

# VAD VILL BILDER?

av W.J.T. Mitchell

Mitchell (1942) är professor i engelska och konsthistoria vid University of Chicago och har varit redaktör för den amerikanska teoretiskt inriktade tidskriften *Critical Inquiry* sedan 1978. Han arbetar för närvarande på en bok med arbetstiteln »Medium Theory, Cloning Terror: The War of Images, September 11 to Abu Ghraib«, och har tidigare gett ut ett stort antal artiklar och böcker om intermedialitet och kritisk teori, däribland *Iconology: Image, Text, Ideology* (1986), *Picture Theory* (1994). Denna artikel är en förkortad version av kapitel två i *What Do Pictures Want? Essays on the Lives and Loves of Images* (2005).

**D**e frågor om bilder som dominerat nyare litteratur om visuell kultur och konsthistoria har varit inriktade på tolkning och retorik. Vi vill veta vad bilder betyder och vad de gör: hur de kommunicerar som tecken och symboler, vilket slags makt de har att påverka mänskliga känslor och beteenden. När frågan om begär ställs riktas den vanligen mot bildernas upphovsmän eller konsumenter, och bilden betraktas som ett uttryck för konstnärens begär eller som ett maskineri som ska frambringa betraktarens begär. I denna text vill jag flytta lokaliseringen av begäret till bilderna själva och fråga vad bilder vill. Denna fråga innebär förvisso inte att tolkningsrelaterade och retoriska frågor lämnas därhän, men kommer, hoppas jag, att få frågan om bilders betydelse och makt att framträda något annorlunda. Den kommer också att hjälpa oss att fånga in det grundläggande skifte inom konstvetenskap och andra discipliner som ibland kallas visuell kultur eller visuella studier, och som jag tidigare har förknippat med en visuell vändning [»pictorial turn«] i såväl populärkulturella som akademiska sammanhang.

För att spara tid vill jag börja med antagandet att vi är kapabla att åsidosätta vår misstro mot de grundläggande premisserna för frågan »Vad vill bilder?« Jag är väl medveten om att detta är en bisarr, kanske till och med stötande fråga. Jag är medveten om att den inbegriper en subjektivering av bilder, en tvivelaktig personifiering av icke-levande ting; att den flirtar med en bakåtsträvande, vidskeplig inställning till bilder, som om den togs på allvar skulle leda oss tillbaka till verksamheter som totemism, fetischism, idolatri och animism. Detta är praktiker som de flesta moderna, upplysta människor betraktar med misstänksamhet, som primitiva, psykotiska eller barnsliga i sin traditionella form (dyrkan av materiella föremål; att behandla döda ting likt dockor som om de vore levande) och i dess moderna uttrycksformer som patologiska symptom (fetischism antingen i förhållande till varor eller till neurotiska perversioner).

Jag är också väl medveten om att frågan kan framstå som en smaklös annektering av ett utforskande som med rätta är förbehållet andra människor, särskilt de klasser som varit föremål för diskriminering, som trakasserats av fördomsfulla bilder – »porträtterade« som stereotyper och karikatyrer. Frågan ekar genom hela den kartläggning av objektets eller den underordnade Andres begär, minoriteten eller den subalternerna som har varit så central för utvecklingen av moderna studier i genus, sexualitet och etnicitet.<sup>1</sup> »Vad vill den svarte mannen?« är den fråga som Franz Fanon ställer, med risk att i en enda mening reifiera det att vara man och färgad.<sup>2</sup> »Vad vill kvinnor ha?« är den fråga som Freud fann sig oförmögen att besvara.<sup>3</sup> Kvinnor och färgade har kämpat för att få uttrycka sig direkt i dessa frågor, att formulera beskrivningar av sitt eget begär. Det är svårt att föreställa sig hur bilder skulle kunna göra samma sak, eller hur vilken undersökning som helst av detta slag skulle kunna bli mer än ett beräknande eller (i bästa fall) aningslöst buktaleri.

