

Høje Hæle
Af Ferdinand Ahm Krag
2017

For it is not a certain conformism of manners and morals that Van Gogh's painting attacks, but that of institutions itself. Antonin Artaud¹

En procession af stiletklædte kvindefigurer strømmer ud igennem en tunnel. Følger vi processionen bagud igennem tunnelen, så antager stiletten mere og mere form af en dyrehov. Om fodens metamorfose fra stilet til dyrehov egentlig er malerisk intenderet eller ej er vanskeligt at afgøre. I princippet kunne det skyldes simpel mangel på præcision i dette det første maleri, der møder os på udstillingen 'Ovartaci & Galskabens Kunst'. Men eftersom fodens form gives en særlig stilistisk udformning igennem hele Ovartacis værk, så kan man heller ikke sidde denne fortolkningsmulighed overhørig. Hvis vi holder fast i den, så er tunnelen et morfogenetisk kontinuum for åndevæsner, der springer i tid og rum - på stilet-hove. To grundmotiver i Ovartacis kunst udstikkes i dette billede eller to anatomiske flugtlinjer: Dyret og kvinden. Disse to genkommende og indbyrdes forbundne motiver skal ikke forstås som stabile kategorier eller objekter defineret af et fallisk begær, men som anatomiske linjer i hallucineret drømmeflugt fra enhver låst begærsløge, og i retning af en legemlig eksistens, der er animistisk, transcendental og mystisk. Der er således på ingen måde tale om et af-erotiseret legeme. Tværtimod. Snarere er der tale om erhvervelsen af et andet legeme eller en anden legemlighed, som ikke sætter egenkroppen i én-tal, men som er kropsligt utællelig idet den på forvandlingsvis altid allerede er ved at blive til noget andet end det den lige var. Processionen af kvindefigurer i ovennævnte billede kunne vi også kalde katte-abe-amfibier-af-hunkøn-med-engle-alien-træk-vandrere-på-hove-og-stiletter-igennem-en-morfogenetisk-fødekanal. 'Man kan ikke altid regne med at blive det man var'², som Ovartaci selv siger det et sted. Den morfologisk polyvalente fremstilling af legemets fysiognomi kan blot betragtes som udtryk for en i tid og rum mere generøs realisme end den menneskefremstilling, der ikke formår at skildre legemet i sin relation til morfogenesens dybe evolutionære historie.

Anatomiske linjer i flugt følger ikke en lige linje, men benytter sig af en lang række forskellige linjeoperationer: afsnøring, krumning, udstrækning, indsnævring, tiltning etc. Denne morfologiske ombinding af legemets kraftlinjer etablerer en samtidig forskydning af den rumtidslige geometri der udgår fra legemet, hvorfor også begærets projektive linjer påvirkes og ændrer retning.

Begærets simple lineære afhængighed af en ydre genstand betyder at det kun kan indfries idet det samtidig annulleres i en slags døds erfaring, der momentant ophæver afstanden mellem begæret og dets objekt. Denne begærsløge tilhører de kroppe der findes i ental og udgør det man kunne kalde begærets nulsumsspil. Et spil der overskrides i reproduktionen (undfangelsen). Men reproduktionen forskyder blot den samme grundlæggende begærsløge og egenkroppen vil hurtigt atter befinde sig i en begærsligt uopfyldt og mangelfuld tilstand. Modsat denne simple reproduktive begærsløge finder man hos Ovartaci (og i de forskellige mystiske traditioner der inspirerede hende) en form for begærsmagi, der er transformativ og forbundet med det hellige. Teatermanden, kunstneren og forfatteren Antonin Artaud, hvis værk såvel som biografi har ikke så få fællestræk med Ovartaci skriver:

*Mennesket er, når man ikke holder
det fast, et erotisk dyr,
det har i sig en besjælet skælven
en slags pulseren,
der frembringer talløse bæster, som er den form, de
gamle jordiske folkefærd universelt tilskrev gud.
Dette udgjorde det man kalder en ånd.³*

Vi kan med Artaud sige at de nævnte anatomiske flugtlinjer i Ovartacis legeme forsøger at realisere dette ' erotiske dyr' som ' frembringer talløse bæster' og som tillige udgør formen for det hellige og hvor ånden intet andet er end en tilbagevenden til kroppen selv som eksistensens

kosmogoniske centrum, hvorfra verden antændes som levende verden i solare udbrud af ren legemelighed.

