

Repetition och dialog

- En studie av Eddy Brofferios fotografier av Leonor Fini

Av: Jessica Arvenberg

Handledare: Anna Rådström
Södertörns högskola | Institutionen för kultur och lärande
C-uppsats 15 hp
Ämne | höstterminen 2022



Abstract

Repetition and dialogue – A study on Eddy Brofferio's photographs of Leonor Fini

This essay examines two specific photographs of Leonor Fini shot by Eddy Brofferio in 1965. Fini's way of dressing has been considered a part of her artistic expression; often featuring accessories like masks, feathers, or horns. In the photographs which this essay examines Fini wears costumes that differ from those with which she is usually identified. The purpose of the study is thus to shed light on how the clothes and scenery relate to her paintings and what they can conceivably mean in the context in which they are produced. The research method consists of iconographic/iconological analysis of the photographs, where they are also compared to Fini's paintings. Through research based on theoretical and art-scientific material of her life and artistry; where quotes from Fini herself and people close to her are also highlighted. This is done to understand the dialogue that the photographs can conceivably convey. The analysis shows how Fini used repetition to create a dialogue in her images, where counterparts such as day and night as well as active and passive are significant subjects in these works. The result shows how repetition forms transformation, which can be understood as symbolism for how time affects human identity. This shapes an active position in the female figures portrayed in her paintings which are revived through Fini's representation in the photographs.

Populärvetenskaplig sammanfattning

Denna uppsats undersöker två specifika fotografier av konstnären Leonor Fini tagna av Eddy Brofferio 1965. Fini är omtalad för sitt utklädande och hennes kläder anses ha varit en del av hennes konstnärliga uttryck. I fotografierna bär Fini kostymer som skiljer sig från de som hon vanligtvis identifierats med – en kostym som annars präglas av accessoarer som masker, fjädrar och horn. Syftet med undersökningen är därför att belysa hur kläderna och scenerna relaterar till hennes måleri och vad de kan tänkas förmedla utifrån detta. Undersökningens metod utgörs av ikonografisk/ikonologisk verksanalys av fotografierna, där de innehåll som identifieras sedan jämförs med Finis målningar. Här lyfts också teoretiskt material som inkluderar andras konstvetenskapliga analyser, där relevanta händelser och citat av Fini själv redogör för innehållet i måleriet och således fotografierna. Detta görs för att förstå dialogen i fotografierna och hur bilderna på så vis fungerar. Analysen visar på hur Fini använde sig av repetition för att generera en dialog i sina bilder. Motpoler som dag och natt samt aktivt och passivt är några betydande i ämnen i hennes verk. Uppsatsens resultat visar på hur repetitionen frambringar transformation, vilket kan tolkas som symbolik för hur tid påverkar identiteten. Samtidigt som det tillför en aktiv position i de kvinnogestalter som skildras i måleriet som återuppstår genom Fini i fotografierna.

Innehåll

1 Inledning	4
1.1 Avgränsning	5
1.2 Syfte och frågeställningar	5
1.3 Material.....	6
1.4 Teori och metod	6
1.5 Forskningsläge.....	8
1.6 Disposition.....	10
2 Bakgrund	10
2.1 Leonor Fini och repetition.....	10
2.2 Den surrealistiska kontexten	11
2.3 Nonza	12
3 En kodad dialog	12
3.1 Beskrivning av Figur 1	12
3.2 Gåtor och lek	13
3.3 Som dag och natt	14
3.4 Beskrivning av Figur 2	18
3.5 Den stora hatten	18
3.6 Ceremoni och tortyr.....	19
3.7 Fotografiernas relation till varandra	21
4 Slutdiskussion	23
5 Sammanfattning	28
Källor och litteratur	29
Bilder	30

1 Inledning

Leonor Fini (f.1907–d.1996) var en konstnär som skapade drömlika världar med en rad olika medier. Måleri, kostymdesign och litteratur är några av de många uttrycksformer hon behärskade. Fini bodde i den italienska staden Trieste under största delen av sin barndom, men flyttade till Paris i 20-årsåldern för att satsa på sin konstnärskarriär.¹ I den franska huvudstaden kom hon i kontakt med konstnärer från den surrealistiska gruppen,² vilket är en av anledningarna till att hon ofta förknippas till surrealismen, dock värderade Fini sin självständighet högt och tog därav avstånd till alla former av grupperingar.³

Finis medieöverskridande och omfattande konstnärskap knyts ihop via repetition. Det medium som är främst omtalat och mest omfattande är hennes måleri. I hennes målningar återkommer karaktärer och motiv - inte endast som kopior, utan nya skepnader som pusslats ihop och sammankopplas i ett ändlöst narrativ. Androgyna hybridvarelser bestående av hälften människa hälften djur är ofta återkommande motiv i tematiska bilder som belyser frågor som exempelvis manligt mot kvinnligt, död och liv.

På grund av hennes spektakulära kostymer och hennes självsäkra sätt framför kameran älskade fotografer henne. Hon har blivit fotograferad av bland annat Dora Maar, Michel Brodsky, Erwin Blumenfeld, Man Ray och Cartier-Bresson.⁴ Att Fini tyckte om att bli fotograferad i utklädd sina olika kostymer är dessutom något som nämns i en rad olika texter, och ett antagande som kan göras baserat på mängden bilder som finns med henne iförd sina kreationer. Konstvetarna Rachael Grew och Andrea Kollnitz har forskat på olika håll i hur Fini sätt att klä sig är en del av hennes konstnärliga uttryck.⁵ I fler utav de hundratals fotografier som finns från olika sammanhang, bär hon ofta mask eller huvudbonader med anknytningar till djurriket. Katter var ett djur som Fini värderat högt sedan barndomen, och är ett återkommande motiv i hennes målningar.⁶ Det finns även fotografier där hon bär mask och på så vis transformerar henne till en slags hybridvarelse likt en kattkvinna. I andra bilder bär hon huvudbonader med fjädrar eller horn.

¹ Peter Webb, *Sphinx : The Life and Art of Leonor Fini*, Vendome Press, New York och London: 2009, s.28

² Webb 2009, s.45

³ Cecilia Andersson, Anna Rådström, Brita Täljedal, ”Inledning” i utställningskatalogen *Leonor Fini : pourquoi pas?*, Bildmuseet Umeå, 2014, s.11

⁴ Webb 2009, s.63

⁵ Rachael Grew, “Feathers, flowers, and flux: Artifice in the costumes of Leonor Fini”, i Patricia Allmer (ed.) *Intersections: Women/Surrealism/Modernism*, Manchester: Manchester University Press, 2016, s. 259-60.

Rachael Grew, *Leonor Fini and dressing up: An act of creativity*, Loughborough University, 2019

Andrea Kollnitz, “The Self as an Art Work: Performative Self-Representation in the Life and Work of Leonor Fini”, i Leah Armstrong och Felice McDowell (ed.) *Fashioning Professionals: Identity and Representation at Work in the Creative Industries*, 2018

⁶ Webb 2009, s.8

Jag vill dock med denna uppsats undersöka ett annat motiv. I de två fotografierna, som denna undersökning utgörs av, dyker en vitklädd karaktär upp som utmärks av en nästintill överdriven kvinnlighet/flickighet. Den vitklädda gestalten är dessutom ett motiv som återkommer i hennes målningar runt 60-talet, runt samma tid som fotografierna togs.

1.1 Avgränsning

De två fotografierna som uppsatsen är avgränsad till är tagna av Eddy Brofferio på Korsika. Brofferio var professionell fotograf och vän till Fini. Han tog fler bilder vid tillfället men de bilderna som denna undersökning är avgränsad till är porträtt av Fini när hon är vitklädd och bär en stor hatt.⁷ Kläderna i dessa bilder går åt ett mer vardagligt och mänskligt uttryck i jämförelse till när hon klätt sig med exempelvis djurmask, fjädrar eller horn. I och med detta frångår hon från hybriden djur/människa, och som tidigare nämnt är ett av de motiv som kännetecknat hennes persona främst. Den vitklädda karaktären har inte uppmärksammats lika mycket i tidigare forskning som exempelvis sfinxen och katten, och det är därför jag valt den för min undersökning för att spåra hur i Finis liv och konstnärskap den dyker upp och således förstå vad den gestalten kan tänkas symbolisera.

1.2 Syfte och frågeställningar

Syftet med denna uppsats är att hitta hur fotografierna kan refereras till några av Finis målningar och såldes förklara deras djupare innebörd. Här upplever jag att det finns en vetenskaplig lucka, där innehållet i denna framställning inte analyserats i samma grad som exempelvis fotografierna där hon bär djurkostymer. Därför vill jag besvara följande frågor.

- Hur relaterar fotografierna till hennes målningar? Är kläderna och scenerna återkommande?
- Vad går att läsa i den vita klänning, blomsterhatten samt den stora stråhatten? Vem är den här karaktären?

Med dessa frågor hoppas jag få en djupare förståelse i hur de två fotografierna fungerar och vilken dialog de förmedlar. Samt vad som gör att Fini uppfattas som den primära avsändaren i fotografierna.

⁷ Grew 2019, s.14

1.3 Material

Jag kommer i uppsatsen att förhålla mig till empiriskt material som innefattar två fotografier med Fini som är tagna av Brofferio på den franska ön Korsika 1965. Eftersom fotografierna inte har någon titel kommer jag att benämna de med *Figur 1* och *Figur 2*. Även om porträtten inte är självporträtt, utgör dem en slags kollaboration mellan Brofferio och Fini, där Fini upplevs som den primära avsändaren, alltså både subjekt och objekt.