Inte desto mindre vill jag fortsätta som om frågan vore värd att ställa, delvis som ett tankeexperiment, helt enkelt för att se vad som händer, och delvis i övertygelse om att detta är en fråga som vi redan ställer oss, som vi inte kan låta bli att ställa, och som därmed förtjänar att analyseras. Jag sporras här av Marx och Freuds tidigare exempel; båda kände att den moderna samhällsvetenskapen och psykologin måste ta itu med frågan om fetischism och animism, föremåls subjektivitet, sakers mänskliga status.<sup>4</sup> Bilder är saker som märkts av mänsklighetens och livets stigma: de visar upp både fysiska och virtuella kroppar; de talar till oss, ibland bokstavligen, ibland bildligt; eller så möter de tyst våra blickar över en »smal klyfta av oförståelse«.<sup>5</sup> De uppvisar inte bara en yta, utan ett *ansikte* som möter betraktaren. Medan både Marx och Freud tar sig an det personifierade, subjektiverade, besjälade föremålet med djup misstänksamhet, genom att utsätta sina respek-

tive fetischer för ikonoklastisk kritik, lägger de mycket av sin energi på att i detalj redogöra för de processer genom vilka föremålets liv skapas i den mänskliga erfarenheten. Och det är verkligen fråga om huruvida, i Freuds fall åtminstone, det finns någon egentlig utsikt att »bota« den fetischistiska sjukan.<sup>6</sup> Min egen inställning är att det subjektiverade, besjälade föremålet i vissa avseenden är ett obotligt symptom, och att Marx och Freud bäst används som vägledare i förståelsen av detta symptom och kanske till viss omvandling av det till mindre patologiska, skadliga former. Kort sagt, vi får dras med våra magiska, förmoderna inställningar till föremål, särskilt bilder, och vår uppgift är inte att bli kvitt dessa inställningar, utan att förstå dem, att arbeta oss igenom deras symptomatologi.

Det litterära bruket av bilder är självfallet helt ogenerat i sitt hyllande av bildernas förståndiga mänsklighet och vitalitet, kanske på grund av att den litterära bilden inte måste konfronteras direkt, utan är fjärrad genom språkets sekundära överföring. Magiska porträtt, masker, speglar, levande statyer och spökhäxor finns överallt i såväl moderna som traditionella litterära berättelser, och dessa imaginära bilders aura sipprar in i både professionella och populära attityder till verkliga bilder.<sup>7</sup> Konsthistoriker må »veta« att bilderna de studerar bara är materiella föremål som har förlänats färg och form, men de talar ofta och betar sig som om bilder hade känslor, vilja, medvetande, handlingsförmåga och begär.<sup>8</sup> Alla vet att ett fotografi av ens mor inte lever, men man är ändå obenägen att vanställa eller förstöra det. Ingen modern, förnuftig, sekulär människa anser att bilder bör behandlas som människor, men vi tycks alltid villiga att göra undantag för specialfall.

Och denna inställning är inte begränsad till värdefulla konstverk eller bilder som har personlig betydelse. Varje reklamdirektör vet att vissa bilder, för att använda säljarjargong, »har ben« – det vill säga att de tycks ha en förväntansvärd förmåga att få en reklamkampanj att ta ny riktning och överraskande vändningar,

som om de hade en egen intelligens och avsiktlighet. När Moses kräver att Aron förklarar hur den gyllene kalven gjordes, säger Aron att han bara kastade israelernas guldsmycken i elden »och så kom kalven till« (2 Mos 32:24), som vore det en självskapad robot.<sup>9</sup> Bevisligen har också vissa idoler ben.<sup>10</sup> Tanken att bilder har ett slags egen social eller psykologisk makt är faktiskt den förhärskande klichén i samtida visuell kultur. Påståendet att vi lever i ett »skådespelssamhälle«, ett övervaknings-, och simulakrasamhälle, är inte bara en insikt inom den avancerade kulturkritiken; en idrotts- och reklamstjärna som Andre Agassi kan säga att »bilden är allt« [»image is everything«] och uppfattas som om han talar inte bara *om* utan *för* bilden som föreställning, i egenskap av någon som själv betraktats som »bara en bild« [»nothing but an image«].

