

SPISTE HORISONTER OG TRE PIGER OG EN GRIS

En komparativ kritik af dansk surrealistisk og feministisk avantgardefilm

I Wilhelm Freddies og Jørgens Roos' surrealistiske film *Spiste horisonter* fra 1950 udfører to mænd et sadistisk, kannibalistisk ritual på en kvindekrop, som de skærer op og spiser af med ske. I den kollektive, feministiske film *Tre piger og en gris* fra 1971 af Per Kirkeby, Lene Adler Petersen, Ursula Reuter Christiansen og Elisabeth Therkelsen kastrerer de tre kvinder en lille hangris foran kameraet og fodrer derefter nosserne til en kat. Som en mandlig anmelder skrev om *Tre piger og en gris* i *Ekstra Bladet* i 1972: "Enhver mand må tage sig til bukserne. Man flygter fra biografen og ser blinkende barberknive i enhver kvindehånd i lang tid efter. Av, av, av" (Ørum 634). Man kunne omvendt sige det samme som kvinde i forhold til *Spiste horisonter*: "Enhver kvinde må flygte fra biografen og ser blinkende knive og skeer i enhver mandehånd i lang tid efter." I artiklen undersøger jeg, hvordan de kønspolitiske forskelle i dansk avantgardefilmhistorie kan beskrives gennem en sammenlignende analyse af de to film.

KOMPARATIV, FEMINISTISK KRITIK

Spiste horisonter har rødder i surrealistisk avantgardefilm fra 1920'erne og en orientering i surrealismen mod det okkulte og magiske i slutningen

af 1940'erne efter Anden Verdenskrig. *Tre piger og en gris* udspringer af 1960'ernes postmoderne kunstscener og gryende kvindebevægelse. De to film er fra forskellige årtier og kunsthistoriske kontekster, så hvordan kan de overhovedet sammenlignes? Som det er påpeget i nyere tværdisciplinære studier af komparatisme, er sammenligninger aldrig neutrale, men altid betingede af kulturelle, historiske og hierarkiske relationer (Felski og Friedman v). I det, historikeren Marcel Detienne har betegnet *konstruktiv komparatisme*, ses sammenligning som en metode til at skabe nye sammenhænge på tværs af tider og kulturer (24). Desuden kan sammenligning hjælpe til at nuancere vores historieforståelse og værdierne i det samfund, vi selv tilhører (38). I den optik kan sammenligningen af de to film hjælpe til at afdække kønspolitiske forskelle i det 20. århundredes kunst på tværs af to generationer. Med den postkoloniale og feministiske litteraturteoretiker Gayatri Chakravorty Spivak er sammenligning i sin yderste konsekvens ikke en egentlig disciplinær metode, men en politisk gestus, der afkræver et svar (260). I denne sammenhæng er det en kønspolitisk gestus, der stiller spørgsmål ved kønskonstruktionerne i avantgardefilmhistorien: Hvad var meningen med den sadistiske behandling af kvindekroppen i den surrealistiske film og med kastrationen af grisen i den feministiske film?

En mulig teoretisk indgangsvinkel til en komparativ kritik af den feministiske og den surrealistiske film er den feministiske, dekonstruktive vending i psykoanalysen i 1970'erne. Surrealismen var jo som bekendt inspireret af psykoanalysen. Den franske lingvist Luce Irigaray var – blandt andre kvindelige teoretikere som Helen Cixous og Julia Kristeva – med til at begrebsliggøre en strukturel undertrykkelse af det kvindelige køn i vestlig sprog og teori. I bogen *Ce sexe qui n'en est pas un*, udgivet i 1977, kritiserede Irigaray manglen på *kønsforskelle* i psykoanalysens patriarkalske sprog. Med ideen om, at det er sproget, der skaber kønnene i det sociale og kulturelle, lå hun i forlængelse af Lacan, men hendes udgangspunkt var samtidig fænomenologisk orienteret mod den kropslige erfaring af at være i verden, som ifølge hende er forskellig for de to køn (Lykke 84). Særligt Irigarays kritik af den *falliske økonomi* og metaforiske kobling af køn, krop og sprog er oplagt i forhold til sammenligningen af de to film i denne sammenhæng.

Artiklen skriver sig hermed i dag ind i et fortløbende feministisk opgør med det, den feministiske kunstteoretiker Hillary Robinson har be-

tegnat *kunstverdenens patriarkat*, og som hun definerer som "de strukturer i visuel kultur, der frem for alt bruger markører for køn, race og nation til at opretholde hierarkier af produktions- og forbrugsformer, af kategorier af kunstnere og af repræsentation" (7).¹ Internationalt set har der længe har været stor interesse for kønsproblematikker i surrealismeforskningen (f.eks. Caws, Conley, Chadwick og Rosemont). Men til trods for dens kvindefremstilling, har der stadig ikke været en feministisk kritik af *Spiste horisonter*. Det skal understreges, at det ikke er mit ærinde at affærdige surrealismen som en udelukkende mandsdomineret kunstretning, men igennem sammenligningen at diskutere kønsforskelle, som stadig ikke er blevet italesat, i kunsthistorien om disse to danske avantgardefilm.

SPISTE HORISONTER

Spiste horisonter var Wilhelm Freddie's anden film i samarbejde med den daværende filmfotograf og senere dokumentarfilminstruktør Jørgen Roos.² Deres første ultrakorte film, *Det definitive afslag på anmodningen om et kys* fra 1949, der blev lavet på baggrund af et af Freddie's malerier med samme titel fra 1940,³ afbilder på omtrent halvandet minut en sekvens af kvindemunde mod horisontlinjer, som skiftevis åbner, lukker, kysser og rækker tunge etc.⁴

Med intertekstuel reference til mundene i den første film indikerer titlen *Spiste horisonter* – og dens ligeledes gådefulde undertitel *En film om kærligheden og dens tilintetgørelse i den fuldkomne lykke* – et paradoksalt, destruktivt, fortærende aspekt i kærligheden.

På dens blot fire minutter har filmen et forholdsvist komplekst og mystisk handlingsforløb, og gennem tiden har den givet anledning til mange

-
- 1 Min oversættelse.
 - 2 Ifølge surrealismeforskeren Michael Richardson var filmene hovedsageligt Freddie's ideer. Roos har dog uden tvivl været afgørende for realiseringen af det surrealistiske filmsprog. Roos lavede samme år filmportrætter med Jean Cocteau og Tristan Tzara. Filmene findes i dag i Det Danske Filminstituts arkiver.
 - 3 *Det definitive afslag på anmodningen om et kys*, 1940. Olie på lærred. 21 × 33,5 cm. Privateje.
 - 4 Ifølge egen samtale med Peter Roos i 2018 tilhørte kvindemunden i filmen Jørgen Roos' daværende hustru Edith Roos, f. Toft Madsen.