Ytterligare empiriskt material som används är några verk från Finis måleri där analyserna visar på hur innehåll relaterar till fotografierna. Verk som lyfts i uppsatsen är *From One Day to Another I & II* (1938), *The Ends of the Earth* (1948), *The Fitting*, (1958), *The Fitting II* (1972), och *La Grange Batelière* (1977). Samt två verk av Finis vän och kollega Leonora Carrington *Green Tea* (1942) och *The Cat Woman* (1959).

För att öka förståelsen för de empiriska materialitet behöver detta kontextualiseras genom att kopplas till teoretiskt material, detta utgörs av tidigare forskning som konstvetenskapliga böcker och artiklar. Exempelvis undersöker konstvetarna Rachael Grew och Andrea Kollnitz, i skilda artiklar, hur Finis sätt att klä sig kan läsas som en del av hennes konstnärliga uttryck, där symboliska spår (ikonografin) går att finna i hennes målningar. Grews artiklar har varit till stor hjälp när det kommer till att spåra huvudbonaderna Fini bär i fotografierna och vad de kan tänkas betyda.

Författaren Peter Webb har skrivit en omfattande bok på 300 sidor om Finis liv och konstnärskap. Den har varit väldigt användbar för min undersökning då den lyfter personliga minnen baserade på citat av Fini och andra personer som förekommer i hennes närhet. I boken analyseras också ett omfattande antal av Finis målningar av Webb och andra, där jag upptäckt flera som kan sammankopplas till *Figur 1* och *Figur 2*.

Under en del av analysen för *Figur 2* refererar jag även till Rosalind Krauss bok *Bachelors* för att förklara begreppet ”formlös”.

Det teoretiska materialet utvecklas ytterligare under rubriken ”forskningsläge” på sidan 8.

1.4 Teori och metod

En betydande teori för uppsatsen är performativitetsteori. Performativitetsteori handlar bland annat om vem som uppfattas som avsändaren i fotografierna och vilken dialog det förmedlar till betraktaren. Här

har jag tagit till hjälp av Malin Hedlin Hayden och Mårtens Snickares *Performativitet: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap: 1*. Inledningen är relevant för min undersökning samt det kapitel där Peter Gillgren skriver om ”Den performativa blicken”.⁸

I inledningen skriver Hayden och Snickare:

När vetenskapliga praktiker förändras framstår nya frågor som mer relevanta [...] därmed förändras också tolkningsperspektiv och teorier. [...] Vid sidan av undersökningar som fokuserar strukturer, system och positioner har forskare under de senaste decennierna alltmer intresserat sig för process, praktiker och förändringar. *Aktörer, agens* och *relationer* är ofta återkommande begrepp och det framstår för många forskare som allt viktigare att undersöka också vad någon gör i relation till vad någon är.⁹

Här påvisas hur bilder kan förstås som att ha ett socialt liv. I mötet med bilden påverkas människan på olika sätt – men vad är bildens roll vid vår beskådan? Den verkar som ett kommunikationsverktyg i relation mellan avsändare och den förväntade betraktaren; som ett verktyg för denna dialog. På så vis läser vi alltså inte bara den som ett ”fysiskt objekt med en redan given mening”, utan kan även tänkas i termer som ”handling, process och transformation”.¹⁰ Där både konstnär och betraktare är en del av det performativa. Även om konstnären påverkar vilka val som görs i sitt utförande av sina verk, måste en också vara medveten om betraktarens val av läsning, som påverkas av vilken position och kontext vi befinner oss i. Därav kan även betraktaren ses som en del av de performativa, i hur och varför vi fäster blicken vid vad som är intressant, och hur vi tolkar innehållet. Performativitet kan alltså ha många betydelser.¹¹ I uppsatsen kommer begreppet användas i relation till Finis val, som går att läsa i utförande och hur hon representeras i fotografierna. Mediet utgör också en del av hur bildernas tolkas, något som lyfts i uppsatsens slutdiskussion.

Uppsatsen förhåller sig också till händelser i Finis liv som påverkat hennes val av motiv i sina bilder och innefattar därför en hermeneutisk utgångspunkt. Det finns även feministisk teori inbäddad i texten då

⁸ Peter Gillgren, ”Den performativa blicken”, I Hayden, M. H. and Snickare, M. (red.) *Performativitet: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap: 1*. Stockholm: Stockholm University Press: 2017, s. 62–79

⁹ Malin Hedlin Hayden, Mårten Snickare, Inledning. I Hayden, M. H. and Snickare, M. (red.) *Performativitet: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap: 1*. Stockholm: Stockholm University Press. 2017, s. ix–xxiv

¹⁰ Hedlin Hayden, Snickare 2017, s.xi

¹¹ Hedlin Hayden, Snickare 2017, s.xii

hennes verk inte sällan diskuterar frågor om könsroller. Under analysen av *Figur 2* används Rosalind Krauss bok *Bachelors* där termer som ”formlöshet” och ”avklassning” används för att förstå en feministisk aspekt som förmedlas i några av verken.

Metoden för uppsatsen utgörs av ikonografisk/ikonologisk verksanalys för att identifiera innehållet i fotografierna. Där fotografierna kopplas till några av Finis målningar i syfte av att identifiera de olika attribut som Fini bär i fotografierna. Med hjälp av de utvalda målningarna tillsammans med teoretiskt material blir det således möjligt att se samband mellan Finis erfarenheter och fotografierna, där målningarna fungerar som en slags brygga.

Ikonografi är en term som använts av Erwin Panofsky för att inom det konstvetenskapliga fokusera på bildens teman och idéer och därigenom bilda tolkningar och symboliska värden i sammanhanget som bilden uppkom i.¹² Baserat på Panofsky utförs en ikonografisk analys i tre steg. Först måste de formella elementen i konsten identifieras. Det innebär att, rent objektivt, besvara vad det vi tittar på. I det första steget är görs således en deskriptiv och opartisk beskrivning av bildens estetiska uttryck. Därefter utförs en analys av bildens innehåll och handling, där till exempel symboler identifieras, och som i sin tur består av den ikonologiska delen av analysen. Vidare till det tredje och sista steget: Hur förhåller sig verket till eller påverkar sammanhanget det producerats i?¹³ Det är i detta steg som fotografierna sätts i relation till hennes måleri.

1.5 Forskningsläge

Peter Webb har skrivit den första och en i högst grad omfattande biografi om konstnären, *Sphinx: the Life and Art of Leonor Fini*. Boken har varit en viktig källa för undersökningen då den belyser Finis privata minnen, andras minnen av henne, samt att den beskriver, i kronologisk ordning, Finis konstnärliga utveckling och inkluderar en stor mängd bilder av verk. Den har varit till stor hjälp att identifiera kläderna Fini bär i fotografierna och gett en djupare förståelse för kontexten som de skapats i.

Konsthistorikern Whitney Chadwicks forskning om några kvinnliga konstnärers relation till surrealisterna skulle kunna ses som en slags grund till att Finis konstnärskap uppmärksammas mer på senare år, då hon här lyfts i en feministisk kontext. I boken *Women Artist and The Surrealist Movement* belyser Chadwick innebörden av keltisk (hermetisk) mytologi för de kvinnliga konstnärer som på ett eller annat sätt kan

¹² Michael Hatt, Charlotte Klonk, *Art History: A critical introduction to its methods*, Manchester University Press, Manchester: 2006, s.96

¹³ Hatt, Klonk 2006, s.96

sammanknytas till gruppen.¹⁴ Boken inkluderar ett flertal konstnärer, och uppmärksammar en vänskapsrelation mellan Fini och Leonora Carrington som är betydande för undersökningen.

Det har visat sig i artikeln *D'Un jour à l'autre A Tale of Love, War and Friendship* skriven av Chadwick 2011 att Carrington och Fini var goda vänner. Den vetenskapen kan bidra till en djupare förståelse för de olika rekvisita Fini bär i fotografierna, som i relation till detta kan tolkas till keltiska mytologier.¹⁵ I artikeln publiceras brev från Carrington till Fini där Chadwick tolkar ett av breven till Finis målning *From One Day to Another I & II* (1938). Vilken är relevant för tolkningen angående om de två konstnärernas bildvärldar relaterar till varandra.¹⁶

Rachael Grew, historiker inom konst och visuell kultur, har skrivit ett antal artiklar om Fini. I *Feathers, flowers, and flux: Artifice in the costumes of Leonor Fini* belyser Grew symboliken med hur Fini använder sig av blommor, fjädrar med mera.¹⁷ I artikeln *Leonor Fini and dressing up: An act of creativity* undersöker hon det performativa i Finis kläder, vad de symboliserar och där Grew identifierar det som ett slags kreativt uttryckssätt som verkar transformativt; i ständig rörelse, och hur hybrida former skildrar hennes fria identitet utan etiketter.¹⁸

Andrea Kollnitz, docent i konstvetenskap, har forskat om Fini ur ett modevetenskapligt perspektiv och skrivit en artikel om detta. I artikeln *The self as an artwork* belyser hon hur Fini klär sig som en del av hennes konstnärskap och uttryck för identitet.¹⁹

Utöver det har jag även haft användning av utställningskatalogen *Leonor Fini : pourquoi pas?*. Boken publicerades i samband med Bildmuseets utställning med samma namn 2014. Här finns en blandning av texter som beskriver Finis konstnärskap och liv, samt tidigare opublicerade texter av konstnären själv, som det har visat sig, utöver alla andra uttrycksmedier hon använde sig av, även uttryckte sig i text.²⁰

¹⁴ Whitney Chadwick, *Women Artist and the Surrealist Movement*, 2:a upplagan. Thames & Hudson Ltd London: (1985) 2021, s. 151

¹⁵ Grew 2019, s.9

¹⁶ Whitney Chadwick, "D'Un jour à l'autre A Tale of Love, War and Friendship", *Papers of Surrealism* Issue 9, 2011 hämtat ur: [https://www.research.manchester.ac.uk/portal/files/63517393/surrealism_issue_9.pdf] 9/11-2022

¹⁷ Rachael Grew, "Feathers, flowers, and flux: Artifice in the costumes of Leonor Fini", in Patricia Allmer (ed.) *Intersections: Women/Surrealism/Modernism* (Manchester: Manchester University Press, 2016), s.259-60

¹⁸ Grew 2019.