Det är således inte svårt att visa att tanken om bilders mänsklighet (eller, åtminstone, besjälning) är precis lika livaktig i den moderna världen som i traditionella samhällen. Det svåra är att veta vad man ska säga sedan. Hur får traditionella samhällens förhållningssätt till bilder – avgudadyrkan, fetischism, totemism – på nytt en funktion i moderna samhällen? Är vårt uppdrag som kulturkritiker att avmystifiera dessa bilder, att krossa de moderna idolerna, att avslöja fetischerna som förslavar människor? Är uppgiften att skilja mellan sanna och falska, friska och sjuka, rena och orena, goda och onda bilder? Är bilder det fält där politisk kamp bör utkämpas, den plats där en ny etik ska formuleras?

Det är mycket frestande att besvara dessa frågor med ett skallande ja, och att anamma kritiken från forskningsfältet visuell kultur som en direkt strategi för politisk handling. Detta slags kritik bygger på avslöjandet av bilder som ideologiska manipulörer som formligen skadar människor. På ena ytterkanten finns rättsteoretikern Catherine MacKinnons tes att pornografi inte bara är en representation av våld mot och förnedring av kvinnor, utan en

förnedrande våldshandling, och att pornografiska bilder – särskilt fotografier och filmbilder – själva är våldsverkare.<sup>11</sup> Därtill kommer den politiska kritikens välbekanta och mindre kontroversiella antaganden om den visuella kulturen: att Hollywoodfilm framställer kvinnor som objekt för »den manliga blicken«; att de illitterata massorna manipuleras av de visuella medierna och populärkulturens bilder; att färgade människor blir föremål för grafiska stereotyper och rasistisk visuell diskriminering; att konstmuseer är ett slags hybrid mellan religiöst tempel och bank där varufetischer visas upp för offentlig vördnad, i syfte att skapa estetisk och ekonomisk tillväxt.

Jag vill påstå att alla dessa invändningar rymmer ett visst mått av sanning (jag har faktiskt själv framfört flera av dem), men också att de har något djupt otillfredsställande över sig. Kanske är det mest uppenbara problemet att det kritiska avtäckandet och kullkastandet av bildernas ondskefulla kraft är både lättvindigt och ineffektivt. Bilder är tacksamma som motståndare eftersom man får behandla dem hårdhänt, och ändå förändrar denna hantering i slutändan nästan ingenting.<sup>12</sup> De regimer som styr vårt seende kan störtas upprepade gånger utan någon synbar effekt på vare sig den visuella eller den politiska kulturen. I MacKinnons fall är företagets briljans och passion, men även dess fruktlöshet, inte att ta miste på. Men är energin i en progressiv, humanpolitisk verksamhet, som arbetar för social och ekonomisk rättvisa, väl utnyttjad när den används i en kampanj för att brännmärka pornografi? Eller är detta i bästa fall ett symptom på politisk frustration, och i värsta fall en skenmanöver där progressiv energi övergår i tvivelaktig, reaktionär politik? Eller vittnar MacKinnons sätt att hantera bilder som hade de handlingsförmåga snarare om det oförbätterliga i vår tendens att förmänskliga och besjåla bilder? Kan politiska misslyckanden leda till ikonologisk insikt?

I varje fall kan det vara dags att besinna sig beträffande vad som politiskt står på spel i en

kritik av den visuella kulturen, och trappa ner retoriken kring »bilders makt«. Bilder är förvisso inte maktlösa, men de är kanhända betydligt svagare än vi tror. Det svåra är att förfina och utveckla bedömningen av deras makt och hur den fungerar. Det är därför som jag ändrar frågan från vad bilder gör till vad de vill, från makt till begär, från de förhärskande krafterna till motsatsen, till den plattform där den underordnade kan frågas ut, eller (hellre), inbjudas till att tala. Om bilders makt är de svagas makt kan detta vara skälet till att deras begär på motsvarande sätt är starkt: för att kompensera sin faktiska oförmåga. Vi som kritiker vill kanske att bilder ska vara mäktigare än de faktiskt är, för att ge oss själva en känsla av makt genom att protestera mot, avslöja eller hylla dem.

