroskop. I *Wreaths to Pleasure No. 13* ligger en orkidé placerad på den bubblande chokladen. Den spröda blomman ser ut att vara på väg att drunkna i den rörliga massan. Namnet *Wreaths to Pleasure* säger mig att de tretton verken är blomsterkransar för lust och njutning. Men den lusten är uppenbarligen inte helt okomplicerad. Under mikroskopet ligger nu celler eller organ formade av blommor som simmar i olika mer eller mindre syntetiska vätskor. *Wreaths to Pleasure No. 12* visar röda nejlikor som tillsammans formar ett organ, på en gång kvinnligt och manligt. Organet är placerat på en diskmedelsbubblig yta. I dess öppning syns en annan mörk vätska, mer trögflytande till sin konsistens. Utgör det mörka och det androgyna också livets ursprung? Jag får samma känsla av *Wreaths to Pleasure No. 1*, vars runda ram omger en stor mängd gulröda tulpaner. I öppningen i dess mitt syns ett plommon som ligger på mörk motorolja. Plommonets kvisthål och dess konkava form runt hålet anspelar på det androgyna. Också mitt minne av hur plommon smakar har betydelse. Den betonar kontrasten mellan det naturligt delikata och det osmakligt syntetiska.

Chokladen, det erotiska och sinnliga, samt kombinationen av naturligt och artificiellt får mig att associera till verk av konstnärer som Janine Antoni och Jana Sterbak. Det är verk av välbekanta material som utnyttjats på ett vackert men oväntat eller chockartat sätt. Jag tänker bland annat på Janine Antonis *Lick and Lather* (1993), också det ett starkt doftande verk som består av fjorton självporträtt i form av nyklassicistiska byster i choklad och tvål.

²³ Robert Rauschenbergs (född 1925) *Mud-Muse*, nu i Stockholms Moderna Museets ägo, består av en 9*12 fot stor aluminiumtank fylld med industriell borrlera som bubblar och rör sig efter ett förprogrammerat ljud, samt efter de slumpvisa ljud som besökarna framkallar. Verket visades första gången på Los Angeles County Museum of Art (LACMA) 1971. Utställningen *Art and Technology* fick stänga tillfälligt efter första öppningsdagen eftersom besökare tagit lera från verket och kletat ut den på museets väggar. För mer information se till exempel: Kotz, Mary Lynn, *Rauschenberg. Art and life*, New York, 1990.

Flera av porträtten är otydliga eftersom konstnären slickat eller löddrat bort anletsdragen.²⁴ Också Jana Sterbak har arbetat med choklad. Hennes *Catacombs* (1992) är mänskliga kvarlevor utförda i mörk choklad. Hon fick sitt internationella genombrott 1987 med *Vanitas: Fleshdress for an albino anorectic*, en klänning noggrant utförd i rått kött.²⁵

För mig är *Cacao* och *Wreaths to Pleasure* en starkt doftande, levande, på en gång lockande, frånstötande och stygg trädgård. Blommorna är både bekanta och obekanta, vackra och fula, goda och onda. Jag undrar över benämningen *Bad Blooms* och associerar till Charles Baudelaires *Les Fleurs du mal* (Det ondas blommor) som han skrev 1857. Hans blommor var allegoriska och mörka bilder av den moderna storstadens framväxt. Han skildrade människomassan, lumpsamlaren, köpmannen och den prostituerade. Världen går i det ondas tecken, men ur det onda spirar också skönheten.

Konstnärens syfte

Som liten drömde Helen Chadwick ofta om att byta kön och att hennes alter ego var man. Hon kunde också ofta drömma att hon befann sig i ett badkar fyllt med varmt exkrement. I drömmen finns känslan av sensuellt välbehag och hon minns att hon kunde känna en rysning i kroppen, nästan som en infantil orgasm.²⁶ I samband med sin examensutställning på Brighton Polytechnic 1976 beskriver Chadwick hur verket *The Erotic Chocolate Box* (1973) handlar om det orala och om sammankopplingen av mat och sexualitet. Vid denna tid led hon av anorexi och engagerade sig mycket i den sexuella betydelsen av mat, speciellt godis, och skulden kopplat till detta.²⁷ Sedan 1990-talet blev choklad ett allt vanligare material och metafor i kvinnors konst. Konsthistorikern Rosemary Betterton ser det som en

²⁴ Janine Antoni (född 1964 på Bahamas) är för tillfället verksam i New York. Hon arbetar i gränslandet mellan performance och skulptur. I sina verk utgår hon ofta från sin egen kropp. Hon har även gjort verk som *Lipstick Display* (1992), ett verk i form av en chokladask och läppstift gjort av choklad och ister som konstnären gnagt och spottat ut, samt *Touch* (2002), en videoinstallation där hon själv tycks kunna vandra på vattnet. För mer information om se till exempel: Lind, Maria, "Omslag. Janine Antoni" i *Bang*, årgång 1994: nr. 2, Stockholm 1994, sid. 2-3.