¹⁹ Kollnitz, 2018.

²⁰ Brita Täljedal, Cecilia Andersson, Anna Rådström, "Inledning" i utställningskatalogen *Leonor Fini : pourquoi pas?*, Bildmuseet Umeå, 2014, s.14

1.6 Disposition

I det andra kapitlet presenteras relevant bakgrundsfakta om Leonor Fini, där det centrala i hur Fini använder sig av repetition i sitt konstnärskap lyfts. Här presenteras även den surrealistiska kontexten, som har en relevans för undersökningen i hur Fini framställer sina bilder, samt hennes relation till andra konstnärer som Finis verk och fotografierna kan tänkas relatera till. Här introduceras även Nonza, platsen som fotografierna utspelar sig i. Vidare i kapitel 3 utförs den ikonografiska/ikonologiska analysen, där ett fotografi analyseras i taget och följer den ordning som Panofskys ikonografiska/ikonologiska verksanalys lyder. I detta kapitel görs avslutningsvis en sammanfattning som innefattar en reflektion över de två fotografiernas relation till varandra. I det fjärde och sista kapitlet förs slutdiskussionen, diskuteras undersökningens resultat. Kapitel 4 innehåller även en reflektion kring det egna arbetet.

2 Bakgrund

2.1 Leonor Fini och repetition

I filmen *Leonor Fini, Portrait of an Artist* yttrar Fini sin kärlek för Fellinis filmer och hans sätt att skapa flera lager i sina karaktärer. Hon berättar att hon gärna ser samma film och läser samma bok om och om, för att upptäcka nya saker.²¹ Genom att överblicka Finis konstnärskap går det att se hennes intresse för identitetens lager. En tolkning av lager är att människans personlighet är en ständig process som förändras med tiden, och påverkas av de olika erfarenheter hen möter. Relationen mellan lager och repetition kan förstås genom hur Fini återanvänder till samma motiv men presenterar dem i nya sammanhang och skepnader. Precis som personligheter förändras och utvecklas av tid och erfarenheter. Upplevelser som bygger på identitets lager och mer eller mindre påverkar jaget.

Vissa erfarenheter är klara minnen medan andra är mer omedvetna. Andrea Kollnitz skriver att Finis största inspirationskälla var renässansen och manierism, inom manierismen fanns ett starkt intresse att genom måleri skapa en representation av sin persona.²² Detta intresse finns tydliga spår av i Finis konstnärskap och skildras genom repetition på ett nästintill postmodernistiskt sätt. Till skillnad från postmodernismens sätt att kopiera i exakt likhet, skiljer sig Finis uttryck genom att det belyser den förändring som måleriet utger, där det inte är möjligt att skapa en sådan kopia. En sådan förändring och

²¹Chris Vermorcken, *Portrait of an Artist: Leonor Fini*, RM Associates (Home Vision) Youtube-video, Publicerad Sep 26 2017, [<https://www.youtube.com/watch?v=2E8iRbVqF3g>] Hämtad 28/9-2022, 86 min (1987) 2000.

²² Kollnitz 2018, s.123

baserat på hur fotografierna refererar till hennes måleri kan därför vara en betydande del i hur fotografierna uppfattas.

2.2 Den surrealistiska kontexten

Finis intresse för drömmar och mytologier gjorde att surrealisterna fick upp ögonen för henne, även hon för dem till en början, när hon flyttade till Paris.²³ Fini förknippas ofta till surrealisterna i läsning av hennes hybrider och drömlika scener, samt att hon deltag i ett flertal surrealistiska utställningar under 1930-talet.²⁴ De delade även ett intresse för Sigmund Freuds texter om det undermedvetna. Freud är ett namn som ofta nämns i den surrealistiska kontexten.²⁵

The art of male Surrealists was shaped by their acceptance of a Freudian unconscious and by their search for the means of effecting the link between the contents of the dream and the unconscious and an exterior reality. The link was often a woman, whose “convulsive beauty,” to use Breton’s term, was sufficiently compelling and disturbing to break through the conscious mind’s restrictive control, and onto whose image could be projected the secret, and often forbidden, desires and obsessions lodged in the unconscious.²⁶

Hans psykologiska infallsvinklar om det medvetna och undermedvetna är högst relevanta för undersökningen. Dock tyckte Fini inte om gruppens ledare Andre Breton, då hon starkt ogillade hans kvinnosyn och homofobiska åsikter, vilket var en av anledningarna till att hon tog avstånd från gruppen.²⁷ Hon ansåg även att grupperingar inte var något för henne. ”[...]I prefer to walk alone.” är ett av hennes kända citat.²⁸

I boken *Women Artist and the Surrealist Movement*, påvisar Chadwick hur de kvinnliga konstnärerna gjort egna tolkningar av exempelvis Freud och den hermetiska traditionen. Som skiljer sig något från de manliga surrealisterna, som såg på kvinnor som musa som en mer passiv källa för kreativitet, där de i stället tolkat kvinnan i en mer aktiv konstnärsroll.²⁹ Fini ska dessutom ha läst samma texter som surrealisterna innan hon träffat dem.³⁰ Med hänsyn till den information kan det förstås som att hon redan hade gjort sin egen tolkning innan de möttes. Då hermetiska går att finna spår av i de av Finis målningar

²³ Webb 2009, s.28

²⁴ Webb 2009, s.46

²⁵ Chadwick (1985) 2021, s.180

²⁶ Chadwick (1985) 2021, s.180

²⁷ Webb 2009, s.69

²⁸ Grew 2019, s.3

²⁹ Chadwick (1985) 2021, s.152

³⁰ Webb 2009, s.34

som jag identifierat att fotografierna refererar till och kan för uppsatsens fördel lyftas genom relationen mellan Fini och Carrington och hur karaktären The White Goddess presenteras i Carringtons texter och måleri.

2.3 Nonza

Sommaren 1954 upptäcker Fini en gammal klosterruin på den franska ön Korsika i byn Nonza. 1957 bestämde hon sig för att göra det till sitt sommarhus. Här tillbringade hon somrarna med vänner och sina katter (hon ska ha ägt runt 30 katter under sin livstid) och arrangerade maskeradfester och likande evenemang.³¹ Från platsen finns det flera fotografier av Fini där hon bär några av sina egendesignade kostymer. Vid samma tid som fotografierna är tagna förändras även uttrycket i hennes målningar ganska radikalt. Från tidigare varit mörka mystiska till få en alltmer ljusare palett. Platsen och det skarpa solljuset på Korsika ska ha haft ett inflytande på Finis måleri.³² De ikonologiska analyserna som följer görs för att identifiera vilka målningar (samtida och tidigare) som kan kopplas till fotografierna av Fini på Nonza.

3 En kodad dialog

I denna uppsatsdel genomförs de ikonografiska/ikonologiska analyserna av fotografierna. För att identifiera sambandet mellan fotografierna och Finis målningar och så på vis förstå fotografiernas innehåll och hur de kan tolkas. En beskrivning av fotografierna görs för att därefter identifiera innehållet. För att sedan gå in på den avgörande delen för undersökningen där de målningar som fotografierna kan tänkas relatera till lyfts, således vad det innebär i kontexten de verkar inom.

3.1 Beskrivning av *Figur 1*

”Figur 1”, fotografi av Eddy Brofferio, 1965.

I en ikonografisk/ikonologisk analys första del beskrivs på ett så objektivt sätt som möjligt vad bilden visar. Vad som går att urskilja vid första anblick av *Figur 1* är att det är ett fotografiskt porträtt av Leonor Fini. Hon är centrerad i bilden och står intill kustkanten med vatten upp till bröstet omringad av Korsikas medelhavsklippor i bakgrunden. Hennes kläder är helvita och består av en blomsterdekorerad stor hatt

³¹ Webb 2009, s.185

³² Webb 2009, s.218

och vad som kan läsas som en gammaldags klänning med volanger. Hon håller armarna bakom ryggen. Hennes ansikte är i kvartsprofil och hon tittar rakt in i kameran och håller därför en stadig blick på betraktaren. Under vattenytan kan vi urskilja hur tygerna från klänningen flyter omkring. Eftersom fotografiet är svart och vitt går det inte att uppfatta några andra färger än de monokroma.

3.2 Gåtor och lek

I denna del av analysen vill vi förstå vad bilden handlar om. Eftersom kläderna skulle kunna tänkas komma från en annan tid blir de på så vis ögonstickande, och påverkar vår blick som ett fragment. Begreppet fragment beskriver Peter Gillgren i boken *Performativitet: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap: 1* som ”saker som är ryckta ur sitt sammanhang.”³³ Eftersom fotografiet är taget på 1960-talet men kläderna känns hämtade från sent 1800-tal uppfattas de verka utanför sin vanliga kontext. Utöver det skulle de även kunna läsas som överdrivet flickaktiga och nästintill dockliknande. Därför är det vi ser med största sannolikhet inte Finis vardagskläder. Således går det att anta att de är medvetna val gjorda av Fini att bära dem och snarare ett utklädande som kan tänkas symbolisera ett spel eller en lek. Vad vi ser i fotografiet kan därför tolkas som en utklädningslek, som när ett barn bär sin mors gamla kläder. Att Fini dessutom står fullt påklädd med vatten upp till bysten samtidigt som hon har stadig blick mot kameran är ett annat tecken som gör att det kan tolkas som att det ligger en kodad handling i innehållet, vilket gör att bilden kan läsas som en form av gåta. Hur förhåller sig dessa underliga tecken och spår till sammanhanget? Av förklarliga skäl är det inget vanligt fotografi på en semesterbadande Fini vid sitt sommarhus. Med dessa reflektioner i bakhuvudet går vi in på den sista delen av den ikonografiska analysen: Hur förhåller sig verket till kontexten den är verksam i?