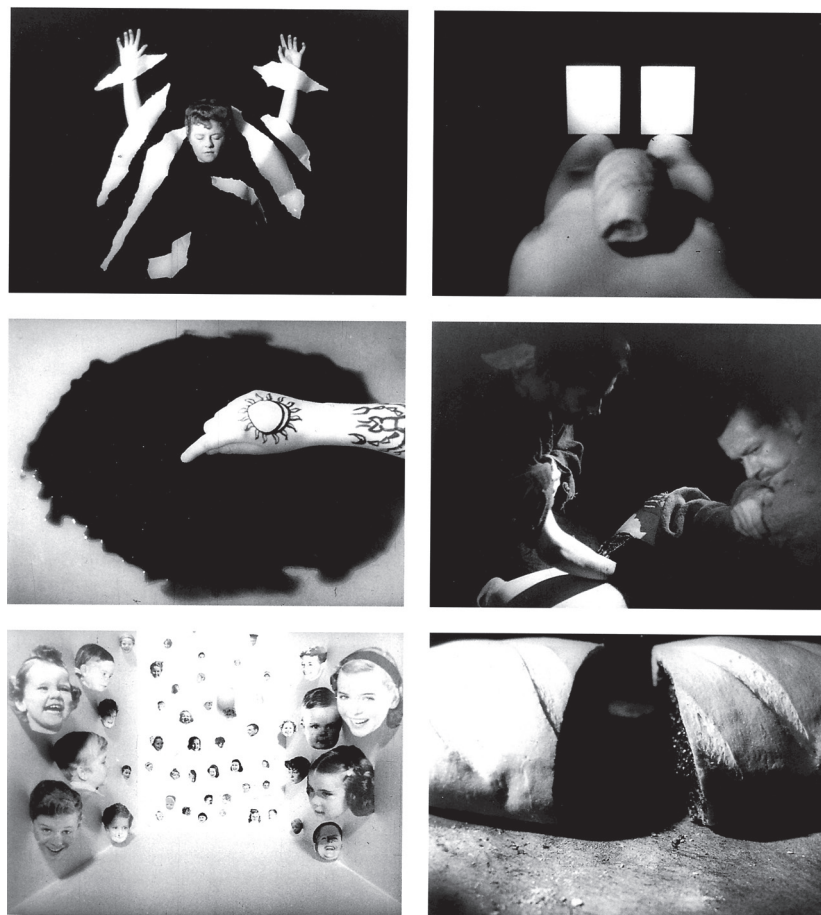


Fig. 1. Wilhelm Freddie og Jørgen Roos. *Spiste Horisonter*, 1950. Cimbria Film. 35mm. 4 min. © Peter Roos og Cecilie Freddie Lange

forskellige tolkninger, som jeg ikke alle sammen kan komme ind på her. Freddie beskrev selv *Spiste horisonter* som "et hedensk sakramente eller en magisk operation." (i Per Kirkebys film *Wilhelm Freddie*). Den danske kunsthistoriker Rolf Læssøe identificerede i sin store Freddie-monografi fra 1996 en esoterisk periode i Freddie's kunst mellem 1947-53, hvor Freddie eksperimenterede med en magisk energi, der kunne påvirke menneskets

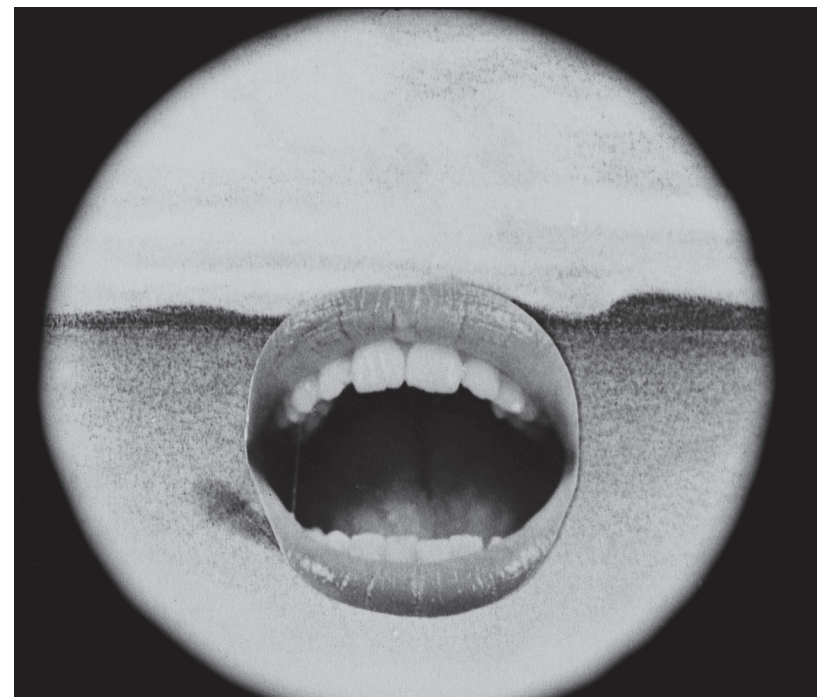


Fig. 2. Wilhelm Freddie og Jørgen Roos. *Det definitive afslag på anmodningen om et kys*, 1949. 35mm. 1:31 min. © Peter Roos og Cecilie Freddie Lange

væren i den ydre verden (139-176). Freddie's okkulte og esoteriske interesse var blevet vakt i forbindelse med udstillingen *Le Surrealisme en 1947*, som han var blevet inviteret til at deltage i af surrealismens grundlægger, André Breton (Læssøe 270, note 1; Aagesen 221).⁵ I udstillingen udforskede surrealisterne de frigørende potentialer i de irrationelle sider af menneskeheden og alternative, okkulte videnskaber som en slags modreaktion efter de fascistiske rædsler i de to verdenskrige i første halvdel af det 20. århundrede. Den svenske surrealismefilmforsker Kristoffer Noheden

5 Jvf. brev fra Breton til Freddie dateret 12. januar 1947 i Wilhelm Freddie's arkiv og i Breton, udstillingskatalog, 1947. Freddie citerer selv digtet i Per Kirkebys film *Wilhelm Freddie* 1971.

har for nylig redegjort for, hvordan den magiske, alkymistiske og okkulte metaforik i Freddie's film, og særligt *Spiste horisonter*, er knyttet til denne drejning i efterkrigstidens surrealisme (57-100). Der har dog som sagt ikke før været en nærmere kritisk analyse af filmens kvindefremstilling, som jeg vil fokusere på i denne sammenhæng.