²⁵ Jana Sterbak (född i Prag 1955) är verksam i Montreal och i Barcelona. I samband med utställningen *Jana Sterbak: The Conceptual Object* vid Malmö konsthall 2002 skriver hon själv på omslaget till utställningskatalogen: "Jag är intresserad av samspelet mellan det sensibla och det icke sensibla, det mentala och det fysiska, medvetande och materia. Jag vill att mina objekt ska påverka människors sätt att uppfatta verkligheten. Se: "Sterbak, Jana, *Jana Sterbak: The Conceptual Object*, Malmö, 2002.

²⁶ "Childhood", DVD, 2004.

²⁷ Chadwick, Helen, 2005, sid. 5-8.

förlängning på användningen av orala och förbjudna material för att utforska olika sexuella teman. Hon menar att Chadwick med sin *Cacao* går ännu längre genom att ersätta den orala njutningen med sex. Fontänen är inte en symbolisk fallos. Dess form och innehåll antyder den konkreta njutningen av ett manligt könsorgan genom kombinationen av mjukhet och hårdhet, mjukhet och kletighet, det bekanta och det främmande.²⁸ Oavsett om fontänen tolkas som oral njutning eller konkret orgasm är det i alla fall klart att den handlar om sex. När Helen Chadwick blev tillfrågad om varför hon valde att skapa den svarade hon att hennes könsdrift krävde det.²⁹

I utställningskatalogen från *Effluvia* 1994 skriver Marjorie Allthorpe-Guyton om chokladfontänens associationer till jord, skit, utlösning och befruktande utsläpp. Verket tycks vara en hyllning till syndig och sensuell njutning i en tid när den manliga sexualiteten är hotad av vår kemikalieanvändning. Fontänens bubblor utgör tillfälliga spänningsmoment i ett oavbrutet flöde av möjligheter eller evolutionära händelser.³⁰ Marjorie Allthorpe-Guyton skriver även om släktskapet mellan *Cacao*, *Wreaths to Pleasure* och exempelvis *The Oval Court*. Verken refererar till liv och död och till den erotiska kraften. Det gör dem både oroande och frigörande. Hon skriver dock att blommorna snarare är en hyllning till heterogenitet och överflöd än "Fleurs du Mal". Blommor är ömtåliga, levande vävnader som vissnar ned och dör. Chadwicks blommor är placerade i runda, självreglerande behållare, som "soft gel systems", med både öppna och slutna, nästan flytande gränser. Enligt Allthorpe-Guyton stämmer detta överens med Chadwicks syn på formandet av individen. *Bad Blooms* är både farligt främmande blombuketter och en hyllning till det föränderliga jaget.³¹

²⁸ Betterton, Rosemary, *An Intimate Distance. Women, artists and the body*, London, 1996, sid. 157-159.

²⁹ Horlock, Mary, "Between a Rock and a Soft Place" i Chadwick, Helen, *Helen Chadwick*, Ostfildern-Ruit, 2004, sid. 43.

³⁰ Chadwick, Helen, *Effluvia*, London, 1994, sid. 14-15.

³¹ Chadwick, Helen, 1994, sid. 14.

I utställningskatalogen från *Enfleshings* (1989) skriver Helen Chadwick själv:

The solitary repressive ego, harnessed to language, is sovereign. Sense has subjugated sensation. What if dangerous fluids were to spill out, displacing logic, refuting a coherent narrative, into a landscape on the brink of I. Beyond description, beyond the symbolic, in the realm of direct sensory experience, excess is expression.³²

Detta är egentligen en kommentar till verket *The Oval Court* men den visar tydligt släktskapet med Chadwicks *Bad Blooms*.

Konstskribenten Louisa Buick menar att Helen Chadwick ramar in ett kaos med sträng geometri. Hon talar även om Chadwicks estetiska sinne, otroliga känsla för detaljer och för att se den inneboende skönheten hos de sköra blommorna. Buick menar att Chadwick visste precis vad hon gjorde när hon som kvinnlig konstnär på detta sätt lekte med blommor och ramar i pastellfärger.³³ Men att Chadwick på detta sätt utnyttjade traditionellt kvinnliga ämnen och material känns varken överraskande, utmanande eller upprörande idag. Antagligen beror det på att detta sätt att arbeta inte längre känns vare sig nytt eller typiskt kvinnligt. Den bestående känslan är istället det precisa och humorn som för mig till stor del har att göra med ytans eller formens kontrast till det oväntade innehållet, samt med blandningen av material och sinnesintryck. Denna blandning skriver Marina Warner om i utställningskatalogen för *Stilled lives* som visades på Portfolio Gallery efter Helen Chadwicks död. Warner skriver att den är ett uttryck för konstnärens inspiration av tidigare forskning om synestesi och 1600-talsfilosofen Swedenborgs tankar om korrespondensen mellan sinnen.³⁴

³² Chadwick, Helen, *Enfleshings*, New York, 1989, sid. 29.

³³ "Piss Flowers and Cacao", DVD, 2004.