Fini nämner i en dokumentärfilm sina ljusa målningar från 60-talet, och beskriver dem som ironiska och paradoxala. Hon menar att folk har påstått att dessa måste vara enklare att förstå än hennes tidigare måleri, men att det egentligen är tvärtom. Hon beskriver hur de ”conveying some sort of celebration a type of myth developed almost through riddles to show the irony.”³⁴ Det överdrivet flickiga skulle därför kunna läsas som ironiskt mot stereotypa könsroller i hur hon skildrar sina kvinnor som uppblåsta bakelser, och gåtor som symboliserar kvinnor tillfångatagna i förväntningarna av dem. I många bilder håller kvinnorna dessutom armarna bakom ryggen, precis som Fini gör i *Figur 1*. Ett exempel är verket *The Anatomy Lesson*, 1966, ett annat att den centrala figuren i verket *The Fitting II* (1972) armarna bakom ryggen. Att

³³ Gillgren 2017, s.65

³⁴ Vermorcken, (1987) 2000.

de skildras i den positionen skulle kunna tolkas som ett sätt att förstärka uttrycket av att de är fastbundna sin kvinnlighet eller som någon form av tillbakahållenheter.

Det ironiska förstärks av den flickaktiga klädseln. Den stora hatten och klänningen skulle, som tidigare nämnts, kunna förstås som en slags dockklädsel. Webb skriver om Finis uppväxt i Trieste, där hon bodde med sin mor, mormor och morbror. Som barn hade hon sitt sovrum fyllt med dockor. Dockorna såg hon som skådespelerskor vilka hon brukade klä i olika tyger från rester av sin mor eller mormors kläder.³⁵ Fini ska ha haft starka minnen från sin barndom även när hon blev äldre.³⁶ Inspirationen för kläderna skulle därför kunna tänkas komma från hennes egna barndomsminnen, och representera dessa upplevelser. Detta signalerar dessutom den tidigare nämnda lekfullheten, där Fini återgår till de lekar hon lekte som barn. Om lekfullhet är tema som går att avläsa i *Figur 1* skulle det således vara bidragande till att fotografiet läses som gåtfullt och sänder en signal om att Fini spelar ett spel med betraktaren.

3.3 Som dag och natt

Blomsterklädda huvudbonader samt andra blomstermotiv dyker upp i flera av Finis målningar från 60-talet. Första exemplet att lyfta är verket *Héliodora* (1964). Här håller en rödhårig kvinna med blek hud två blombuketter i vardera hand. Fini skapade denna målning under en av sina somrar på Nonza 1964, året innan fotografiet togs.³⁷ Det ska dessutom ha varit vid tiden hon tillbringade runt klosterruinen som hon bestämt sig för att börja måla blommor, inspirerad av Korsikas solkyssta landskap. Fini har själv förklarat hur *Helidora* var den första målningen som producerats ur detta sammanhang. "Most of my paintings are situated in my lunar chart and in the part of my solar chart that marks dawn and dusk. One period corresponds to full daylight. [Heliadora] was the beginning of this period."³⁸ Målningarna runt 60-talet beskriver Webb som dagsljusbilder.³⁹ I många av dessa verk skildras kvinnor i vita transparanta klänningar och blomsterfyllda huvudbonader. Grew har beskrivit målningarna följande.

Fini's aesthetic shifts dramatically in the 50s and 60s. Though we still find hybrids appearing across the various aspects of her oeuvre, they are much less common, and have been replaced by a preponderance of what Estelle Lauter refers to as goddess figures. Initially bald and set in

³⁵ Webb 2009, s.8

³⁶ Webb 2009, s.10

³⁷ Webb 2009, s.215

³⁸ Webb 2009, s.218

³⁹ Webb 2009, s.255

ambiguous surroundings, the figure that emerges in the 60s is powerful, ritualistic, ambivalent, and crowned with red hair, flowers, or large hats.⁴⁰

Kvinnorna som skildras i hennes målningar vid samma tid som *Figur 1* beskrivs bland annat som gudinnor, i sina transparenta klänningar, röda hår, blomsterdekorerade huvudbonader eller stora hattar. Bortsett från det röda håret stämmer beskrivningen också in på vad Fini bär i *Figur 1*. Grew fortsätter i sin artikel att beskriva målningen *Låset* (1965) som skildrar en naken kvinna med rött hår och en hårbonad av blommor. Grew menar att om vi tittar närmre på kvinnans ben och hur de målats vita, nästintill blå, är det svårt att urskilja ifall det är hud eller material som sten eller marmor. Mönstret på textilerna i målningarna relaterar Grew vidare till de kläder som Fini bär i några av fotografierna från Nonza och tolkar det som en utsuddning av gränsen mellan den riktiga Leonor och kvinnan som skildras i målningarna.⁴¹ Utifrån det kan det tänkas att Fini och kvinnorna hon skildrar i sina målningar är sammankopplade, och därför stärka det påstående om att kläderna refererar till hennes barndomsminnen. Den vita, nästintill blåa färg som Grew beskriver i målningen av kvinnans ben skulle även kunna referera till Korsikas amazonit-färgade stenklippor. Gudinnefiguren som Grew beskriver återkommer undersökningen till i analysen av *Figur 2*. De olika aspekterna visar på hur Fini använder sig av repetition även i *Figur 1*.

Leonor Fini, *The Ends of the Earth*, 1948.

Ett annat tydligt exempel är ett verk som fotografiet har flera liknelser till och där Finis sätt att återberätta scener i nya format går att se. I *Figur 1* finns påtagliga referenser till målningen *The Ends of the Earth* (1948). Scenen är nästintill identiskt. Precis som i *Figur 1* står en kvinna med vatten upp till bröstet. Det som skiljer sig är hur i målningen kvinnan naken, medan Fini i fotografiet bär kläder. Målningen upplevs nästan som en motpol till *Figur 1*, med de mörka tonerna skildrar en slags undervärld, där de ljusa tonerna i *Figur 1* skulle kunna läsas som en parallell verklighet. Denna målning har identifierats som ett självporträtt.⁴² Att kvinnorna i Finis målningarna refererar till Fini som ett delvis självporträtt har undersökningen visat på tidigare. Fini har själv kommenterat runt spekulationer kring om *The Ends of the Earth* är ett självporträtt eller ej.

⁴⁰ Grew 2019, s.12

⁴¹ Grew 2019, s.12

⁴² Webb 2009, s.143

It's me but not just me: it's the essence of the feminine. She is woman, symbol of beauty and deep knowledge. She emerges from the water, the essential element of life, the primeval material, because she knows how to survive the catalysm.⁴³

Om vi ska tolka bilden utifrån Finis egna ord blir hon - det vill säga Fini - en symbol för kvinnlighet. Citatet refererar även till Freuds syn på kvinnan som symbol för skönhet och kunskap. Fini har dessutom beskrivit skallarna i målningen som män. ”The men around her are dead, they are too limited in understanding, too brutal to survive”.⁴⁴ Kvinnor, tillskillnad från män, har enligt henne tillräckligt med kunskap för att överleva en naturkatastrof. Utifrån det kan verket tolkas som en diskussion mellan manligt och kvinnligt, där kvinnan intar en aktiv position medan männen i motsats är döda, alltså passiva. Webb skriver om, utan att nämna några specifika namn, hur feministiska kritiker tolkat *The Ends of the Earth* som Finis svar på det manliga konstnärsgeniet.⁴⁵ Som citatet fastslår symboliserar vatten den kunskapskälla som kvinnan i *The Ends of the Earth* föds ur. Webb har skrivit om några av Finis verk runt 60-talet, där han även referat till Finis egna ord angående vattnets mening.

Her worlds are wonderful evocations of such transitional works as *Sommeil dans un jardin* (Sleep in a Garden, 1962), *Une Ombre respirante* (A Breathing Shadow, 1962), and *L'Abrevoir de nuit* (The Trough of Night, 1963), in which women are cradled in their voluminous clothes as they lie on the surface of black water, *not dead*, insisted Leonor, *but sleeping*, as they seek the knowledge and wisdom that water can bring.⁴⁶

Än en gång nämner hon vattnets innebörd, samtidigt som det är viktigt för henne att understryka hur kvinnorna i vattnet, till skillnad från männen (skallarna) i *The Ends of the Earth*, inte är döda, utan de sover. Vad som framgår här är hur vatten haft en viktig symbolisk mening för henne. Att hon skildrar sig själv eller sina kvinnor återupprepande i vatten skulle därför kunna tolkas som att det är ett sätt för henne att söka en inre förståelse genom att skildra en slags inre värld i sina bilder. Vattnet har Webb identifierat som en referens till Freud.⁴⁷ Freud ansåg att människans psyke kan liknas till ett isberg. Toppen symboliserar där det medvetna, medan det som gömmer sig under vattenytan är det omedvetna - som utgör den största delen av isberget och innefattar sådant vi inte har direkta minnen av, exempelvis tidiga barndomsminnen.