Den subalterna bildmodellen, å andra sidan, tillgängliggör den faktiska makt- och begärsidektiken i vårt förhållande till bilder. När Fanon reflekterar över det att vara färgad, beskriver han detta som en »kroppslig förbannelse« som slungas ut i det visuella mötets omedelbarhet: »Titta, en neger«.<sup>13</sup> Men konstruktionen av den rasmässiga och rasistiska stereotypen är inte ett enkelt bruk av bilden som ett medel för maktutövande. Den utgör knutpunkten för en dubbel bindning som invecklar såväl rasismens subjekt som dess objekt i ett komplex av begär och hat.<sup>14</sup> Rasismens okulära våld klyver sitt objekt i två, splittrar det genom att på en gång överexponera det och framställa det som osynligt,<sup>15</sup> som ett föremål för, med Fanons ord, »avsky« och »dyrkan«.<sup>16</sup> *Avsky* och *dyrkan* är just de termer med vilka idolatri utövas i Bibeln: det är på grund av att idolen dyrkas som den måste avskys av ikonofoben.<sup>17</sup> Idolen, liksom den svarte mannen, är både föraktad och tillbedd, smådad för att vara icke-entitet, en slav, och fruktad som en främmande och övernaturlig kraft. Om idolatri är det mest dramatiska uttrycket för bilders makt som den visuella kulturen känner, är det en anmärkningsvärt ambivalent och tvetydig sorts kraft. Försåvitt visualitet och visuell

kultur är besmittade av ett slags »guilt by association« med idolatri och rasismens onda öga, är det inte undra på att historieforskaren Martin Jay kan tänka sig »ögat« som något som gång på gång »kastas ned« (eller plockas ut) i den västerländska kulturen, och synsinnet som något som gång på gång utsätts för »nedvärdering«. <sup>18</sup> Om bilder är personer, är de i så fall färgade eller stigmatiserade personer, och den helt vita eller helt svarta målningen som väckt så mycket uppståndelse, den blanka, omärkta ytan, uppvisar ett helt annat ansikte.

Vad gäller bilders genus, är det tydligt att bilders grundinställning är feminin, »constructing spectatorship«, med konsthistorikern Norman Brysons ord, »around an opposition between woman as image and man as the bearer of the look« – inte bilder av kvinnor, utan bilder som kvinnor. <sup>19</sup> Frågan om vad bilder vill är följaktligen omöjlig att särskilja från frågan om vad kvinnor vill. Långt före Freud iscensatte Chaucer med sin »Frun från Bath« en berättelse utifrån frågan »Vad är det kvinnor mest av allt vill ha?« Denna fråga riktas till en riddare som dömts för att ha våldtagit en kvinna från hovet, och som fått ett års anstånd på sitt dödsstraff för att söka efter rätt svar. Om han återvänder med fel svar, kommer dödsstraffet att verkställas. Riddaren hör många felaktiga svar från kvinnorna han intervjuar – pengar, ryktbarhet, kärlek, skönhet, vackra kläder, sexuell vällust, många beundrare. Det rätta svaret visar sig vara *maistrye*, ett komplext ord från medeltida engelska som balanserar mellan herravälde [»mastery«] grundat i rättigheter eller samtycke och den makt som följer av överlägsen styrka eller skicklighet. <sup>20</sup> Den officiella moralen i Chaucers berättelse är att ett övertag som förlänas av fri vilja eller baseras på samtycke är bäst, men Chaucers berättare, den cyniska och profana frun från Bath, vet att kvinnor vill ha (det vill säga, saknar) makt, och att de kommer att ta vad slag de kan få.