På baggrund af filmen skrev Freddie et poetisk kommenterende manuskript, et filmdigt, der følger handlingen billede for billede (Læssøe 160; Aagesen 244). Filmdigtet kan ifølge Noheden fungere som en "paratekst" i en læsning af den gådefulde symbolik og de okkulte ritualer i filmen (50).⁶ Det kan også understøtte en læsning af kønsperspektivet i filmen. Overordnet set kan filmen inddeles i to sekvenser. I løbet af det første minut introduceres i en slags anslag et allegorisk system, hvor en kvindehånd påmalet tarotkortsymbolerne, månen og krebsen, sætter et okkult ritual i gang ved at tegne en gotisk cirkel i en mørk væske af blæk eller blod. I okkultismen er månen metafor for destruktive kræfter, men også feminine kræfter (Noheden 92). Det fremgår af Freddie's digt: "Disse sikre ord af uendelighedens nestor får mig til uden frygt at nærme mig månen og månens hus i den ukendte, som med fingerspidsen tegner det magiske tegn, der er torturens billede, og som er vellystens." I filmen er dette "torturens og vellystens billede" afbildet ved en ung kvinde lænket med hvide papirstykker på en sort baggrund med en klar analogi til den kristne korsfæstelse. Koblingen af den kristne ikonografi og kvindekroppen er et gennemgående tema i filmen. Som Læssøe har foreslået, kan motivet med kvinden lænket til billedplanet læses i forhold til en klassisk surrealistisk problematisering af forholdet mellem billede og virkelighed, men som Freddie beskriver det i sit digt, er det en metafor for et tøjlet maskulint begær (160).

Jeg vover ikke at berøre hende med fingerspidserne, men tænker at lade nåle fastnagle hendes krop til den perspektiviske tomhed, som rummer hele forventningens glæde. Den magt, som ligger gemt i hendes oprakte arme, skal blive bestemmende for karakteren af de handlinger, som fremmanes af ordene: "Puba, PUBA, PUBA, se det vidunderlige, tre lænker spigret fast med pandesøm." (Læssøe 160; Aagesen 244)

6 Noheden kalder det for en poetisk kommentar til filmen, mens Læssøe betegner det drejebog.

Kvinden rummer en seksuelt tiltrækkende magt, der åbenbart må kontrolleres og passiviseres ved at ophøje og billedliggøre hendes krop. I filmen reciterer en mandestemme også ordet 'puba' – der lyder som et infantilt vrøvleord eller måske henviser til pube-stadiets magiske transformation – og mystiske latinske ord som 'adore', der betyder 'at tilbede', og 'vana imago', der direkte oversat betyder 'tomt billede'. I psykoanalysen er 'imago' de forestillingsbilleder, vi bærer med os fra barndommen. Ordene virker i sammenhængen som en besværgende tilbedelse af kvindekroppen, som et billede på mandens tøjlede begær.

I den efterfølgende scene ses to primitivt klædte mænd, der sidder og drikker vin ved et bord i et dunkelt rum. Den ene mands beskidte, nøgne fod under bordet hviler på et brød, som derpå forsvinder ved et trick-klip. Ifølge Roos var han og Freddie under en middag blevet optaget af brødet's æstetik som et både hverdagsligt og kristent motiv og afprøvede det forskellige steder (Krarup-Nørrested 28). Det dukker op igen i filmen i en mørk port, på et sølvfad og dernæst mellem to kvindebryster og til sidst inde i kvindekroppen. Fra den ene placering til den anden sker der en betydningforskydning. Sådanne forskydninger er en klassisk surrealistisk filmstrategi til at undergrave enhver stabil betydning. Filmene leger med virkeligheden og vores hjerner. Ifølge Noheden er brødet i en *metonymisk relation* til kroppen i filmen (91-92).

Når Freddie i sit digt beskriver kvindekroppen som "et længslens alter, hvor brysterne, varme som gammelt guld, fungerer som dok for mit nu centertunge brødskeib", står det klart, at "brødet, ikke så lidt fallisk i sin form symboliserer det mandlige lem og det maskuline begær" (Noheden 64).⁷ Men brødet står også i en metonymisk relation til kvindekroppen i filmen. I den følgende scene, står de to mænd ved et bord med en liggende nøgen kvindetorso. Mændene vender kvinden rundt på maven og skræller med stor præcision et rektangulært stykke hud af hendes ryg. Torsoen er tydeligvis en mannequindukke, men der krydsklippes kort til den virkelige kvindes tårefyldte ansigt, som for at vise, at kvinden er virkelig og stadig i live under ritualen. Inde i kvindekroppen er der en ubestemmelig, organisk dampende substans som grød eller lava, der i Freddie's digt beskrives som

7 Min oversættelse

"den glødende lavaseng, som fylder hendes indre, giftig og spiselig" (Læssøe 160; Aagesen 244) I den kristne nadvers sakramente symboliserer brødet jo traditionelt set Kristi legeme, men i dette okkulte kannibalistiske måltid i filmen substitueres Kristi blod og legeme med filmdigtets ord med "min kvindes guddommelige kød".

De to mænd begynder derpå at spise af kvindekroppens indre med en ske. Herpå smøger den ene mand ærmet op og rækker hånden helt ind i kvindekroppen for at fremtrække brødet fra den dampende masse, som et barn ved et kejsersnit. Der klippes herpå abrupt til en bold, der hopper ind i en mini-scenografi i "det hvide lufttomme rum", med udklip af glade børneansigter, ledsaget af leende stemmer på lydsiden, måske et billede på forplantning og undfangelse, som nogle forskere har foreslået (Richardson). Herpå ses brødet igen, nu drejende rundt i et sort rum. Brødet bliver skåret over på midten, og ud af det flyder den samme dampende substans, som der før var i inde i kvindekroppen. Denne kropsliggørelse af det hellige sakramente indeholder en stærk blasfemisk provokation, der var i tråd med Freddie's og surrealisternes generelt kritiske holdning til den kristne og borgerlige seksualmoral. F.eks. mente Breton, at kristendommen var medskyldig i de to verdenskrige (Noheden 218). Ifølge Freddie's samtidige ven kunstsamleren Steen Colding kulminerer det profane ritual med en befriende udløsning:

Filmen kan også ses som en revolutionær anarkistisk pamflet af blodofret og dets udøvere – en profan ritus – hvor den religiøse ekstase får sin udløsning i en kødelig orgasme. Vi oplever ritualet, indkredsningen af den magiske cirkel, sakramentet med brødet, der for vore øjne bliver det kødelige kød og velsignelsen, den befriende udløsning. (Colding, "Wilhelm Freddie" 149)

Denne udlægning understøttes af filmdigtet: " – og brødet, det store, levende og rige, beskriver i sin sejrstrus den kærlighedens cirkel, hvis radius er verdenssengen, hvori vulkanen strør sine perler". (Læssøe 160; Aagesen 244). Udløsningsmetaforikken forklarer måske endda den gådefulde undertitel: *En film om kærligheden og dens tilintetgørelse i den fuldkomne lykke*. I så fald er der udelukkende tale om en mandlig udløsning, hvor kvindens rolle i det okkulte ritual tjener til mandens begærfrisættelse. Men hvad sker der, når kvinderne har overtaget filmkameraet og symbolikken i *Tre piger og en gris*?