⁴³ Webb 2009, s.143

⁴⁴ Webb 2009, s.143

⁴⁵ Webb 2009, s.143

⁴⁶ Webb 2009, s.215

⁴⁷ Webb 2009, s.49

I en senare målning *La Grange Batelière* (1977) som är utförd efter *Figur 1* skildras ett liknande tema till *The Ends of the Earth*. I stället för en kvinna i vattnet föreställer den här målningen flera kvinnor. Kvinnorna har Fini förklarat som dansörer och skådespelerskor med blomsterklädda huvudbonader. ”The woman in the center knows how to survive, just like her counterpart in *The Ends of the Earth*. She is the bride of the water.”⁴⁸ Målningen är utförd efter fotografierna vilket tyder på att det är ett ämne som åter igen intresserat Fini. Här har hon även återvänt till en mörkare palett. Under 70-talet kommer hon till att återgå till vad hon kallar sin ”lunar chart”.⁴⁹ Eftersom kvinnorna här sover, kan det således tänkas att det undermedvetna väcks till liv i drömmarna.

Leonor Fini, *La Grange Batelière*, (1977).

Att hennes målningar ska ha varit självbiografiska har hon kommenterat ytterligare i en intervju. ”På sätt och vis har mitt måleri alltid utgjort min självbiografi. En avslöjande självbiografi, för mina tavlor tolkar varken min medvetna eller mina erfarenheter, utan ”lyfter slöjan” från ett väsen inom mig (ofta med märkliga projiceringar av framtiden).” Ett citat av Fini hämtat från Bildmuseets utställningskatalog.⁵⁰ Om vatten är en symbol för det undermedvetna, och en form av kunskapskälla, samt att hennes målningar till viss del är självbiografiska kanske det går att säga att det är visdom hämtat från sitt inre som hon söker genom måleriet och tar vidare in i fotografiet. I *The Ends of the Earth* är allting dött bortsett från kvinnan som skildras med, vad jag upplever, som en sömning blick. Som analysen har visat på väcks det undermedvetna (vattnet) till liv i sömnen. Om vi dessutom kan läsa *Figur 1* som en slags motbild till *The Ends of the Earth* - ser vi i *Figur 1* en Fini som är klarvaken, hennes blick är skarp och stirrar rakt på betraktare. Kanske symboliserar det ett uppvaknande. Om dessutom *The Ends of the Earth* tolkats som en kvinnlig motsvarighet på det manliga geniet, blir Fini i *figur 1* den upplysta, hon vet, hon har blivit bildad av vattnet, och behöver inte söka mer, hon är den sanna konstnären.

Genom analysen blir det förstått hur *Figur 1* skildrar spår av Finis undermedvetna, där kläderna används som symboler för olika erfarenheter. Vi har även fått förstått hur lek, spel och gåtor är teman som kan vara relevanta i läsning av fotografierna. Något som kommer lyftas ytterligare i nästa analys, där det även framträder en mytologisk karaktär.

⁴⁸ Webb 2009, s.255

⁴⁹ Webb 2009, s.255

⁵⁰ Leonor Fini, ”Intervju med Leonor Fini”, i utställningskatalogen *Leonor finì : Pourquoi pas?*, Bildmuseet, Umeå, 2014, s.117

3.4 Beskrivning av *Figur 2*

”Figur 2”, fotografi av Eddy Brofferio, 1965.

Även detta avsnitt introduceras med en beskrivning av undersökningsobjektet, för att följa Panofskys metod för en ikonografisk/ikonologisk analys. Följande går att tyda i *Figur 2*: Fotografiet föreställer ett helkroppsporträtt av Fini i grodperspektiv. Hon står på det översta trappsteget i trappan, som är en rest av en förfallen byggnad. Hon är iförd en vit klädsel i form av vad som ser ut som en klänning i material av vad som liknar bomull eller linne. Det skulle även kunna vara ett lakan eller liknande tygstycke som hon svept om sig. Klänningen har ett långt släp, eller ett tyg som placerats under klänningen och gör att det uppfattas som en förlängning av plagget. Släpet eller tygstycket sträcker sig nedför trappan och utanför bilden. I fotografiet bär hon även en enorm stråhatt som hon håller upp med sin högra hand. Hon tittar rakt in i kameran. Hennes vänstra arm syns inte bild. Allt hon bär här har en slags överdriven dimension. Även i detta fotografi kan vi urskilja Korsikas klippor i bakgrunden och kan därför identifiera att *Figur 1 och 2* är från samma plats. Fotografiet är precis som det tidigare svart och vitt vilket alltså också förstärker intrycket av att det är ett fotografi vi tittar på.

3.5 Den stora hatten

I denna del av analysen tolkas vad innehållet kan tänkas symbolisera. Vid första läsning är det i *Figur 2* inte lika tydligt utstickande fragment som i *Figur 1*. Solhatt är exempelvis en accessoar som passar in i en solsemesterbild. Men då Fini väljer att inte le i bilden visar på en allvarsamhet som skiljer sig från ett vanligt så kallat ”Kodak-moment”. Vilket ger en känsla av en kodad dialog - och är inte hatten lite väl stor? Utifrån den erfarenhet som vi fått av den tidigare analysen och att Fini än en gång bär en stor hatt ger en signal av att det finns mer att läsa här. Hon har själv förklarat varför hon använder sig av stor hatt som attribut i sina kostymer och målningar.

I believe that [large hats] are attributes or emblems which take up the flame, the halo, the crown. Slight sovereignty in Woman, delighted narcissism in the girl, simultaneously natural and artificial...[A]mong the different games of disguising, of dressing up...the important thing is the discovery of the body and the games it makes possible.⁵¹

Här beskriver hon utklädande som en del utav en lek eller ett spel (igen) och hur kroppen kan transformeras som sätt att förstå den. Precis som vi sett hur hon använt sig av dockkläder genom den

⁵¹ Grew, 2019, s.14

flickaktiga klädseln i *Figur 1*. Den stora hatten genom citatet beskrivs som en gloria vilket gör att hon kan tolkas som ett helgon. Utifrån det skulle Fini i fotografiet kunna läsas som en karaktär som inte tillhör vår verklighet, ett slags helgon, eller en gudinna. Grew skriver ”the hats worn by the ‘mutants’ not only transform them from humans to sphinxes, but also to saints, queens, and, as discussed above, sexually mature women.”⁵² Något som stärker detta antagande ytterligare. En annan bidragande aspekt som kan bidra till denna tolkning är Finis relation till Leonora Carrington. Konsthistorikern Whitney Chadwick har identifierat en mytologisk karaktär som kallas ”The White Goddess” i Carringtons verk.⁵³ Carrington ska läst Robert Graves bok ”The White Goddess”, en bok som haft en stor inverkan på henne.⁵⁴ Enligt Chadwick ska boken även ha lästs av Fini.⁵⁵ Finis egen personliga ikonografi kan liknas Carringtons i hur deras båda bildvärldar innehåller motiv som grundar sig i den hermetiska traditionen.⁵⁶ Därför är det inte helt osannolikt att kopplingar till ”The White Goddess” finns att tyda här. Av Anne Umland, Curator på MoMA beskriver ”The White Goddess” på följande vis (angående Carringtons målningar).

Apparently, the White Goddess is a mythic figure who combines the powers of love, destructiveness, and poetic inspiration, and who ruled during a matriarchal period in distant history before she was deprived of her position by patriarchal guards.⁵⁷

Av Carrington skildras den mytologiska gudinnan, i exempelvis verket *Green Tea* (1942). Hon är klädd i tygstycken som kan läsas som klänning, kimono eller morgonrock i liknelse till den klädsel Fini bär i *Figur 2*. Carringtons gudinna bär även en stor hatt. Till skillnad från Carrington som skildrar ”The White Goddess” i sina målningar som anonym, hybridiserar Fini sig själv till henne.

3.6 Ceremoni och tortyr

En annan aspekt i *Figur 2*, där det går att se en mer direkt koppling, kan läsas till Finis förankring till modevärlden. Under sin tid i Paris blev hon vän med designern Elsa Schiaparelli, en vänskap som öppnat upp dörrarna till modevärlden. Hon illustrerade blanda annat bilder åt Schiaparelli, Balenciaga och andra designers, samt till modemagasin som Harper’s Bazaar och Vogue. Ett arbete som gjorde det möjligt för henne att upprätta hålla sin livsstil.⁵⁸

⁵² Grew 2019, s.15

⁵³ Chadwick (1985) 2021, s.152

⁵⁴ Chadwick (1985) 2021, s.152

⁵⁵ Chadwick (1985) 2021, s.152

⁵⁶ Chadwick (1985) 2021, s.152

⁵⁷ Anne Umland, MoMa om målningen. Intervju med Anne Umland och Cara Manes [https://www.moma.org/magazine/articles/239] Feb 19, 2020, (hämtat 21 nov 2022) opg.

⁵⁸ Webb 2009, s.64

The Fitting II (1972) är det verk som kanske tydligast refererar till *Figur 2*. Ett antal målningar har titeln ”*L’essayage*” (The Fitting) som på franska betyder klädprovning. Klädprovning en del av processen inom kläd- och kostymdesign, och är ett återkommande tema i Finis målningar. En av dem från 1958 föreställer en kvinna där sömmerskan binder fast kvinnans kropp med rep. En annan målning med samma titel är utförd 1972 och skulle därför kunna läsas som en sammanställning mellan *Figur 2* och *The Fitting* (1958). I *The Fitting II* skildras en enorm kvinna på en piedestal omringad av sömmerskor. Tyget på hennes klänning sträcker sig ut på golvet och hon bär en stor hatt. Målningen beskrivs av Fini som en ceremoni och transformation, men även som tortyr, med alla nålstick och dylikt som en måste utstå.⁵⁹ Det långa släpet på Finis klänning och hennes stora stråhatt i *Figur 2* skulle kunna läsas som en referens till den långa kvinnan i dessa målningar. Basera på Finis citat om att målningarna vid tiden är ironiska och paradoxala, kan dessa verk tolkas som ironiska för dessa, vad Fini kallar ”ceremonier” som en del av ritualen för den transformation som kläderna gör med kroppen.