Det Artaud kalder 'de gamle jordiske folkefærd' kunne vi også kalde for shamanistiske kulturtraditioner, hvor 'ånd' og 'stemme' ofte er udskiftelige termer. Dette er vigtigt i forhold til spørgsmålet om hvordan sprog og stemme egentlig defineres i forskellige kulturelle traditioner. I de monoteistiske og patriarkalske kulturtraditioner er kvinden såvel som dyret hver på deres måde udgrænsede som stemme-løse objekter. Man kan blot tænke på det forhold at kvinder først fik stemmeret i Danmark i 1915 eller filosofen Rene Descartes bemærkning om at dyrets smerteskrig blot var at sammenligne med knirkelyde fra en maskine. En opfattelse baseret på den antagelse at dyret ikke var i besiddelse af et sprog og derfor heller ikke kunne være i besiddelse af bevidsthed, ånd eller sjæl. Denne udgrænsning af stemmens felt er samtidig en konsolidering af en antropocentrisk og patriarkalsk stemme-forståelse; kun mennesket har én, mens resten af naturen er tavs og kun det maskuline subjekt har ret til at bruge den i forhold til magtens definerende sprog. Med denne udgrænsning blev en mangfoldighed af stemme-former lagt tavse. Da enhver stemmeform samtidig udgør en lytform, så betød - og betyder - denne udgrænsning et kolossalt tab af ørets og legemets kapacitet for en ontologisk orienteret verdenslytten.

Ovartaci hed oprindeligt Louis Marcussen og var uddannet bygningsmaler. Den håndværksmæssige baggrund ses på en måde tydeligt i Ovartacis malerier. På de af hendes billeder, hvor arkitekturen fra Risskov Hospital indgår er murstenene malet som en murer ville lægge dem: sten for sten og én ad gangen. Generelt er murværk, vinduer og arkitektoniske elementer skildret med teknisk præcision. Stilistisk set er der tale om en naturalistisk metode, der i al sin systematiske omhyggelighed tenderer naivismen; en overfortegnet lighed med 'virkeligheden'. Omvendt gælder det for den langstrakte og metamorfe figurfremstilling, der forholder sig helt ureglementeret til anatomisk skallering. Man kan således mange steder spore en diskrepans i billeddannelsen mellem arkitekturens rum og legemets eget rum. Helt anderledes forholder det sig hos en anden skizofren kunstner, nemlig svenskeren Carl Fredrik Hill i hvis værker kroppens og arkitekturens linjer er sammenfiltrede, hvorved distinktionen mellem krop og arkitektur helt ophæves.

Den løftede hæl, den høje hæl. Selv når to kvinder i en blyantstegning af Ovartaci står nøgne og barberer sig, så foregår det alligevel på stilletter. Så godt som alle kvindefigurer i Ovartacis værk bærer stilletter. Visse steder er skoen tegnet helt klart frem, men lige så ofte er den høje hæl fremstillet som en anatomisk attribut på kroppen selv simpelthen. Svulmende lår ender i en lille sart fod. Anatomisk ømhed. Den spinkleste berøring af jorden, den spidseste, den hårdeste. Så hvad skal vi udlede af denne afslutning på legemet hos Ovartaci? Hælens løft anslår en svævende gang, hvis ideal det er, helt at kunne tilsidesætte tyngdekraften. Svæve bort simpelthen. Stilletter for en åndelig stil. For stilen, at lette. Hælens løft drømmer om en vinge, der kan indfri åndens løfte. Det er én ting at erkende en realitet af højere rang, men det er noget helt andet at føde en realitet af højere rang. De ofte overdimensionerede ben hos Ovartaci tenderer i visse malerier og skulpturer mod at overtage hele figuren, som en art nomadiske kønslæber, der ikke længere omslutter en kønsåbning af kød og blod, men derimod en sprække i intet. Det usynliges åbenbaring er åndens fødsel. Opstod hælen for at afbøde for et fald? Syndefaldet? Eller faldet fra træernes kroner ned på den nøgne jord? Fra klatrefod til gå-fod. Hælen drømmer i sit afsæt om vingen. Eller: hælen løfter sig fra jorden, for at trodse tanken om mennesket som et faldent væsen. Ovartaci på høje hove og hoverende hæle igennem åndens morfogenetiske kontinuum. At få 'højde' er altså selv en art tema. Op-højelsens tema, som angår det hellige og guddommelige. Ilden. Røgen. Vinden. Ofringen. I sidste ende peger den langstrakte og opadsøgende anatomi på kroppen selv som en flamme, der danser tegn og fagter i tidens vind. Et røg-legeme. Et ryge-fantom.