Fig. 3. Per Kirkeby, Ursula Reuter Christiansen, Elisabeth Therkelsen og Lene Adler Petersen: *Tre piger og en gris*, 1972. 16mm. Farve. 96 min. Fotograf Teit Jørgensen. Produktion Flip Film/SFC 1972. Copyright: Kirkebys arvinger/Ole Finn Nielsen, Ursula Reuter Christiansen, Elisabeth Therkelsen, Lene Adler Petersen og Teit Jørgensen.

TRE PIGER OG EN GRIS

Tre piger og en gris blev finansieret gennem Kortfilmrådet med en bevilling, som kunstneren Per Kirkeby egentlig havde fået til en skrækfilm om Dracula, men han inviterede de tre kvinder Elisabeth Therkelsen (Kirkebys daværende hustru), den danske kunstner Lene Adler Petersen og den tyskfødte kunstner Ursula Reuter Christiansen til at deltage i filmen.⁸ Det er værd at bemærke, at de i udgangspunktet primært blev inviteret som repræsentanter for Rødstrømpebevægelsen, hvor de havde etableret deres egen basisgruppe, og ikke som kunstnere.⁹ Som Kirkeby forklarede i et efterfølgende interview til *Ekstra Bladet* i 1972: "Jeg fik tilbudt at lave en film under fuldstændig frie forhold og blev optaget af det der damevæsen – og skrækfilm" (citeret i Ørum 628). Det var en af Kirkebys sociale, kunstneriske strategier at overdrage filmkameraet til andre (Leth 390). En strategi, der kan ses i forlængelse af æstetiske principper fra Den eksperimenterende kunstskole, Eksskolen i København i 1960'erne og filmkollektivet ABCinema (John; Morell; Ørum).¹⁰ De tre kvinder i filmen havde også været med på sidelinjen i disse københavnske kunstmiljøer i 1960'erne, især gennem samarbejder med mandlige partnere. Som museumsinspektør Birgitte Anderberg har vist, begyndte de kvindelige kunstnere fra starten af 1970'erne for alvor at manifestere sig på den danske kunstscene og forme et nyt æstetisk billedsprog med udgangspunkt i en kvindelig erfaringsverden og krop, hvilket kulminerede med *Kvindeudstillingen* på Charlottenborg i 1975, (8-95).¹¹

Kirkeby bad de tre kvinder om at læse Bram Stokers gotiske bog *Dracula* som udgangspunkt for en skrækfilm, og han fik lavet en soveværelses-scenografi, som filmen skulle foregå i. Filmen er produceret i en tid, hvor det private blev politisk (Berger 51). Og det er ikke uden betydning, at det er et soveværelse. Soveværelset konnoterer nat, drøm og noget privat og muligt seksuelt – ikke mindst i koblingen med skrækfilmstemaet. Kirkeby

8 Under Kortfilmrådet var der i 1971-2 i et statsstøttet program for kunstneriske film, ledet af Jørgen Leth.

9 Desuden baseret på egne samtaler med museumsinspektør Birgitte Anderberg og Birgit Pontoppidan, der var med i *Kvindeudstillingen* og udgav en bog om den i 2017.

10 ABCinema blev etableret i Kirkebys atelier i København i 1968.

11 Med udstillingen *What's Happening* på Statens Museum for Kunst i København i 2015.

fastlagde også en formel struktur, hvor hver scene – som i ABCinema's filmregler – skulle vare lige så længe, som en filmrulle kørte, men overlod det derpå til de tre kvinder at planlægge filmscenerne, mens han selv tog ud at rejse. Filmoptagelserne foregik derpå over fire nætter med et intetående filmhold af mænd, som ikke på forhånd vidste, hvad der skulle ske, udover at fotografen Teit Jørgensen fik instrukser om at zoome ind på en ting, når filmrullen løb ud, og starte samme sted med næste rulle (Krarup og Nørrested 108). Ifølge Reuter Christiansen var selve optagelsesprocessen vigtig for kvindernes kønspolitiske bevidstgørelse (Ørum 635). Jeg vil her kort gengive forløbet i den halvanden times lange film.¹²

Tre piger og en gris introduceres med en liste af danske pigenavne, skrevet i rød håndskrift og reciteret på skift af tre kvindestemmer. Titlen står som i en vampyr eller Dracula-film med røde gotiske bogstaver henover den første scene. Her ses de tre mørkhårede kvinder iført hvide natkjoler og med rødmaledede læber i en stor gammeldags dobbeltseng i det grønmaledede soveværelse. Alle filmens scener finder sted her. Med i sengen har kvinderne en lille hangris, som de i starten af filmen synger og spiller en børnesang for om de fire små grise med krølle på halen. Der er også andre dyr i rummet: en kat, en papegøje, et marsvin og guldfisk, som kvinderne fodrer. I filmen ritualiserer og iscenesætter de tre kvinder forskellige gerninger og gøremål og performer forskellige kvinderoller. F.eks. skræller de kartofler iført soldatertøj, mens de ryger, drikker sig fulde i snaps og lytter til tyske førkrigstids-slagere og fortæller vitser om mænd. Der var netop ligestillingsdebat i tiden om, hvorvidt kvinder også skulle have værnepligt (Berger 53). I en central scene kastrerer kvinderne så hangrisen. Lene Adler Petersen, som netop havde været på landbrugskursus, udfører professionelt kastrationen, mens de to andre kvinder, tydeligvis påvirkede af seancen, holder den hylende gris.¹³ Kameravinklen viser tydeligt kniven snitte, og de blålige nosser smutte ud af pungen. Bagefter trøster Adler Petersen

12 Se Ørum 625-642 og Søderberg 406-420 for en detaljeret gennemgang af filmens andre scener.

13 Adler Petersen havde taget kurset i forbindelse med en kollektiv besættelse af Livø i Limfjorden for at oprette et selvforsynende, økologisk landbrugsfællesskab. Der findes filmdokumentation fra aktionen i 1972 i Det Danske Filminstitut.

omsorgsfuldt grisen og vugger den som en lille baby, mens hun igen synger børnesangen om grisene med krølle på halen. Imens fodrer Therkelsen nosserne til katten, der jo i overtroen ofte er associeret med det kvindelige og dæmoniske. Herefter binder kvinderne hvidløgskranse for at holde Dracula væk, dækker bord til middag og klæder sig fint på. Therkelsen stivner foran et sminkespejl i soveværelset og fortæller om et mareridt, hun har haft, hvorefter de to andre kvinder kommer over og river tøjet af hende og spytter på hende. Bagefter skammer kvinderne sig og forsones til sidst i den store seng, hvor de trøster hinanden. I kraft af iscenesættelsen foran kameraet sker der, ifølge film- og kunsthistorikeren Doris Bergers analyse, en synliggørelse af "bestemmende omsorgsfulde, misundelige eller hysteriske adfærdsmønstre" (54).