Till vänster Leonor Fini, *The Fitting*, 1958.

Till höger Leonor Fini, *The Fitting II*, 1972.

Klädseln här kan även läsas som till viss mån formlösa. Rosalind Krauss har i boken *Bachelors* tolkat hur några surrealistiska verk till Georges Batailles begrepp ”formlös” (översatt från ”formless”). Batailles menade att ord borde ha jobb i stället för definitioner, och anser att ordet formlös arbetsuppgift är att vara ”avklassare” (declasser). Som innebär (via citat av Krauss):

[...] an action that simultaneously (1) lowers or debases objects by stripping them of their pretensions—in the case of words, their pretensions to meaning—and (2) declassifies, or attacks the very condition on which meaning depends, namely, the structural opposition between definite terms.⁶⁰

Vilken innebär att genom formlöshet förändras objektets strukturala mening, och används för att både skapa lägre mening och avkategorisera.⁶¹ Det skulle kunna innebära, i denna kontext, att Fini använder sig av formlöshet för att skildra kvinnokroppen på ett sätt som skiljer sig från hur av de manliga surrealisterna skildrat som ett passivt objekt, för att befrias från den bemärkelsen. I *The Fitting II* kan formlösheten läsas i hur kläderna smälter samman med kroppen, vilket gör det svårt att skilja till var det

⁵⁹ Webb 2009, s.244

⁶⁰ Rosalind E Krauss, *Bachelors*, The MIT Press Massachusetts Institute of Technology, London: 1999, s.5

⁶¹ Krauss 1999, s.8

ena börjar och det andra slutar. Likt *Figur 2* där det även tyger döljer hennes kvinnliga ”former” och gör så att hon uppfattas längre. Precis som Fini själv har förklarat, och som analyserna visat på, är hennes utklädande ett sätt att undersöka hur kroppen kan förvrängas till olika former, i hur kroppen med kläderna överdimensioneras.

Krauss skriver även om Hans Bellmers uppbundna kvinnokroppar i fotoserien *Dolls* (1936) som formlösa med ett hotfullt uttryck.⁶² Via Webb får vi reda på att Fini deltog i flera utav surrealisternas utställningar under sin vistelse i Paris på 1930-talet.⁶³ I en av utställningarna medverkade även Bellmer med verken *Dolls*.⁶⁴ Kanske kan *The Fitting* (1958) läsas som Finis svar på Bellmers *Dolls*, där Fini – tillskillnad från Bellmer - ger kroppen ett ansikte och gör henne till ett subjekt. Ett ämne som hon sedan spunnit vidare på och utvecklat i *Figur 2*, vidare till *The Fitting II* (1972). Vad vi kanske ser är således en hybrid som skildras genom att avklassa kvinnokroppen samtidigt som hon så tydligt visar den. Vilket visar på hur bilderna verkar som paradoxal och ironiska.

Att hon använde sig av kläder för att förvränga kroppen och på så vis förstå den bättre har vi redan fått bekräftat av Fini själv (se citat s.18). Att den centrala kvinnan i målningen är betydligt längre kan tänkas referera till släpet i *Figur 2* som där en illusion gör att det uppfattas som en förlängning av hennes fysiska kropp. Att göra sig längre skulle utifrån det kunna tolkas som ett mantra, ett sätt att skydda sig från tortyren hon måste utstå under den ceremoniella klädprovingen, eller att som ett sätt att visualisera smärtan och den obekväma situation hon befinner sig i. Således en symbol för vad en passiv kropp annars inte kan kommunicera. Precis som hattens storlek tidigare tolkats som en symbolik för att det finns mer än vad ögat först ser utgör längden också en symbolik för det inre.

3.7 Fotografiernas relation till varandra

Vi kan inte veta i vilken ordning fotografierna är tagna, men det finns ett resultat i undersökningen som visar på att, utöver Finis måleri, har de även en relation till varandra. I båda bilderna bär hon vit klädsel och stor hatt, vilket redan här visar på ett gemensamt tema. I det första fotografiet (*Figur 1*) står Fini i vatten, i det andra (*Figur 2*) står hon upphöjd av en trappa. På så vis kan det tänkas att de båda fotografierna refererar till triptyken *From One Day to Another I & II* (1938). Titeln på triptyken *From One Day to Another* är uppdelad i del 1 och 2, där titeln bestämmer vilken ordning bilden bör läsas. Dock skulle bilderna också kunna tolkas som att del 1 snarare är del 2. I den första bilden finns nämligen spår av

⁶² Krauss 1999, s.19

⁶³ Webb 2009, s.46

⁶⁴ Webb 2009, s.52

kvinnornas kläder i vattnet, samt fjädrar, blommor, äggskal och fiskben. Himlen är mörk som att det vore natt. Vattnets mening i Finis bilder har kunnat tydas genom *The End of the Earth* via citat där hon beskriver det som en symbol för reflektion och visdom. Kan inte låta bli att se ett samband här till *Figur 1* och *The Ends of the Earth*. Hur kvinnorna förändras och förvandlas - till och med går upp i rök - beroende på om det är dag eller natt. Målningen som upplevs nästintill teatral, som en scen ur en pjäs. Där kulisserna är utformande som ruiner. "Ruined by the cataclysm of war" har Fini förklarat.⁶⁵ Hon har också beskrivit ruinerna på Nonza som "as intelligent as the most beautiful theatre scenery."⁶⁶ Möjliga förklaringar varför Fini drogs till just platsen på Nonza och klosterruinen, som vi dessutom ser spår av i trappan Fini står på i *Figur 2*. Att Fini står på trappans topp i *Figur 2*, och i vattnet *figur 1* kanske bara är ett sammanträffande, och som Chadwick menar "even though imposing readings across media, as we know, often reveals more about the spectator than the artist."⁶⁷ Är det en reflektion som jag anser vara, för undersökningen, värd att lyfta, då det kan tänkas som att platsen hade en magisk inverkan på henne där hon fick leva ut alla sina inre karaktärer.

Leonor Fini, *From One Day to Another I & II*, 1938.

Vi har tidigare genom Chadwick och i analysen av *Figur 2* sett hur Carringtons verk och Finis kan tänkas referera till Graves karaktär "The White Goddess". Ytterligare en ledtråd till den tolkningen kan göras genom Carringtons verk *The Cat Woman* (1959) som beskrivs av Chadwick:

The gods of the ancient Celtic religion had originally worshipped the White Goddess, Danu, from the whole hierarchy of Celtic gods received its name of Tuatha da Danaan. She was the universal mother, the goddess who finally emerged in a debase form as the Mother Goose of children's fairy tales. As Arawn instruction Dwyn to "adore and serve these things under the earth," Dwyn comes upon the corpse of her husband and kissing him on the mouth as his skin takes the appearance of a plant, exclaims "Now you are with me and I am the most powerful creature in the world."⁶⁸

Baserat på det Chadwick skriver här om *The Cat Woman* (vars titel oundvikligen kan tolkas till Fini och hennes kärlek för katter) samt vetskapen vi fått genom Fini om att skallarna i *The Ends of the Earth* är döda män. Skulle därför dialogen spinna vidare i hur hon (The White Goddess) kysser skallarna och de

⁶⁵ Webb 2009, s.77

⁶⁶ Grew 2019, s.14

⁶⁷ Chadwick 2011, s.9

⁶⁸ Chadwick, (1985) 2021, s.163

förvandlas till växter, som hon sedan bär med sig. Således kan skallarna i *The Ends of the Earth* förvandlats till blommorna i Finis hatt i *Figur 1*. Gudinnan Danu skildras dessutom ofta ståendes i vatten med en gloria runt sitt huvud. Vilket gör att det är omöjligt att inte se en koppling till *Figur 1* och *Figur 2*.

4 Slutdiskussion

Frågeställningarna som uppsatsens syfte och problemformulering grundats på är följande:

- Hur relaterar fotografierna till hennes målningar? Är kläderna och scenerna återkommande?
- Vad går att läsa i den vita klänning, blomsterhatten samt den stora stråhatten? Vem är den här karaktären?

Dessa har använts för att få djupare förståelse i hur de två fotografierna fungerar, i den dialog de förmedlar.

Undersökningen har tydligt visat på hur Fini använder sig av repetition på ett medieöverskridande sätt. Till följd av detta har det gått att koppla klädseln och scenariot som skildras i *Figur 1* och *Figur 2* till hennes måleri på flera sätt. Detta har möjliggjort för en rad olika tolkningar om vad fotografierna kommunicerar, och bidragit till ett flertal svar på frågan angående hur fotografierna fungerar. Således har undersökningen generat svar på frågan om fotografierna kan relatera till hennes målningarna, där vi har sett hur kläderna och scenerna är återkommande. Vad analysen inte har bidragit med är slutgiltiga svar på vem karaktären i fotografierna är, däremot har olika tolkningar lyfts utifrån den relevant teoretiskt material som tidigare forskning bidragit med för att förstå vad figuren grundats på. Där det har visat sig att även denna kvinnogestalt skildrar en slags transformation likt det som skildras i hennes androgyna djurhybrider.

Två för undersökningen betydande resultat är hur *Figur 1* refererar till *The Ends of Earth* och *Figur 2* till *The Fitting II*, där betydelsen av att för Fini skildra en aktiv kvinnogestalt går att finna i båda analyserna. Analysen visar på hur repetition, transformation och identitets lager hänger samman, och hur dessa används av Fini för att undersöka och frambringa psykets undermedvetna i sina bilder. Kläderna och scenerna utgör symboler för känslor, minnen och erfarenheter. Vilket leder vidare till den del av uppsatsens syfte som grundats på att bilda förståelse för hur fotografierna fungerar.