1 Antonin Artaud - Van Gogh. The man suicided by society. In 'The Trembling Land' 1959

2 Johannes Nielsen - Ovartaci - en kunstners billeder, tanker og visioner. Ovartaci Fonden 2006

3 Antonin Artaud - Den endegyldige afskaffelse af guds dom. 2014

High heels
by Ferdinand Ahm Krag
2017

For it is not a certain conformism of manners and morals that Van Gogh's painting attacks, but that of institutions itself. Antonin Artaud¹

A procession of female figures in stilettos float out of a tunnel. If we follow the procession back through the tunnel, the shape of the stiletto becomes more and more like a hoof. It is difficult to determine whether the metamorphosis of the foot from a stiletto to a hoof here is artistically intended or not. In principle it could be attributed to a lack of precision in this, the first painting we encounter in the exhibition *Ovartaci & the Art of Madness*. But since the form of the foot has a particular stylistic shape throughout Ovartaci's oeuvre, a metamorphic interpretation cannot be overlooked. If we hold on to it, then the tunnel becomes a morphogenetic continuum for spirits that leap in time and space – on stiletto hooves. Two central motifs in the art of Ovartaci can be traced in this image, or two anatomical lines of flight: the animal and the woman. These recurrent and mutually connected motifs should not be seen as stable categories or objects defined by phallic desire, but as anatomical lines in an hallucinated dream flight from any rigid logic of desire towards a bodily existence that is animistic, transcendental and mystical. The body here is thus by no means de-eroticised. On the contrary. What we are looking at is another body or another bodiliness, one that does not reduce the body to the singular, but sees it as bodily uncountable in that metamorphically it is always already becoming something other than it just was. The procession of female figures in the painting above could also be called *cat-monkey-amphibians-of-female-gender-with-angel-alien-features-passing-on-hooves-and-stilettoes-through-a-morphogenetic-birth-canal*. "You cannot always expect to become what you were," as Ovartaci once said.² The morphological, polyvalent representation of the physiognomy of the body can be seen to symbolise a more generous realism than that of representations of the human figure that fail to portray the body in relationship to the deep evolutionary history of morphogenesis.

Anatomical lines in flight do not follow a straight line but use a whole range of operative lines: constriction, curving, stretching, narrowing, tilting, etc. This morphological rebinding of the body's flux lines establishes a synchronous dislocation of spatial, time-related geometry that emanates from the body, influencing and changing the direction of projective lines of desire.

Desire's simple, linear dependency on an outer object means it can only be fulfilled through its simultaneous annulment in a kind of death experience that momentarily abolishes the distance between desire and its object. This logic of desire belongs to bodies that exist in the singular, and constitutes what could be called the zero-sum game of desire. A game exceeded in reproduction (conception). But reproduction solely displaces the same basic logic of desire, and the body-subject soon resumes its state of unfulfilled and wanting desire. In opposition to this simple, reproductive logic of desire, the works of Ovartaci (and the mystic traditions that inspired her) offer a form of magical desire that is transformative and connected to the sacred. As the dramatist, artist and writer Antonin Artaud, whose oeuvre and life had numerous parallels to Ovartaci's, writes:

*Man, when he is not restrained, is an erotic animal,
he has in him an inspired shudder,
a kind of pulsation
that produces animals without number which are the form, that
the ancient tribes of the earth universally attributed to god.
This created what is called a spirit.*³

Following Artaud, we can see that the above-mentioned anatomical lines of flight in the body of Ovartaci attempt to bring into being this 'erotic animal' that 'produces animals without number', as well as constituting a form for the sacred where the spirit is nothing other than a reversion to the body itself as the cosmogonic centre of existence from whence the world ignites as a living world in solar eruptions of pure bodiliness.