³⁴ Chadwick, Helen, 1996, sid. 10.

Sinnlig tolkning enligt litteraturen

I utställningskatalogen till *Helen Chadwick Retrospective* skriver Marina Warner om vad hon och Helen Chadwick pratade om sista gången de sågs i januari 1996. Chadwick rekommenderade då henne att läsa Martin Jays bok *Downcast Eyes*, en historisk betraktelse över synens kontroversiella status i fransk filosofi.³⁵ Chadwick var själv mycket intresserad av att nå bortanför synens begränsningar genom att stimulera flera sinnen som lukt och känsel. Warner menar att den taktila förståelsen av Chadwicks verk gör dem till levande organismer snarare än stilleben. Ofta betonar konstnären detta genom att låta sina händer finnas med i verken.³⁶

Men vad innebär egentligen en sinnlig förståelse och hur bör en sinnlig tolkning av ett verk göras? Vi har fem sinnen, enligt den västerländska konstvetenskapliga traditionen ofta prioriterade i ordningen syn, hörsel, lukt, smak och känsel. En sinnlig tolkning bör till skillnad från visuell tolkning rimligtvis ta hänsyn till flera sinnen. Ett sätt att genomföra en sådan tolkning är att fokusera på de övriga sinnen. Hur påverkar till exempel olika dofter uppfattningen av arkitektur eller hur analyserar man ljudets betydelse för förståelsen av ett konstverk?³⁷ Problemet blir då att skilja olika sinnesintryck från varandra. Vad kännetecknar en ren doft- eller hörselupplevelse? Filosofen Jonathan Rée menar man inom filosofin slutat betrakta sensorisk kunskap som en sorts kunskapsbank med fem separata ingångar. Han hänvisar bland annat till Edmund Husserl och den fenomenologiska traditionen som ansåg att vi relaterar till världen med ett enda sinnesorgan, nämligen kroppen. Vi uppfattar alltså inte rum enbart med synen eller tid endast med hörseln. Vi adderar inte enskilda sinnesintryck för att skapa en helhet. Det är helt enkelt omöjligt att isolera intrycken från de enskilda sinnesorganen från varandra. Istället fungerar det tvärt om. Kroppen uppfattar något som medvetandet sedan försöker kategorisera. Konstteorins försök att härleda de olika konstarnas funktioner från de förmodade skillnaderna mellan de fem sinnen är

³⁵ Jay, Martin, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in twentieth-century French Thought*, Berkely, 1994.

³⁶ Warner, Marina, "Preface" i Chadwick, Helen, *Helen Chadwick*, Ostfildern-Ruit, 2004, sid. 10-11.

³⁷ Exempel på text om doft och arkitektur är: Drobnick, Jim, "Volatile Effects: Olfactory Dimensions of Art and Architecture", i Howes, David (red.), *The Empire of the Senses. The Sensual Culture Reader*, Oxford, 2005.

alltså dömt att misslyckas enligt Réé.³⁸ Det här synsättet förklarar dock inte den visuella dominansen i det konstvetenskapliga tolkningssättet. Kanske kan man ändå betrakta sensorisk kunskap som en kunskapsbank med fem ingångar, men att ingångarna snarare är olika flöden som har kontakt med varandra. Skalan är alltså flytande. Jag upplever tydligt doften av Helen Chadwicks *Cacao*, men hur påverkar det sinnesintrycket upplevelsen av *Wreaths to Pleasure* eller verken i de angränsande rummen?

Den visuella dominansen har länge präglat den västerländska traditionella synen på fin-kultur, konst och vår förståelse av det enskilda konstobjektet. Psykoanalytikern och filosofen Luce Irigaray använde till exempel spegeln för att förklara att det krävs nya sätt att representera kvinnokroppen. I spegeln ses den genom mäns ögon i en idealiserad och förvanskad form, utan volym.³⁹ Helen Chadwicks verk *The Oval Court* innefattar just en spegel. Beträktaren kan själv välja att se verket direkt eller genom spegeln. Hon menade att oavsett på vilket sätt som betraktaren väljer att se verket så kan det endast bli påtagligt om det uppfattas djupt inne i retrospektionens reflexion.⁴⁰ Martin Jay har studerat 1900-talets framväxande misstänkliggörande av seendet bland franska intellektuella. Uppenbart är att synsinnet är mer utvecklat hos den upprättgående människan än hos många fyrbenta djur. Uppenbart är även synsinnets begränsningar i till exempel mörker eller ultraviolett ljus, liksom synens stora betydelse av inte enbart vara en passiv mottagare. Det sätt som vi tittar på kan påverka situationen. En blick kan till exempel verka vänlig eller genomträngande. Problemet med synsinnet är dess stora påverkan på metaforen och vårt språkbruk. Jay exemplifierar bland annat med tyskans ”Augenblick” och franskans ”savoir”.⁴¹ Svenska termer som kulle kunna exemplifiera detta är ”synsätt” eller ”betraktelse”. Jay har studerat hur franska intellektuella under 1900-talet utvecklat en känslighet och misstänksamhet mot synens betydelse inom kulturen. Med utgångspunkt i bland annat Sartres tankar om blickens sado-machosism, Lacans uppfattning av egot producerat av spegelbilden och Foucaults kritik av den panoptiska övervakningen, beskriver han hur denna så kallade

³⁸ Réé, Jonathan “The aesthetic theory of the arts”, i Osborne, Peter (red.), *From an Aesthetic Point of View. Philosophy, Art and the Senses*, London, 2001, sid. 64-65.