Hver filmscene er desuden inddelt af et genkommende tableau i en fast kameraindstilling af de tre kvinder i sorte kjoler med ansigterne pudret Dracula-hvide, rødmalede læber, sortmalede øjne og blikket rettet direkte mod kameraet, hvilket bryder filmillusionen. Til sidst i filmen danser kvinderne vildt rundt uden musik, hvilket har en uhyggelig og næsten surrealistisk effekt. Scenerne fungerer som en mystisk, fremmed kunstpause, men ellers er det i høj grad de tre kvinders nærvær og samvær i soveværelset, der skaber filmen. Kirkeby krediteres i filmteksterne som Dracula, den blodsugende, truende mandlige vampyr bag "skrækfilmen".

Efter filmens premiere udtalte Kirkeby til *Ekstra Bladet*, at filmen "nok vil få nogle til at krølle tæer", og at det virker pinligt på ham selv, når "pigerne sidder og fortæller sjofle historier. De driver det langt videre, end jeg selv kunne have gjort" (Ørum 629). Filmkunstneren Jørgen Leth, der som konsulent i Kortfilmrådet havde finansieret filmen, følte, at Kirkeby havde snydt ham ved at overlade filmen til kvinderne: "Det var forfærdeligt at høre grisens hulen og se pigerne gøre sig klar med knive, og jeg forlod forfærdet biografen" (Leth 163). Pigerne kuppede reelt filmen fra drengene.

Ifølge litterat og avantgardehistoriker Tania Ørum udforsker *Tre piger og en gris* forskellige kvindelige erfaringsrum, traumer og aggressioner, som "er et mærkbart træk ved rødstrømpebevægelsens tidlige faser", men som "kun få film og bøger ellers har vovet at fremstille" (Ørum 633). Som modsvar til en negativ anmeldelse i *Information* den 9. februar 1972 med overskriften "Pigejammer i et pige-kammer" skrev Reuter Christiansen,

at filmen handlede om "at forstå, at det er dig, som er den undertrykte, og det er hos dig selv, du bedst kan begynde med frigørelsesprocessen" (Ørum 634-635) og "Det er ikke nok at påpege kvinders frustration, det er på tide at komme af med sin egen" (Movin 701-702; Note 386). Kvinderne gjorde op med hierarkier i produktionsformer og kønsrepræsentationer i filmkunsten og udfordrede tidens kønsroller og magtforhold.

ILLUSIONISME OG REALISME

I sammenligning er de to film formelt set vidt forskellige. *Spiste horisonter* er en filmfantasi med rødder tilbage til Georges Méliès tidlige trick-film og surrealistiske avantgardefilm i 1920'erne.¹⁴ Den er filmet på sort-hvid 35mm med dunkel, malerisk, *clair obscur*-agtig belysning, og der bruges filmtricks og surrealistisk, associativ montageklipning til at ændre tingenes og fænomeners sammenhænge og skabe overraskende chokeffekter. *Tre piger og en gris* blev optaget på 16mm i farve i lange indstillinger med minimal klipning og efterredigering.

Den reelle, processuelle tid i *Tre piger og en gris* kan ses i forlængelse af Eksskolens udforskning af nye tidsbaserede kunstformer som happenings og performances. Eksskolens kunstnere var inspireret af surrealismens forudgående opgør med de seksuelle normer, mens de stilistisk brød med det surrealistiske, figurative og symboladede billedsprog til fordel for mere procesorienterede og formundersøgende kunstformer. En direkte inspirationskilde for ABCinema og særligt Kirkebys film var popkunstneren Andy Warhols amerikanske strukturelle avantgardefilm fra The Factory i New York med timevis lange optagelser med fast kamera såsom *Empire* (1964) af Empire State Building eller en sovende mand i film *Sleep*, 1964, eller multiscreen-filmene *Chelsea Girls* (1966), der blev vist i biografene i København (Movin, *Amerikansk avantgardefilm*). Den uforkortede og uredigerede realtid i *Tre piger og en gris* kan stadig udfordre enhver beskuers tålmodighed, men den minimale redigering gør også, at der skabes et intimt nærvær i en slags proto-reality-TV eller præ-dogmefilm. Som i avantgarde-

14 *Spiste horisonter* blev vist på flere europæiske filmfestivaler og tildelt Prix Special på en kortfilm-festival i Paris i september 1950.

kunstens live-happenings er publikum med i hele i processen, uden at tiden forkortes, som vi ellers er vant til i film.

Selvom den feministiske film ikke er surrealistisk i sit filmsprog, er der indholdsmæssigt en videreførelse af surrealistiske tematikker om drøm og virkelighed og seksualitet. Kastrationsscenen i *Tre piger og en gris* kan ses som en feministisk pendant til gennemskæringen af øjeæblet i Salvador Dalís og Luis Buñuels surrealistiske klassiker *Den andalusiske hund* fra 1929. Begge scener destruerer forventningerne til filmoplevelsen for at bane vej for nye billeder og metaforer. Det surrealistiske præg ses også i Reuter Christiansens samtidige feministiske manifestfilm, *Skarpretteren* fra 1972, som hun lavede i samarbejde med sin mand Fluxus-komponisten Henning Christiansen (Berger).¹⁵

Man kan tale om, at det surrealistisk filmsprog i *Spiste horisonter* dyrker illusionen og magien over for et feministisk filmsprog i *Tre piger og en gris*, der insisterer på kroppens virkelighed og realtid. Det sadistiske ritual i den surrealistiske film er konstrueret ved hjælp af filmtricks og en mannequindukke, mens den faktiske kastrationen i den feministiske film foregår på en virkelig gris. Begge film gør brug af ritualets transformerende potentialer som en grænseoverskridende strategi til at gentænke seksualitet og køn på en mere nuanceret måde. Filmene vil chokere og provokere beskueren og fremkalde kropslige reaktioner som smerte, skam eller væmmelse, som vi ser det i anmeldelserne, og de udfordrede begge samtidens seksualitetsmoral.

KØNSREPRÆSENTATIONER

Freddies kunst var særdeles progressiv og provokatorisk i sit opgør med datidens seksualitetsmoral, men også præget af konventionelle kønsrollemønstre med et maskulint kunstnersubjekt, der afspejler sit begær i kvindekroppen. Ifølge museumsinspektør Dorthe Aagesen, der kuraterede den retrospektive Freddie-udstilling *Stik gaflen i øjet* på Statens Museum for Kunst i 2009, er den objektgjorte kvindekrop et hovedmotiv i Freddies

15 *Skarpretteren* blev vist i en totalinstallations-udstilling på Statens Museum for Kunst i 2018.

kunst. Der er udelukkende tale om frisættelsen af et maskulint defineret begær og ikke et kvindeligt (Rungø).¹⁶ I malerier som *Glædens triumfer og gåder* fra 1935 eller *Zola og Jeanne Rozérot* fra 1938 ses amputerede, lemlæstede kvindekroppe og senere, i f.eks. *La Dolce Vita* fra 1966 bliver kvindekroppen helt dekonstrueret og opløst til lyserød kødfarve i et semiabstrakt fladt billedrum. Freddie ville frisætte de erotiske drifter i sin kunst og udfordre samtidens seksuelle normer i en grad, så værket *Sex-paralysappeal* fra 1936 – en kvindeporthærbuste med et stort lem malet på den ene kind fra øre til mund, et reb om halsen og to dinglede vinglas – blev konfiskeret af politiet og Freddie selv arresteret i henhold til tidens pornografilovgivning (Bolt 125; Gade 114-123; Læssøe 74-76).¹⁷