What Artaud calls 'the ancient tribes of the earth' we might also call shamanist cultural traditions where 'the spirit' and 'the voice' are often interchangeable terms. This is key to the issue of how language and voice are defined in cultural traditions. In monotheistic and patriarchal cultural traditions 'woman' as well as 'animal' are both marginalised as voiceless objects. Just think about the fact that women did not win the right to vote in Denmark until 1915, or Rene Descartes' statement that animals' cries of pain were comparable to the creaking of a machine. A view based on the assumption that animals do not possess language, and are therefore also without consciousness, spirit or soul. This marginalisation of the realm of the voice is also a consolidation of an anthropocentric, patriarchal understanding of the voice: only humans have one – the rest of nature is mute – and only the masculine subject has the right to a voice in relationship to the defining language of power. With this marginalisation a diversity of voice forms was silenced. Since every form of voice also constitutes a form of listening this meant – and means – that this marginalisation has resulted in a colossal loss of the ear and body's capacity for an ontologically oriented listening to the world.

Ovartaci was originally called Louis Marcussen and trained as a house painter, a craft that is often evident in her paintings. In one work featuring the architecture of Risskov Hospital the bricks are painted as a bricklayer would lay them: brick by brick, one at a time. Brickwork, windows and architectural features are often depicted with technical precision. Stylistically naturalistic, in all their systematic meticulousness, this aspect of the works approaches naïvism – a laboured likeness to 'reality'. The opposite is true of the elongated, metamorphic figures, which have an entirely irregular relationship to anatomic scale. There is thus a discrepancy between the depiction of the space of architecture and the space of the body. This is entirely different to the work of another schizophrenic artist, the Swede Carl Fredrik Hill, where the lines of the body and those of architecture are entangled, abolishing any distinction between the body and buildings.

The elevated heel, the high heel. Even in a sketch of two naked women shaving by Ovartaci they are still wearing stilettos, just like almost all the female figures in her oeuvre. In some instances the shoe is clearly drawn, but equally often the high heel is simply shown as an anatomical attribute of the body itself. Swelling thighs end in a small, delicate foot. Anatomical tenderness. The most tenuous contact with the earth: the sharpest, the hardest. So what can we conclude from this conclusion of the body in the work of Ovartaci? The elevation of the heel indicates a hovering gait – the ideal of which is the suspension of gravity. To simply float away. Stilettos as spiritual style. The lift of the heel as the dream of a wing that can redeem the elevation of the spirit. One thing is the recognition of a higher realm of reality, but it is something else entirely to give birth to a higher realm of reality. In some of Ovartaci's paintings and sculptures the often over-dimensioned legs threaten to take possession of the entire figure, like nomadic labia that no longer envelop a genital opening of flesh and blood but surround a crevice in a void. The revelation of the invisible is the birth of the spirit. Did the heel come into being to mitigate a fall? The Fall? Or falling off treetops onto the bare earth? From climbing foot to walking foot. The heel dreaming of the wing. Or: the heel rising from the earth in defiance of the idea of the human as a fallen being. Ovartaci passing on high hooves and triumphant heels through a morphogenetic continuum of the spirit. To gain 'height' is itself a theme of sorts. Elevation, with regard to the sacred and divine. Fire. Smoke. Wind. Sacrifice. Ultimately the elongated and ascending anatomy of the body itself is like a flame dancing symbols and gestures in the wind of time. A body of smoke. A smoking phantom.

1 Antonin Artaud, 'Van Gogh: The Man Suicided by Society', 1959

2 Johannes Nielsen, Ovartaci - en kunstners billeder, tanker og visioner. Ovartaci Fonden, 2006

3 From Antonin Artaud, To Have Done with the Judgement of God [Pour en finir avec le jugement de dieu] in Antonin Artaud: Selected Writings, University of California Press, Berkeley & Los Angeles, 1976, p. 569