Här har det kommit fram en betydelsefull insikt i hur Fini också intar en aktiv position i fotografierna. Något som dels går att se direkt hur Fini i både *Figur 1* och *Figur 2* fäster blicken på betraktaren, dels utgörs av undersökningens resultat i hur innehållet referera till måleriet. Det har framgått hur fotografiet används som en del av den dialog som Fini förmedlar i sitt måleri. Vidare förståelse för hur Fini använder sig av fotografiet som en del av denna process kan tolkas utifrån följande citat. Här belyser hon även det betydande i den aktiva posen.

When I was a child, I hated to be photographed. I ran away. [...] By and by I became more interested in having a face: a confirmation of my existence. From mirrors I went on to photographs. Since then I've always been photographed: in costume, disguised, in daily life. But I don't like snapshots, nothing is more false than trying to capture the 'natural'. The 'pose' is revealing, and I'm curious and amused to see my multiplicity – which I am well aware of – confirmed by those images. People tell me: 'You should have been an actress.' No – I am only interested in the inevitable theatricality of life.⁶⁹

Citatet beskriver skillnaden mellan att vara passiv och aktiv i ett fotografi. Det naturliga som visar sig i fotografiets "snapshots" ansågs som falskt av Fini.⁷⁰ Därav kan det naturliga tänkas som ett slags yttre lager och alltså passivt; vad som endast kan tolkas som ett objekt. När vi gör aktiva val (i vår klädsel eller pose) träder, enligt Fini, jaget fram och avslöjar något om den avbildades karaktär. Hennes kläder utgör symbolik för hennes handlingar. Lagerna som uppsatsen också redogör för i relation till repetition handlar om hur personlighet byggs upp utifrån minnen och erfarenheter. Därmed sker en transformation i hur Finis figurer genomgår en liknande process, i hur de återkommer i sina nya skepnader i liknande eller helt nya sammanhang. Trots att motiv och scener skildras på nytt går det inte, åtminstone i måleriet, att skapa en exakt kopia av något, och det är där bilderna belyser hur tid och förändring hänger ihop. Detta har vi också sett i hur Fini i sitt konstnärskap gått igenom olika faser, så som månbilder, till dagsljusbilderna på 60-talet, för att sedan återgå till sin månfas igen på 70-talet.

Fotografierna i relation till måleriet belyser även hur de till en viss mån verkar som självbiografiska. Ett resonemang som stärks i ett citat av Fini, där hon menar att hennes målningar är delvis självbiografiska. Vilket väcks till liv i fotografierna och framgår i hur hon gör aktiva val i klädsel och utförande – i hur de representerar henne. Under analysen har vi sett hur kläderna kan anknyta till Finis personliga minnen. *Figur 1* utgör en repetition av *The Ends of the Earth* där den framtydande symboliken med vatten gör det

⁶⁹ Kollnitz 2018, s.121

⁷⁰ Webb 2009, s.63

möjligt att läsa kläderna *Figur 1* som en referens till Finis barndomsminnen, således undermedvetna, eller så verkar de som en symbol för det undermedvetna då enligt Freud utgörs av de erfarenheter vi i vårt medvetna inte ser – som barndomsminnen från en väldigt ung ålder.

För att möjliggöra en undersökning, om identitet och lager, i sin konst måste hon även avslöja något om sig själv. Eftersom undersökningen har visat på hur kläderna kan identifieras som minnen från hennes barndom, och som återkommande i hennes måleri, således en del av Finis egna erfarenheter som visas upp i fotografierna förmedlar de aktiva val av henne att bära dem, vilket transformerar hennes (kvinno-)kropp i fotografiet från passivt objekt till subjekt.

Analysen av *Figur 2* har också visat, hur hon med den stora hattar och klänningen (i *Figur 2*) förvränger uppfattningen av kroppen, och således transformeras till en slags hybrid mellan det kroppsliga och själsliga. Genom att referera till *The Fitting II* blir det förstått att släpet i *Figur 2* skulle kunna läsas som en slags förlängning av Finis fysiska kropp. Detta har tolkats som ett sätt att skildra en inre känsla men även ett sätt att göra kroppen formlös, där kroppen avklassas från att enbart vara ett fysiskt objekt.

Att hon återkommer till samma motiv i nya sammansättningar tillför ett tidlöst uttryck, samtidigt som det belyser något om vad tiden gör. Tid förändrar oundvikligen jaget. Den stora hatten, blommorna och den vita klänningen är en del av Fini från en annan tid. Att skildra skilda tider och händelser i samma bild är ett ämne som Fini undersökt tidigare. Som ung utförde Fini ett självporträtt, *Självporträtt: Ung och Gammal* (1927), där hon tecknat ett och samma ansikte i åldern hon var i vid tiden, samtidigt som hon fantiserat fram hur hon skulle se ut om 50 år.⁷¹ Något som vi även har sett i *Figur 1*, där dockkläderna kan tänkas symbolisera Fini som barn, och som hon sedan (i fotografiet) bär som vuxen. Det kan tänkas att hon använt sig av dessa symboler som totems för reflektion över tid som har gått och vad tiden gör med vår personlighet, hur erfarenheter förändrar människan. Där motpoler som dag och natt kan tänkas som en symbol för den förändringen och där hon söker sig till drömmarna i natten och vattnet för att finna svar i sitt undermedvetna.

Undersökningen har även pekat på hur hennes måleri återger platsen fotografierna är tagna på, ruinerna på Nonza, samt hur det klara ljuset på Korsika inspirerat henne. Det utgörs genom ett tydligt skifte i hennes måleri samtidigt som fotografierna togs, vilket är bidragandet till uppkomsten av hennes dagljusbilder på 60-talet. När hon börjar sin period med dagljusbilder övergår hon även till ett mer

⁷¹ Webb 2009, s.18-19

avskalat uttryck i de motiv som skildras. I ett brev till Fini skriver poeten Jean Genet om hennes senare verk. ”Jag tar mig friheten att i detta se en strävan efter att skala av allt, kroppens och världens överflöd, till förmån för en inre rikedom”.⁷² De ljusa målningarna och kläderna, avsaknaden av mytologiska djurliknande varelser handlar om möjligen om att övertydligheten försvinner, att hennes ikonografi är etablerad och motiven är tillåts vara mer kodade, där det är upp till betraktare att söka svaren, där repetitionen överlämnar ledtrådarna. Genom analysen har vi även sett att vad som skildras i *Figur 1* och *Figur 2* också kan tolkas som hybrider som är präglade av paradoxer och ironi.

One Day to Another I & II är ett verk som tolkats till vad som sker i transformationen mellan dag och natt. Där vi kan se hur figurerna i hennes målningar förändras beroende på om det är dag eller natt. Detta är en tolkning som även har gjorts i relationen mellan *Figur 1* och *The Ends of the Earth*, där fotografiet blir en motbild till måleriet som kan liknas till *One Day to Another I & II*. Vi har i båda analyserna sett hur Nonza och klosterruinen haft ett inflytande på Fini, där platsen även lyckats spåras till Finis tidigare erfarenheter genom *One Day to Another I & II*. Här lyfts även det teatrala i Finis bilder, där det kanske kan tänkas att Fini såg på världen och livet som en pjäs.

Lek, spel och gåtor är ett centralt tema som Fini återkommer till, där hennes utklädande har en viktig plats. Genom förklädande förvandlas hon till minnen från sin barndom men även till mytologiska gudinnefigurer. Via Chadwick har vi också sett hur fotografierna refererar till den keltiska gudinnan The White Goddess, som en symbol för kvinnlig frigörelse. Analysen har även visat på, där Carringtons konstnärskap fungerat som en brygga, hur fotografierna refererar till hermetiska mytologier. Vi har sett hur mytologi används av de två konstnärerna för att generera en kvinnlig rollfigur fri från de stereotypa könsroller som var under 1900-talets mitt, då det fortfarande ansågs att mannen var det stora konstnärsgeniet, något som även förstärks av den överdrivna kvinnligheten som analysen visat på att vara paradoxala och ironiska. För att frigöra sig från en sådan diskurs har analysen visat på hur Fini tilltog magiska texter som referensramar blandat med egna erfarenheter. Några utav de omständigheter karaktärerna i fotografierna frodats ur.

En annan aspekt som framträtt under undersökningen är hur Fini uppfattas som den primära avsändaren, och inte Brofferio. Fini är huvudrollen, utan tvekan. Att förstå detta berör också hur bilden kan tänkas fungerar. Med hjälp av lager utvecklas denna Fini-karaktär i hennes bilder, precis som i Fellinis filmer som Fini ska ha hyst stor aktning för. Fotografiet används till att föra dialog mellan Fini och den tänka

⁷² Jean Genet, ”Brev till Leonor Fini”, ur utställningskatalogen *Leonor fini : Pourquoi pas?*, Bildmuseet, Umeå: 2014, s.154

betraktaren (som vi inte kan veta vem det är), men i viss mån kanske de även utgör en slags självvranssakan där Fini själv är den tänkta betraktaren. Som vi har sett har hon medgett att hennes måleri är ett delvis självporträtt och vi har sett hennes intresse för att frambringa sitt undermedvetna genom sitt måleri. Fotografierna är inte självporträtt, utan här är Fini den som blir avbildad. Hon blir på sätt och vis avsändare från ett nytt perspektiv. Avbildandet överlämnas till både någon annan och genom ett nytt medium. När hon sedan kommer att se fotografiet, långt efter att det togs, ser hon sig själv från ett nytt perspektiv. Där det blir möjligt för henne att betrakta sig själv ur ett retroperspektiv. Om hon såg kameran som en spegel kan fotografierna tänkas som en så nära som möjligt representation av Fini, utifrån inte bara hennes ”nya” ögon, utan även genom någon annans (Brofferio). Hennes intresse för tiden där emellan är också en del som påverkar uppfattningen om hennes egen spegelbild. Som vi sett är tid och transformation en del av hennes konstnärliga språk. Den spontana identiteten, uttrycket, som ändras med tid. Hon blir på så vis det *betraktande* subjektet *och* det *betraktade* subjektet. Lika mycket som hennes måleri är avslöjande för hennes undermedvetna, gäller det också *Figur 1* och *Figur 2*.