Tre piger og en gris er både et opgør med og betinget af surrealismen. Den surrealistiske kamp mod de sociale institutioner tilbød, som kunsthistorikeren Whitney Chadwick har pointeret, også kvindelige kunstnere et sted for kunstnerisk og social modstand mod kønslige og seksuelle konventioner og at give form til en kvindelig forestillingsverden (Chadwick).¹⁸ Man kan argumentere for, at det surrealistiske opgør med normer og borgerlig seksualmoral omkring kirke, stat og familie banede vejen for det feministiske opgør i 1960'erne og 70'erne. I 1969 blev pornografien frigivet i Danmark, og der skete en seksuel revolution, der ændrede de samfundsnormer, Freddie havde udfordret i sin kunst.

I 1969 skabte Adler Petersen sammen med sin mand, kunstneren Bjørn Nørgaard den ikoniske proto-feministiske happening *Den kvindelige Kristus*, også kendt som "Børsaktionen", hvor hun gik nøgen gennem den Københavnske Børs med et stort trækors – som i Freddies film – i en

16 Interview med Aagesen i forbindelse med udstillingen, der havde fokus på den surrealistiske konfrontation med beskueren og multimedialitet og ikke på kønsproblematikker.

17 Fokus i den kunsthistoriske reception af dette værk har især været på dets erotiske og pornografiske karakter og heller ikke på kønspolitiske problematikker. Men i en skarp nutidig køns- og seksualitetskritik har den danske forfatter Peter Adolfsen parafraseret Freddies skulptur med sit eget portræt påmalet penis etc. som salgfoto for sin roman *Rynkekneppepsygen* i 2017.

18 Af kvindelige surrealistiske kunstnere kan nævnes Germaine Dulac, Lee Miller, Leonora Carrington, Unica Zürn og Claude Cahun og i Danmark f.eks. Rita Kern Nielsen og Franciska Clausen.

rituel og blasfemisk profanering af den kristne ikonografi, men her med kvinden som en aktivt, handlende fysisk og nøgen krop. Filmen var et nyt kunstnerisk kampmiddel for de danske kvindelige kunstnere. Det gjaldt også kunstnere som Jytte Rex, Kirsten Justesen og gruppen Kanonklubben i 1970'erne. Omkring 1970 var der de første internationale filmfestivaler og filmtidsskrifter dedikeret til kvinder, som *Women and Film* og *the First International Festival of Women's Film* i New York (Blaetz 3). De danske kvindelige kunstnere begyndte at arbejde med film samtidig med at Yvonne Rainer, VALIE EXPORT, Carolee Schneemann, Yoko Ono og Gunvor Nelson skabte deres kanoniske, feministiske performances og film. *Tre piger og en gris* betegnes i dag af avantgardefilmeksperten Lars Movin som "en milepæl i dansk feministisk film" (*Alt er i billedet* 391).

FETICHISME OG KASTRATION

I *Spiste horisonter* er kvindekroppen et objekt for det maskuline begær, men samtidig bærer af en revolutionær, frisættende kraft som igangsætter af okkulte ritualer og blasfemiske ritualer. Kvindekroppen bliver ophøjet og ophængt som ikon og billede og derefter skåret op, undersøgt og indtaget i et kannibalistisk måltid. Kvinden er på én gang et seksualobjekt og guddommeliggjort. Litterat og surrealismeforsker Katherine Conley har argumenteret for, at der er et sammensat billede af kvinden i surrealismen som på den ene side et revolutionært og provokativt subjekt og på den anden side et afpersonaliseret objekt (Conley). I psykoanalytiske termer er denne skiftevis ophøjelse, fornedrelse og sadistiske behandling af kvindekroppen i *Spiste horisonter* indbegrebet af *fetichisme*. Ifølge kunsthistorikeren Hal Foster tjener det fetichistiske som en dominerende repræsentationsform i surrealismen udelukkende til en maskulin begærfrisættelse og ikke en kvindelig (202-204). I en lacaniansk fortolkningsramme skyldes feticheringen af kvinden, at hun i sin mangel på fallos og dermed *signifier*, udgør en kastrationstrussel mod den mandlige subjektivitet og derfor må undertrykkes gennem straf eller tilgivelse. Ifølge den feministiske filmteoretiker Laura Mulvey er en strategi til at undvige kastrationsangsten at undersøge kvinden for at afmystificere hende og efterfølgende at devaluere hende gennem straf eller frelse, eller at gøre den repræsenterede figur til en fetich,

så den bliver betryggende frem for farlig. Alle disse strategier ses udfoldet i fuldt flor i den kærlige behandling af kvinden i *Spiste horisonter*. Mannequindukker bruges, som i filmen, ofte som *ready-mades* i surrealistisk kunst til fetichering af kvindekroppen (Malt 136-7).

Et fetichistisk element i den voyeuristiske filmoplevelse er det skopofile, som i freudianske termer betegner den skamfyldte nydelse forbundet med at se på en anden person som et erotisk objekt (Mulvey 306). *Tre piger og en gris* konfronterede bogstaveligt talt både kastrationsangsten og de fetichistiske forventninger: "Med halvanden times enerverende kedsomhed sørger de tre for, at man kommer til at bøde for tidligere tiders glæde over at se kvinder på et filmlærred", lød det i endnu en negativ anmeldelse (citeret i Ørum 634). I *Tre piger og en gris* ødelægges den skopofile nydelse ved, at kvinderne iscenesætter sig selv som handlende, revolutionære subjekter i stedet for som erotiske objekter. Kunsthistorikeren Amelia Jones har kritiseret den binære logik i fetich-teorien for netop at fastholde kvinden som passiv, undertrykt objekt (184). En kritik, der således både gælder den surrealistiske falliske metaforik og den feministiske films kastrationen af grisen.¹⁹

DEKONSTRUKTION AF DEN FALLISKE ØKONOMI

I *Tre piger og en gris* ville de kvindelige kunstnere gøre op med de maskuline værdier og rammer, de var underlagt i kunstens og sociale hierarkier. "De levede deres raseri ud ved at kastre grisen – som stedfortræder for den mandlige orden," ifølge Berger (53). En subversiv modstrategi som de mandlige anmeldere dengang tilsyneladende følte, men ikke helt forstod, når de i antropomorf spejling ømmede sig i sympati med grisens situation på filmlærredet.²⁰ Kastrationen i filmen kan forklares med Irigarays køns-kritik. Med udgangspunkt i Lacans semiologiske undersøgelser påpegede Irigaray, hvordan sproget er baseret på ét neutralt maskulint køn, defineret

19 Jeg er kunsthistoriestuderende Anne Barkholt Poulsen skyldig for henvisninger til Malt og Jones i forbindelse med mit kursus om Dansk eksperimentalfilm, Københavns Universitet, foråret 2018.