³⁹ Irigaray, Luce, *Speculum of the Other Woman*, New York, 1985, sid. 327-329.

⁴⁰ Chadwick, Helen, 1989, sid. 2.

⁴¹ Jay, Martin, 1994, sid. 1-9.

antiokulärcentrering påverkat angloamerikanska intellektuella sedan början av 1970-talet.⁴² Martin Jay menar att denna franska kritik varit mycket produktiv. Den har lyckats visa vad det kostar att förutsätta att ögat är ett privilegierat och naivt medium i den mänskliga interaktionen. Den har även påvisat den kulturella förlusten som nedvärderingen av andra sinnen inneburit. Visserligen kan detta misstänkliggörande av ögat ses som ett tecken på den bildade klassens nedvärdering av den visuella populärkulturen, men Jay påpekar att det inte nödvändigtvis finns något samband mellan ett perceptionens privilegierade språk och uppehållandet av en kulturell hierarki. Detta handlar om mer än en kamp om det kulturella kapitalet.⁴³

En som påverkats av den franska degenereringen av synen är enligt Martin Jay sociologen och antropologen David Howes. Han är redaktör för *Empire of the Senses*, en antologi som förespråkar en sinnlig tolkning av kulturen.⁴⁴ Sinnena är de medier med vilka vi upplever och förstår kulturella uttryck. Precis som Jay, pekar David Howes på det faktum att vår förmedling av dessa upplevelser sker med hjälp av det begränsande språket. Detta är oundvikligt. Därför bör vi undvika att göra språket till en strukturell tolkningsmodell som dikterar alla kulturella och personliga upplevelser och uttryck. Vi måste även eliminera den inbillade gränsen mellan att tänka och att känna. Detta gör inte att sinnet blir kroppsligt och att vi tappar förståndet utan att vi blir mer uppmärksamma på våra sinnen.⁴⁵ När jag studerar Chadwicks *Cacao* eller *Wreaths to Pleasure* ska jag alltså låta de sinnliga intrycken styra och inte fastna i ett strukturellt tolkningssätt. David Howes ersätter termen intertextualitet med intersensualitet. Sinnesförmimmelserna är sammanlänkade. Ibland fungerar de i harmoni och ibland uppstår konflikter.⁴⁶ Jag skulle kanske kunna exemplifiera detta med min upplevelse av kreativ motsättning mellan intensiv nästan upprörande chokladdoft och den släta lugna inramningen av Chadwicks *Cacao*, eller de emaljerade ramarna runt hennes *Bad Blooms*.

⁴² Exempel på detta är filosofen Richard Rorty, antropologerna Stephen Tyler och David Howes, samt mediakritikern Marshall McLuhan. Konsthistoriker som sammanför detta med misstänkliggörandet av den manliga blicken är till exempel Rosalind Krauss och Hal Forster. För mer information se: Jay, Martin, 1994, sid. 1-9.

⁴³ Jay, Martin, 1994, sid. 590-591.

⁴⁴ Howes, David (red.), *The Empire of the Senses. The Sensual Culture Reader*, Oxford, 2005.

⁴⁵ Howes, David (red.), 2005, sid. 4-7.

⁴⁶ Howes, David (red.), 2005, sid. 9-12.

En viktig ingrediens i min sinnliga tolkning är tidigare sinneserfarenheter. Susan Stewart skriver i sitt bidrag till *Empire of the Senses* om minnets betydelse för perceptionen. Hon hänvisar bland annat till Karl Marx som menade att sinnen inte endast är organ för att uppfatta och reagera på världen, utan också en betydelsefull källa för kroppsliga minnen. Dessa minnen lagras i vårt medvetande eller undermedvetna och förmedlas från generation till generation.⁴⁷ Stewart pekar på konstens relation mellan sinnesintryck, minne och artistiskt skapande. Ett tydligt exempel på det är Marcel Prousts *På spaning efter den tid som flytt*. Studiet av verk som detta, liksom studiet av konsthistorien, ger oss enligt Stewart en insikt i de individpåverkande aspekterna av sinnesupplevelsen.⁴⁸