Syfte och problemformulering för uppsatsen var att fylla en kunskapslucka baserat på de anseende att karaktärerna som skildras i fotografierna inte fått samma uppmärksamhet. Vi har sett hur fotografierna refererar till flera av Finis målningar, som både är utförda innan och efter. Det har presenterats olika tolkningar av vem Fini föreställer i fotografierna, och vad det kan tänkas betyda. Vi har även sett hur platsen och scenen relaterar till hennes måleri, där det utförts en vidare analys och tolkning. Resultaten har även bidragit till att tolkningar har kunnat göra kring hur fotografiet fungerar.

Då transparens är en viktig del av det vetenskapliga arbetet vill jag nämna vilka utmaningar jag stött på under arbetets gång. En svårighet som jag upplevde var att hålla fast vid uppsatsen syfte och inte sväva ut. Det finns otroligt mycket material att förhålla sig till, och många läsningar som kan göras, vilket stundtals varit överväldigande och gjort att det varit lätt att tappa fokus. Jag har som betraktare försökt förhålla mig så mycket som möjligt till de material jag funnit, dock är det i princip omöjligt att mina personliga erfarenheter och tankar inte påverkat vissa val i tolkningar som gjorts. Utifrån den performativitet som innefattar hur jag som betraktare upplever fotografierna som dels baseras på den kunskap jag erhållit under arbetets gång, dels att jag gör en tolkning ur en position i en samtid där fotografiet är ett mer etablerat konstmedium som eventuellt till viss mån påverkat vilken ställning jag tagit till fotografierna redan vid början av arbetet.

Några fördelar för undersökningen har bland annat varit att Fini var en skrivande person och som även gärna pratade om sin konst. Det har hjälpt mig när jag har gjort ett urval av vilka målningar som varit

mest relevanta att lyfta för undersökningens syfte, där dessa bestämts under arbetets gång. Med tanke på de omfattande omfång som hennes verkssamling innefattar vill jag dock betona att det säkert finns fler verk och tolkningar som kan göras till innehållet i fotografierna. Syftet var att lyfta den karaktär som skildras i fotografierna, och med tanke till uppsatsens omfång kanske det snarare kan ses som ett avstamp till vidare undersökningar. Förslag på andra vidare undersökningar är exempelvis att dyka djupare i vad hennes dagsljusbilder kan tänkas betyda. En annan intressant forskning skulle kunna vara att analysera skillnaderna mellan hennes dagsljusbilder och hennes månfaser.

Ett annat tillvägagångsätt att förhålla sig till i en liknande undersökning hade varit att jämföra ett fotografi med Fini i vit klädsel med ett fotografi där hon bär antingen mask, fjädrar eller horn. I detta fall upplever jag dock att avgränsningen gjort att jag funnit flertalet intressanta kopplingar till de utvalda fotografierna, där jag ville lägga mer fokus på en karaktär som inte diskuterats lika mycket tidigare. Något som inte hade fått samma utrymme i en sådan undersökning.

5 Sammanfattning

Undersökningen har visat på hur fotografiernas innehåll, med hjälp av teoretiskt material, anknyter till målningar vilket var syftet med uppsatsen. Flera exempel på tolkningar lyfts i analysen. Analysen har således bidragit till att generera ny information kring gestalten som fotografierna föreställer, trots att det inte finns något slutgiltigt svar. Gestalten har diskuterats i olika kontexter och tolkningar, på så sätt fylls den vetenskapliga lucka som jag beskriver i inledningen, där problemformuleringen vilar på hur den inte fått samma typ av uppmärksamhet tidigare. Analysen har även möjliggjort för att vidare i slutdiskussionen visa hur fotografierna fungerar. Vi har sett hur Fini är avsändare i fotografierna vilket bidrar till den dialog som fotografierna förmedlar. Här lyfts olika tolkningar angående vem som är den tänkta betraktaren vilket också tillför till tolkningen.

Källor och litteratur

- Chadwick, Whitney, "D'Un jour à l'autre A Tale of Love, War and Friendship", *Papers of Surrealism* Issue 9, hämtat ur:
[https://www.research.manchester.ac.uk/portal/files/63517393/surrealism_issue_9.pdf] 9/11-2022, 2011.
- Chadwick, Whitney, *Women Artist and the Surrealist Movement*, Thames & Hudson Ltd, 2:a utgåva, London: (1985) 2021.
- Fini, Leonor, "Intervju med Leonor Fini", i utställningskatalogen *Leonor finini : Pourquoi pas?*, Bildmuseet, Umeå, 2014, s.117-120
- Fini, Leonor, Genet, Jean, Söderberg, Lasse, Rådström, Anna, Andersson, Cecilia, Täljedal, Brita, Ellerström, *Leonor Fini : pourquoi pas?*, 31 jan. – 11 maj 2014 [Utställningskatalog] Bildmuseet, Umeå: 2014.
- Genet, Jean "Brev till Leonor Fini", ur utställningskatalogen *Leonor finini : Pourquoi pas?*, Bildmuseet, Umeå: 2014, s.151-156
- Gillgren, Peter, "Den performativa blicken" I Hayden, M. H. and Snickare, M. (red.) *Performativitet: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap: 1.* s. 62–79. Stockholm: Stockholm University Press, 2017.
- Grew, Rachael, "Feathers, flowers, and flux: Artifice in the costumes of Leonor Fini", i Patricia Allmer (ed.) *Intersections: Women/Surrealism/Modernism* (Manchester: Manchester University Press, 2016), s. 259-60.
- Grew, Rachael, *Leonor Fini and dressing up: An act of creativity*, Loughborough University, 2019
- Hatt, Michael, Klonk, Charlotte, *Art History : A critical introduction to its methods*, Manchester University Press, Manchester: 2006.
- Hedlin Hayden, Malin, Snickare, Mårten, Inledning. I Hayden, M. H. and Snickare, M. (red.) *Performativitet: Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap: 1.* Stockholm: Stockholm University Press. 2017, s. ix–xxiv
- Kollnitz, Andrea, "The Self as an Art Work: Performative Self-Representation in the Life and Work of Leonor Fini", i Leah Armstrong and Felice McDowell (eds.) *Fashioning Professionals: Identity and Representation at Work in the Creative Industries*, 2018
- Krauss, Rosalind E., *Bachelors*, The MIT Press Massachusetts Institute of Technology, London: 1999.
- Umland, Anne, Manes, Cara, Intervju med Anne Umland och Cara Manes, MoMa, [<https://www.moma.org/magazine/articles/239>] Feb 19, 2020, (hämtat 21 nov 2022) opg.
- Täljedal, Brita, Andersson, Cecilia, Rådström, Anna, "Inledning" i utställningskatalogen *Leonor Fini : pourquoi pas?*, Bildmuseet, Umeå: 2014, s.10-16
- Vermoreken, Chris, *Portrait of an Artist: Leonor Fini*, RM Associates (Home Vision) Youtube-video, Publicerad Sep 26 2017, [<https://www.youtube.com/watch?v=2E8iRbVqF3g>] Hämtad 28/9-2022, 86 min (1987) 2000.

Webb, Peter, *Sphinx : The Life and Art of Leonor Fini*, Vendome Press, New York och London: 2009.

Bilder

Bild 1. "figur 1", fotografi av Eddy Brofferio, 1965. <<https://www.leonor-fini.com/fr/wp-content/uploads/sites/2/2013/01/leonor-fini-biographie-photos-1965-nonza2-400x532.jpg>>, 220110

Bild 2. Leonor Fini, *Ends of the Earth*, 1948.
<<https://i.pinimg.com/736x/33/50/4b/33504bbc7f1a5f2d9f380b741051f961.jpg>>, 220110

Bild 3. Leonor Fini, *La Grange Batelière*, 1977. <
https://arthistoryproject.com/site/assets/files/28621/leonor_fini-la_grange_bateliere-1977-trivium-art-history-1.jpg>, 220111

Bild 3. "figur 2", fotografi av Eddy Brofferio, 1965.
<http://farm6.staticflickr.com/5560/15080420102_aeae119ff7_o.jpg>, 220110

Bild 4. Leonor Fini, *The Fitting*, 1958. <https://scontent.fflr3-1.fna.fbcdn.net/v/t1.6435-9/106904422_1629220980586637_7031860438350238929_n.jpg?_nc_cat=101&ccb=1-7&_nc_sid=730e14&_nc_ohc=nPwXrRBSI9AAX8gQjBJ&_nc_ht=scontent.fflr3-1.fna&oh=00_AfCXR-aavuy7Y93mGgAXLFOEdVL66L5BQIKQOnUKE34JUA&oe=63DCA6BE>, 220110

Bild 5. Leonor Fini, *The Fitting*, 1972.
<<https://www.artnet.com/WebServices/images/1l00041l1dvubEFgPNECfDrCWvaHBOcxc/leonor-fini-lessayage-ii.jpg>>, 220110

Bild 6. Leonor Fini, *From One Day to Another I & II*, 1938.
<<https://surrealism.website/Artists/Leonor%20Fini/1938%20From%20One%20Day%20to%20Another.jpg>>, 220110