20 'Antropomorf narcissisme' er Mulveys lacanianske betegnelse for identifikationen med den menneskelige form på filmlærredet.

som det virile ud fra den falliske metafor, mens kvinden kun defineres på baggrund heraf som det kastrerede²¹ (*Ce sexe*). I Lacans symbolske orden står 'fallos' ikke for de mandlige kønsdele, men for en logisk entydighed, en 'fallisk økonomi' eller 'fallogocentrisk orden', hvor logos-subjektet spejler sig selv i sig selv (Lykke 83). Irigaray ville afsløre den symbolske diskurs som maskulin for at kunne skabe nye metaforer for kvindelig seksualitet, begær og subjektivitet med udgangspunkt i kvindens krop og erfaringer. Den dobbelte, dekonstruktive udfordring for Irigaray bestod i at skrive sig ud af og ind i den allerede eksisterende falliske logik. Den samme udfordring demonstrerede de kvindelige kunstnere i *Tre piger og en gris*. Kastrationen i filmen kan ses som en symbolsk dekonstruktion af den falliske økonomi. I dansk avantgardefilmshistorie er det et feministisk modsvar til den surrealistiske fetichering af kvindekroppen i *Spiste horisonter*. *Tre piger og en gris* indeholdte sin egen feministiske kritik. Ved sammenligningen har vi fået skrevet kønsforskelle ind i den danske avantgarde-historie om de to film.

Spørgsmålet i dag er, om vi har fået skrevet os ud af de patriarkalske, falliske strukturer, eller om der stadig er kønspolitiske opgør, der skal tages på den front i kunsthistorien? Ifølge den feministiske teoretiker Jacqueline Rose handler psykoanalysens vanskeligheder i forhold til at anerkende en kvindelig subjektivitet om, at den først vil løse spørgsmålet om, hvorvidt hun overhovedet er. Men det er netop fraværet af en *signifier* for en kvindelig nydelse og begær (*jouissance*), som andet end negation af den falliske i psykoanalysen, der er problemet (Rose 51). Den feministiske teoretiker Kaja Silverman mener, at Irigarays dekonstruktion af den falliske økonomi var rammende og nødvendig. Hun kritiserer samtidig, at ideen om et særligt kvindeligt sprog reproducerer psykoanalysens symmetriske og binære strukturer. Det er ligeledes et problem, at Irigaray ikke skelner mellem krop og seksualitet. Spivak har desuden kritiseret, at den franske feminisme går ud fra, at alle kvinder er de samme uden at tage højde for psykiske, fysiske, sociale, økonomiske og politiske forskelle (Silverman 145-6). For at tænke køn pluralistisk i stedet for dualistisk har den feministiske, Irigaray-inspirerede teoretiker Rosi Braidotti identificeret tre niveauer af kønsforskelle:

21 Med henvisning til bl.a. Lacan's konstatering af, at kvinden ikke eksisterer, *la femme n'existe pas* i *Le séminaire*.

det første mellem mænd og kvinder, det andet mellem kvinder i race, etnicitet, social status og seksualitet og det tredje i kønsforskelle i hver enkelt person, der ikke er et stabilt subjekt, men i 'nomadisk' tilblivelse (Lykke 91).²² I kunsten udvikler kønsforskellene sig også.

I Per Kirkebys filmportræt af Wilhelm Freddie fra 1971, der er filmet samme år som *Tre piger og en gris*, forbindes de to kunstneres film indirekte på tværs af generationerne.²³ I den sidste scene af Kirkebys filmportræt af Freddie reciterer en kvindestemme filmdigtet fra *Spiste horisonter*, mens Freddie iført en stor feminin damehat sidder ubevægelig og kigger ind i kameraet i flere minutter og forskellige sindsstemninger ses glide henover hans ansigt, som i Warhols berømte *Screen Shots*, og måske i et (selv)ironisk opgør med kønsrollerne.²⁴

BIRGITTE THORSEN VILSLEV. PhD studerende ved Statens Museum for Kunst, Det Danske Filminstitut og Institut for Kunst og Kultur, Københavns Universitet. Har senest udgivet antologien *Susanne Ussing. Kunstner og Arkitekt* (København: Strandberg Publishing, 2017) og artiklen "Bo, bygge og besætte" (København: Periskop 16, 2017). Artiklen er en del af pågående forskning i dansk eksperimental films betydning i dansk modernisme og avantgarde kunst.

EATEN HORIZONS AND THREE GIRLS AND A PIG

A comparative study of Danish surrealist and feminist avant-garde movies

This article compares the sexual differences in two Danish avant-garde films. It suggests that the Danish feminist, collective film *Three Girls and a Pig* from 1971 with an actual castration of a young pig established a deconstruction of a *phallic economy* in line with the theory of the French feminist linguist Luce Irigaray. In comparison with the artist Wilhelm Freddie's

- 22 Kunsthistoriker Emilie Boe Bierlich har oplyst mig om Braidottis begreb om nomadisk subjektivitet.
- 23 Per Kirkeby. *Wilhelm Freddie*, 1971. Workshoppen. Det Danske Filminstitut. 35mm. Sort/hvid. 101 min.
- 24 Conley har vist, hvordan Bretons syn på kvinder udviklede sig igennem hans lange karriere for til sidst at nå en position, der var kongenial med nyere feminisme.

and filmmaker Jørgen Roos' surrealist film, *Eaten Horizons* from 1950, this deconstruction may contribute to a feminist reinterpretation of the latter's sadist and cannibalistic fetichization of the female body. Furthermore, the comparison sheds light on formal and aesthetic strategies, such as the surrealist magic and illusionism contrasted to feminist bodily realism, and the transgressive potentials of the bodily rituals in the two films.

KEYWORDS

- DA: Dansk avantgardefilm, surrealisme, feministisk kunst, fransk feministisk psykoanalyse, fallisk økonomi, dekonstruktion, komparativ kritik.
- EN: Danish avant-garde-film, surrealism, feminist art, French feminist psychoanalysis, phallic economy, deconstruction, comparative critique.