Konstformer som film, teater och performance talar traditionellt sett till fler sinnen än exempelvis litteratur och måleri. Kanske kan en sinnlig tolkning komma längre om dessa traditionella konstformer bryts upp och tolkningssätten kombineras. Interartiella studier kritiserar just konstarternas uppdelning genom att fokusera på ett närmare samarbete mellan studier av konstarterna.⁴⁹ Man studerar till exempel hur en text transformeras till opera, hur en konstnärs färgsättning påverkat en författare eller hur element av berättande fungerar i en visuell representation. Utgångspunkten är ofta det skrivna ordet. Av speciellt intresse är de nya konstformer som inte passar in i den traditionella uppdelningen. Hur ska man till exempel studera kroppsrörelsens betydelse i en performance? I antologin *Interart Poetics* skriver Jan-Gunnar Sjölin om möjligheterna att presentera och representera kroppens rörelser. Han delar in dessa möjligheter i elva olika kategorier från idén om en rörelse, en publiks direkta visuella, auditiva eller taktila uppfattning av rörelsen, olika former av indirekta upplevelser via till exempel speglar och tevemonitorer, till stillbilder av kroppar i rörelse, artificiell rörelse med hjälp av virtual reality och slutligen uppfattningen av rörelse efter själva rörelseakten.⁵⁰ Rörelsen uppfattas med andra ord av våra sinnen som en rörelse oberoende av presentations- eller representationsform. Faran med

⁴⁷ Stewart, Susan, "Remembering the Senses", i Howes, David (red.), *The Empire of the Senses. The Sensual Culture Reader*, Oxford, 2005, sid. 59-61.

⁴⁸ Stewart, Susan, 2005, sid. 64-67.

⁴⁹ Detta forskningsfält växte fram i USA på 1950-talet. För mer information om dess utveckling se till exempel: Lagerroth, Ulla-Britta m.fl. (red.), *I museernas tjänst. Studier i konstarternas relationer*, Stockholm, 1993.

dessa interartiella studier skulle kanske vara dess beroende av texten. Det gäller att det visuella språkbruket inte förvanskar beskrivningen av den sinnliga upplevelsen av rörelse, till exempel av Chadwicks fotostatkopierade kropp i *The Oval Court* (se bild 5).

Den inspiration som Marina Warner menar Helen Chadwick fick från tidigare forskning och tankar om korrespondens mellan sinnen är talande (se sidan 18). Synestesi är ett intressant fenomen när det gäller sinnlig tolkning. Det är ett neurologiskt fenomen som innebär att två eller flera sinnen förenas och blandar sig med varandra. Stimulansen av ett sinne medför en reaktion hos ytterligare sinnen och skapar en additiv upplevelse.⁵¹ Hos en person utan denna förmåga hänger exempelvis lukt- och smaksinnet ihop. Maten smakar annorlunda när vi är förkylda. Men en synestet kan också uppleva att en smak har former eller att musik påverkar smaken. Exempel på synesteter är författaren Vladimir Nabokov som hade färgad hörsel, samt konstnären David Hockney som säger sig måla musiken han kommer in i. Många tror även att Wassily Kandinsky var synestet. Det baseras på hans tes om färgers inverkan på betraktaren. Ju fler sinnen som involveras desto större är chansen att betraktarens inre berörs av den andliga dimensionen i konsten.⁵² I förordet till den svenska utgåvan av Kandinskys bok *Om det andliga i konsten* skriver Ulf Linde att för Kandinsky var själen ett sinne, precis som hörseln eller synen. Och liksom dessa sinnen kan själen uppfatta kvaliteter. Det röda hos en färg har till exempel en kvalitet eller en ”inre klang” som finns hos alla röda ting.⁵³ Varje individ har sinnen med olika känslighet som samverkar i olika grad. Däremot får de flesta inga medförnimmelser som synesteten får. På 1800-talet var synestesi populärt bland tonsättare, författare och konstnärer. Baudelaire använde till exempel stora doser hasch under längre perioder för att förhöja den synestetiska upplevelsen. Denna synestetiska upplevelse, eller i varje fall förhöjda grad av

⁵⁰ Sjölin, Jan-Gunnar, “Man, Body Movement and Time in the New Media of Art” i Lagerroth, Ulla-Britta m.fl. (red.), *Interart poetics. Essays on the interrelations of the arts and media*, Amsterdam, 1997, sid. 305-321.

⁵¹ Begreppet synestesi kommer från grekiskans syn (tillsammans) och aisthesis (förnimmelser eller perception). Ungefär 1 av 2000 personer har dessa ofrivilliga förnimmelser från tidig barndom och livet ut. Många berättar aldrig om sin förmåga eftersom man ofta blir missförstådd. Men vissa har också en kreativ förmåga att visualisera och uttrycka sina visioner. För mer information om tillståndet se till exempel: Vester, Monica, *En värld av nyanser. Om synestesi*, Lund, 2004.

⁵² För mer information om synestesi och kreativitet se: Rehnberg, Rikard, ”Brännpunkten. Om synestetisk konst”, i *Fenix. Tidskrift för humanism*, Stockholm, årgång 13: nr. 3, sid. 82-99.