LITTERATUR

- Anderberg, Birgitte. *What's Happening? Dansk avantgarde og feminisme 1965-75*. København: SMK Statens Museum for Kunst, 2015.
- Benayoun, Robert. "Une boulimie de l'absolu". *Wilhelm Freddie*. København: Bjerregaard, Jensen, 1962.
- Berger, Doris. "Looking back and forth and back and forth". *URC HC*. Katalog udgivet i forbindelse med Ursula Reuter Christiansen og Henning Christiansens udstilling i den Den Danske Pavillon på Venedig Biennalen. Valby: Center for Dansk Billedkunst og Borgens Forlag, 2001. 50-71.
- Blaetz, Robin. "Introduction". *Women's Experimental Cinema: Critical Frameworks*. Durham og London: Duke University Press, 2007. 1-20.
- Bolt, Mikkel. "Freddies avantgardestrategier." *Wilhelm Freddie*. *Stik gaflen i øjet*. Red. Dorthe Aagesen. København: Statens Museum for Kunst, 2009. 124-137.
- Breton, André. *Le Surrealisme en 1947. Exposition Internationale du Surréalisme. Présenté par André Breton et Marcel Duchamp*. Paris: Pierre A. Feu, Maeght Éditeur, 1947.
- Caws, Mary Ann et al. (Red). *Surrealism and Women*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1991.
- Chadwick, Whitney. *Women Artists and the Surrealist Movement*. Boston: Little, Brown and Company, 1985.
- Colding, Steen. "Forord til en Udstilling, Wilhelm Freddie malerier og skulpturer". København: Duckerts Kunsthandel, oktober-november, 1951.
- Colding, Steen. "Wilhelm Freddie om filmen bild för bild". Stockholm: *Biografbladet* 32 3 (1951): 149.
- Conley, Katharine. *Automatic Woman. The Representation of Woman in Surrealism*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1996.
- Detienne, Marcel. "Constructing Comparables". *Comparing the Incomparable*. California: Stanford University Press, 2008. 22-39.

- Felski, Rita og Susan Stanford Friedman. "Introduction": *New Literary History*, Vol. 40, No. 3, Comparison, The John Hopkins University Press, Summer 2009: v-ix.
- Foster, Hal. "Violation and Veiling in Surrealist Photography: Woman as Fetish, as Shattered Object, as Phallus". *Surrealism – Desire Unbound*. Red. Jennifer Mundy. Princeton University Press, 2001. 203-226.
- Freddie, Wilhelm og Jørgen Roos. *Spiste horisonter*. (1950). *Danske Eksperimentalfilmklassikere 1942-1958*. København: Det Danske Filminstitut, 2008.
- Freddie, Wilhelm. "Hvorfor maler jeg?". *Wilhelm Freddie*. *Stik gaflen i øjet*. Red. Dorthe Aagesen, 2009. 244-249.
- Gade, Rune. "Alt det, vi ikke ved. Seksualiteten som tematik". *Wilhelm Freddie*. *Stik gaflen i øjet*. Red. Dorthe Aagesen. København: Statens Museum for Kunst, 2009. 114-123.
- Hansen, Elisabeth Delin. (Red.). *Freddie*. København: Statens Museum for Kunst, 1989.
- Irigaray, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Les éditions de Minuit, 1977.
- Irigaray, Luce. *Éthique de la différence sexuelle*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1984.
- Jones, Amelia. *Seeing Differently*. London og New York: Routledge, 2012.
- Kirkeby, Per. *Wilhelm Freddie*. København: Det Danske Filminstitut, 1971.
- Kirkeby, Per, Lene Adler Petersen, Ursula Reuter Christiansen og Elisabeth Therkelsen. *Tre piger og en gris*. København: Det Danske Filminstitut, 1972.
- Krarup, Helge, og Carl Nørrested. *Eksperimentalfilm i Danmark*. Valby: Borgens Forlag, 1986.
- Lacan, Jacques. *Le séminaire de Jacques Lacan Livre XX Encore 1972-1973*. Paris: Editions du Seuil, 1975.
- Leth, Jørgen. *Det uperfekte menneske. Scener fra mit liv*. København: Gyldendal, 2005.
- Lykke, Ninna. *Kønsforskning. En guide til feministisk teori, metodologi og skrift*. Frederiksberg: Forlaget Samfundsskrifter, 2008.
- Læssøe, Rolf. *Wilhelm Freddie*. København: Søren Foghtdal, 1996.
- MacDonald, Scott. "Women's Experimental Cinema. Some Pedagogical Challenges". *Women's Experimental Cinema – critical frameworks*. Red. Robin Blaetz. Durham og London: Duke University Press, 2007.
- Malt, Johanna. *Obscure Objects of Desire. Surrealism, Fetishism, and Politics*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Morell, Lars. *Broderskabet, Den eksperimenterende Kunsthøjskole 1961-69*, København: Thanning og Appel, 2009.
- Movin, Lars. *Amerikansk avantgardefilm. fra surrealisme til poesi og politik*. København: Information, 2016.
- Movin, Lars. *Alt er i billedet. Om Jørgen Leths film*. København: Gyldendal, 2013.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1975). *Feminism – Art – Theory. An Anthology 1968-2014. 2nd edition*. Red. Hilary Robinson. West Sussex: Wiley Blackwell, 2015. 300-310.
- Noheden, Kristoffer. O. (Doctoral Thesis) Stockholm: Stockholms Universitet, 2015.
- Pontoppidan, Birgit. *Det skete på Kvindeudstillingen, Charlottenborg 1975*. Holte: Birgit Pontoppidan Forlag, 2017.
- Richardson, Michael. "Tætheden i et smil. Freddie's film." *Wilhelm Freddie*. *Stik gaflen i øjet*. Red. Dorthe Aagesen. København: Statens Museum for Kunst, 2009. 138-147.

- Robinson, Hilary. "Introduction: Feminist-Art-Theory: Towards a (Political) Historiography". *Feminism – Art – Theory. An Anthology 1968-2014. 2nd edition*. Red. Hilary Robinson. West Sussex: Wiley Blackwell, 2015. 1-7.
- Rose, Jacqueline. "Feminine Sexuality – Jacques Lacan and the *école freudienne*." *Sexuality in the field of Vision*. London: Verso, 1986.
- Rosemont, Penelope (Red.). *Surrealist Women: An International Anthology*. London: Athlone, 1998.
- Rungø, Helle Bach. "Er Freddie fræk?" København: *Kunsten.nu*, 12. maj 2009. <https://kunsten.nu/journal/er-freddie-fraek/>
- Silverman, Kaja. "Disembodying the Female Voice: Irigaray, Experimental Feminist Cinema, and Femininity". *The Acoustic Mirror*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988. 101-140
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Rethinking Comparativism". *Comparison: Theories, Approaches, Uses*. Red. Rita Felski og Susan Stanford Friedman. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2013. 253-70.
- Søderberg, Anne-Marie. "Myter og modbilleder. Tendenser i nogle danske kvindefilm efter 1970." *Levende billeder af Danmark*. Red. Anders Troelsen. København: Medusa, 1980. 401-445.
- Strømberg, Ulla: *Kvinden kan også spises 1 og 2. Wilhelm Freddie fortæller om sit liv, kunst og kvinder*, Danmarks Radio, 09.01.1990 og 16.01.1990.
- Ørum, Tania. *De eksperimenterende tressere: kunst i en opbrudstid*. København: Gyldendal, 2009.
- Aagesen, Dorthe. (Red.). *Wilhelm Freddie. Stik gaflen i øjet*. København: Statens Museum for Kunst, 2009.