⁵³ Kandinsky, Wassily, *Om det andliga i konsten*, Göteborg, 1997, sid. 9.

sinnlig samverkan borde kunna uppnås eller stimuleras på flera sätt. I antologin *Empire of the Senses* gör till exempel Marshall McLuhan antagandet att televisionens bild utgör en haptisk, taktil eller synestetisk form av samspel mellan sinnen. Tevebilden är ett tvådimensionellt mosaiknätverk av simultant existerande fält av ljusvibrationer som gör slut på den historiska uppdelningen mellan syn och hörsel. All data som förmedlas tvingar publiken att delta i större utsträckning jämfört med bio eller fotografier. Därför betonar McLuhan även televisionens taktila egenskaper. Den har makten att transformera västerlandets bildning tillbaka till den obildade synestesi.⁵⁴

Slutsats

Helen Chadwicks trädgård med sin fontän och omgivande blommor ger konnotationer till choklad, sex, matstörning, androgynitet, avföring, miljöförstöring, livets ursprung och jagets föränderlighet. Allt inramat med geometrisk precision. Vad är det i upplevelsen som ger upphov till dessa konnotationer? Varför upplever jag Helen Chadwicks trädgård som stygg? Varför är upplevelsen både lockande och stötande? Jag tänker mig att en sinnlig tolkning av trädgården tar hänsyn till att rummets gränser baseras på en doft och därför är oroande överskridande eftersom doften inkräktar på andra verk. Tolkningen innefattar även hur mina olika sinnen samspelar. Det bubblande ljudet förstärker till exempel upplevelsen av blommornas runda inramning. Jag är inte synestet, men mina sinnen kan ändå samverka och på så sätt skapa en sorts medförmelse. Kombinationen av brun färg och ett bubblande ljud ställer till exempel in mina sinnen på lukten av skit, men eftersom jag istället känner en lockande chokladdoft blir upplevelsen förvirrande. Att bara utgå från mina synintryck skulle göra tolkningen fattigare, som om jag hörde musik med monohögtalare. Att ta hänsyn till flera sorters sinnesintryck ger istället en sorts stereoeffekt; melodislingan kommer från ett håll och basen från ett annat. Det spelar inte så stor roll om tolkningen baseras på direkta sinnesintryck som vid upplevelsen av fontänen, indirekta sinnesintryck som minnet av blommors doft, plommonets smak eller en blandning av dessa. Oavsett om vi har fem eller sex sinnen, eller om kroppen är ett enda sinnesorgan så får vi olika typer av sinnesintryck. Att till exempel se ett fotografi med maskrosor sätter igång flera reaktioner

⁵⁴ McLuhan, Marshall, "Inside the Five Sense Sensorium", i Howes, David (red.), *The Empire of the Senses. The Sensual Culture Reader*, Oxford, 2005, sid. 44-47.

som har att göra med både syn, känsel och lukt. Däremot kan det vara svårt att helt särskilja dessa reaktioner.

Språkets prioritering av det visuella är helt klart ett problem vid den sinnliga tolkningen. Det är svårt att hitta alternativ till visuella termer eller metaforer. Uppleva känns dessutom som en mycket vagare term än att se. Jag kan till exempel uppleva svårdefinierade känslor och saker som inte konkret existerar i rummet (i och för sig kan jag också tycka mig se sådant som inte finns).

Hur ser då en sinnlig tolkningsmodell ut? Eventuellt kan interartiella studier leda till ett kombinerat tolkningssätt som tar hänsyn till sådant som de traditionella disciplinerna annars missar. Det är också viktigt att ta hänsyn till de individpåverkande aspekterna av sinnesupplevelsen, samt av de styrande kulturella och politiska maktstrukturerna. Troligen finns mycket att hämta från visuella kulturstudiers tolkningsmetoder. Konstprofessorn Nicholas Mirzoeff som arbetar inom detta område menar att tolkningssätten bör präglas av den strävan som utmärker exempelvis feministiska, homosexuella, lesbiska och afro-amerikanska studier som fokuserar på att bryta barriärerna mellan de traditionella disciplinerna.⁵⁵ En sinnlig tolkningsmodell borde även ifrågasätta synens betydelse genom att bryta prioriteringen av sinneserfarenheterna, samt mellan att tänka och att känna. Det sinnliga tolkningssättet bör med andra ord präglas av subjektivitet, kontextualitet, intersensualitet och inte minst av att lämna uppdelningen i traditionella konstarter. Precis som Helen Chadwick själv gjorde bör vi ifrågasätta synens tillförlitlighet. Men i ambitionen att istället fokusera på lukt, smak, känsel och hörsel gäller det att inte nedvärdera det viktiga visuella intrycket. Istället borde övriga sinnesintryck lyftas till dess nivå.

⁵⁵ Mirzoeff, Nicholas (red.), *The Visual Culture Reader*, London, 1998, sid 11.

Sammanfattning

Syftet med denna uppsats var att diskutera vad en sinnlig tolkning är och vad den bör innefatta. Helen Chadwick (1953-1996) var en konstnär som arbetade med välbekanta material på ett oväntat sätt. Hennes konst berör både sinnligt och intellektuellt. Detta borde en tolkning av hennes verk ta hänsyn till. Chadwick utgick från kroppen och det föränderliga jaget för att ifrågasätta begrepp som genus, identitet och varseblivning. Därför är det intressant med en tolkning som ifrågasätter individens varseblivning.

Utgångspunkten för studien är de två verken *Cacao* (1994) och *Wreaths to Pleasure* eller *Bad Blooms* (1992-1993) då de ställdes ut på *Helen Chadwick Retrospective* på Liljevalchs konsthall under hösten 2005. Bakgrunden till studien utgörs av Helen Chadwicks liv och verk som till stor del finns dokumenterat och arkiverat på Henry Moore Institute i Leeds. Chadwick var en brittisk-grekisk konstnär verksam i London som på många sätt utgjorde en viktig länk mellan 1970-talets feministiska konst och den kvinnliga brittiska konsten på 1990-talet. Hon var mycket socialt engagerad. Under studietiden arbetade hon bland annat mycket med synen på kvinnorollen och kvinnokroppen. Intresset för kroppen och för hur individen formas fortsatte genom hela hennes konstnärskap. Från slutet av 1980-talet riktades detta intresse mot material och metaforer som fick representera kroppen.

Liljevalchs konsthall ställer ut ett konstnärskap präglad av kontraster. Humor möter allvar, det lockande möter det frånstötande, yta möter innehåll. Konsthallens salar är mycket väl utformade för att passa Helen Chadwicks känsla för det vackra och monumentala. I salen mot konsthallens trädgård (sal 1) står chokladfontänen *Cacao* med de tretton *Wreaths to Pleasure*, till synes osymmetriskt placerade på de fyra väggarna runt omkring. I min tolkning associerar jag till choklad, sex, avföring, androgynitet och livets ursprung. Litteraturen om Helen Chadwick berättar även om kopplingen till anorexi, miljöförstöring, jagets föränderlighet och samspelet mellan sinnen. Allt präglas av Chadwicks humor, samt känsla för skönhet och precision.

Genom att börja i min omedelbara tolkning för att sedan studera det som finns dokumenterat om konstnärens syfte och slutligen studera vald litteratur från den forskning om sinnlighet och sinnliga tolkningsansatser som finns idag, ville jag ta reda på varför jag upplever Helen Chadwicks trädgård som stygg och varför denna upplevelse är både

lockande och stötande. Min utgångspunkt var att en sinnlig tolkning som innefattar hur olika sinnen samspelar kan ge en möjlig förklaring. Det förutsätter att vi har flera olika sinnen eller i alla fall ett stort sinnesorgan som tar emot information på olika sätt. Genom att studera det neurologiska fenomenet synestesi, som innebär att flera sinnen förenas och skapar additiva reaktioner hos ytterligare sinnen, kan vi kanske bättre tolka sinneserfarenheter och medförnimmelser. Ett exempel är hur kombinationen av brun färg och ett bubblande ljud ställde in mina sinnen på lukten av avföring. Att ta hänsyn till flera sorters sinnesintryck skulle kunna liknas vid en sorts stereoeffekt där melodislingan kommer från ett håll och basen från ett annat. Det spelar mindre roll om tolkningen baseras på direkta sinnesintryck, indirekta sinnesintryck eller en blandning av dessa.

Det finns flera problem med den sinnliga tolkningen. Det är till exempel svårt att särskilja vilka sinnen som spelar in i olika upplevelser av verken. Språkets prioritering av det visuella är också helt klart ett problem eftersom det är svårt att hitta alternativ till visuella termer eller metaforer. Det speglar hur låsta vi är vid det visuella intrycket. Helen Chadwick ifrågasatte själv synens tillförlitlighet. Den traditionella uppdelningen i olika konstarter och akademiska discipliner utgör också ett hinder vid ett gränsöverskridande tolkningssätt. Interartiella eller andra gränsöverskrivande studier är därför att föredra, liksom studier som ifrågasätter gränsen mellan att tänka och att känna. Det sinnliga tolkningssättet bör med andra ord präglas av gränsöverskridande, subjektivitet, kontextualitet och inte minst intersensualitet.

Käll- och litteraturförteckning

Tryckta källor

Betterton, Rosemary, *An intimate distance. Women, Artists, and the Body*, Routledge London, 1996.

Chadwick, Helen, *Enfleshings*, Aperture, New York, 1989.

Chadwick, Helen, *Effluvia*, Serpentine Gallery, London, 1994.

Chadwick, Helen, *Helen Chadwick*, Barbican Art Gallery & Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2004.

Chadwick, Helen, *Helen Chadwick, Anteckningar om Helen Chadwicks konst med betoning på de tidiga verken av Niclas Östlind*, Liljevalchs Konsthall, Stockholm, 2005.

Chadwick, Helen, *Stilled lives*, Portfolio Gallery, Edinburgh, 1996.

Danius, Sara, *The senses of modernism. Technology, perception, and aesthetics*, Cornell University Press, Ithaca, 2002.

Diamond, Karen, "Helen Chadwick in memoriam" i *Hjärnstorm*, Stockholm, nr. 59, 1997, sid. 11-14.

Drobnick, Jim, "Volatile Effects: Olfactory Dimensions of Art and Architecture", i Howes, David (red.), *The Empire of the Senses. The Sensual Culture Reader*, Berg, Oxford, 2005.

Horlock, Mary, "Between a Rock and a Soft Place" i Chadwick, Helen, *Helen Chadwick*, Barbican Art Gallery & Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2004.

Howes, David (red.), *The Empire of the Senses. The Sensual Culture Reader*, Berg, Oxford, 2005.

Irigaray, Luce, *Speculum of the other woman*. Cornell University Press, New York, 1985.

Jay, Martin, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in twentieth-century French Thought*, University of California Press, Berkeley, 1994.

- Kahn, Douglas, *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts*, Mass. Cambridge, MIT, London 1999.
- Kandinsky, Wassily, *Om det andliga i konsten*, Vinga Press, Göteborg, 1997.
- Kotz, Mary Lynn, *Rauschenberg. Art and life*, Abrahams, New York, 1990.
- Lagerroth, Ulla-Britta m.fl. (red.), *Interart poetics. Essays on the interrelations of the arts and media*, Rodopi, Amsterdam, 1997.
- Lagerroth, Ulla-Britta m.fl. (red.), *I musernas tjänst. Studier i konstarnas relationer*, Stehag: B. Östlings bokförlag. Symposium, Stockholm, 1993.
- Lind, Maria, "Kroppskonst som utmanar" i *Svenska Dagbladet*, 29 oktober 1994, sid. 26.
- Lind, Maria, "Omslag. Janine Antoni" i *Bang*, årgång 1994: nr.2, Stockholm 1994, sid.2-3.
- McLuhan, Marshall, "Inside the Five Sense Sensorium", i Howes, David (red.), *The Empire of the Senses. The Sensual Culture Reader*, Berg, Oxford, 2005.
- Mirzoeff, Nicholas (red.), *The Visual Culture Reader*, Routledge, London, 1998.
- O'Doherty, Bryan, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, Berkeley, 1999.
- Pollock, Griselda, "Konstfeminism i en internationell kontext", i Nyström, Anna m.fl. (red.), *Konstfeminism. Strategier och effekter i Sverige från 1970-talet och framåt*, Atlas, Stockholm, 2005.
- Rée, Jonathan "The aesthetic theory of the arts", i Osborne, Peter (red.), *From an Aesthetic Point of View. Philosophy, Art and the Senses*, Serpent's Tail, London, 2001.
- Rehnbergh, Rikard, "Brännpunkten. Om synestetisk konst", i *Fenix. Tidskrift för humanism*, Atlantis, Stockholm, årgång 13: nr. 3, 1997, sid. 82-99.
- Seremetakis, C. Nadia, *The Senses still. Perception and Memory as Material Culture in Modernity*, University of Chicago Press, Chicago, 1996.

Sjölin, Jan-Gunnar, "Man, Body Movement and Time in the New Media of Art" i Lagerroth, Ulla-Britta m.fl. (red.), *Interart poetics. Essays on the interrelations of the arts and media*, Rodopi, Amsterdam, 1997

Sterbak, Jana, *Jana Sterback: The Conceptual Object*, Malmö konsthall, Malmö, 2002.

Stewart, Susan, "Remembering the Senses", i Howes, David (red.), *The Empire of the Senses. The Sensual Culture Reader*, Berg, Oxford, 2005.

Vester, Monica, *En värld av nyanser. Om synestesi*, Studentlitteratur, Lund, 2004.

Warner, Marina, "Preface", i Chadwick, Helen, *Helen Chadwick*, Barbican Art Gallery & Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2004.

Övriga källor

Chadwick, Helen, *The Art of Helen Chadwick*, DVD, Illuminations, England, 2004.

Intervju med intendent Niclas Östlind (ca. 1 tim.), muntlig källa, *Liljevalchs konsthall*, 15 december 2005.

E-postmeddelande till författaren från arkivarie Victoria Worsley, *Henry Moore Institute Leeds*, 4 januari 2006.

Bildförteckning

Bild 1 (titelsidan), *Cacao, Wreaths to Pleasure No. 8,9 och 7*, Liljevalchs konsthall, 2005.

Bild 2, planskiss, Liljevalskonsthall, 2005

Bild 3, *Viral Landscapes No 1, 2, 3 och 4*, Liljevalchs konsthall, 2005.

Bild 4, *Cacao, Wreaths to Pleasure No. 3, 4, 11, 10 och 2*, Liljevalchs konsthall, 2005.

Bild 5, *The Oval Court*, Liljevalchs konsthall, 2005.

Bild 6, *Meat Abstracts No. 8, 6, 2 och 3*, Liljevalchs konsthall, 2005.

Bild 7, *Cacao, Wreaths to Pleasure No. 6, 13, 1 och 12*, Liljevalchs konsthall, 2005.