Hur ser bilders moral ut? Om det gick att intervju alla bilder man möter under ett år,

vilka svar skulle de ge? Säkert skulle många av bilderna ange Chaucers »felaktiga« svar, det vill säga, bilder skulle vilja vara värda mycket pengar; de skulle vilja väcka beundran och hyllas som vackra; de skulle vilja avgudas av många älskare. Men främst av allt skulle de vilja ha en sorts makt över betraktaren. Konsthistorikern och kritikern Michael Fried sammanfattar målningars »primordial convention« i just dessa termer: »a painting [...] had first to attract the beholder, then to arrest and finally to enthrall the beholder, that is a painting had to call to someone, bring him to halt in front of itself and hold him there as if spellbound and unable to move«. <sup>21</sup> Vad målningar begär är, i korta drag, att byta plats med och nagla fast eller paralysera betraktaren, att göra honom eller henne till en bild för målningens blick i vad som skulle kunna kallas en »Medusa-effekt«. Denna effekt är kanske det tydligaste åskådliggörandet vi har av att bilders makt är modellerad efter kvinnors makt, och vice versa, och att det är fråga om en modell av både bilder och kvinnor som är abjekt, stympad och kastrad. <sup>22</sup> Den makt de vill ha visar sig som *brist*, inte som ägande.

Vi kan tvivelsutan vidareutveckla sambandet mellan bilder, femininitet och »negritude« genom att beakta andra varianter av bilders subaltern status i termer av andra modeller av genus, sexuell identitet, kulturell hemort och rentav artillhörighet. (Antag exempelvis att bilders begär skulle vara modellerade efter djurs begär? Vad menar Wittgenstein med sina upprepade anspelningar på vissa slagkraftiga filosofiska metaforer som »queera« bilder?) <sup>23</sup> Men jag vill nu helt enkelt rikta blicken mot Chaucers sökande och se vad som sker om vi frågar bilder om deras begär istället för att se på dem som meningsförmedlare eller maktredskap.

Jag börjar med en riktigt öppenhjärtig bild, den berömda *Uncle Sam*, en rekryteringsaffisch som utformades av James Montgomery Flagg för den amerikanska armén under första världs-

moderna rekryteringsaffischen (bild 2). För att komma vidare måste vi fråga oss vad bilder vill i termer av brist. Här är kontrasten mellan den amerikanska och den tyska rekryteringsaffischen klargörande. Den senare är en bild i vilken en soldat anropar sina bröder, inbjuder dem till den ärofulla slagfältsdödens brödraskap. *Uncle Sam*, däremot, har som namnet antyder en vagare, indirekt anknytning till den potentielle rekryten. Han är en äldre man som saknar ungdomlig spänst att strida, och kanske än viktigare, saknar det direkta blodsband som en symbol för fäderneslandet skulle göra gällande. Han uppmanar unga män att gå i strid och dö i ett krig som varken han själv eller hans söner kommer att delta i. Det finns inga Onkel Sams »söner«, bara »livs levande brorsöner«, som George M. Cohan formulerade det; Onkel Sam själv är steril, ett slags abstrakt pappfigur utan kropp, utan blod, men som personifierar nationen och uppmanar andra mäns söner att donera sina kroppar och sitt blod. Det är bara på sin plats att han är en bildmässig efterträdare till brittiska karikatyrer av »Yankee Doodle«, en driftkucku som prydde sidorna i *Punch* under hela 1800-talet.<sup>25</sup> Hans ursprungliga förfader är en verklig människa, »Onkel Sam« Wilson, köttleverantör åt den amerikanska armén under kriget 1812. Man kan föreställa sig en scen där urprototypen till Onkel Sam riktar sig inte till en grupp av män, utan till en skock kreatur på väg till slakt.

Så vad vill denna bild? En uttömmande analys skulle föra oss djupt in i det politiskt omedvetna av ett land som till namnet framstår som en kroppslös abstraktion, en Upplysningens statsmakt grundad av lagar och inte av människor, av principer och inte av blodsband, och faktiskt förkroppsligad som en plats där gamla vita män skickar unga män och kvinnor av alla raser (inklusive ett oproportionerligt stort antal färgade) att utkämpa deras krig. Vad detta verkliga och inbillade land främst lider brist på är kött – kroppar och blod – och vad det skickar ut för att införskaffa detta är en ihälig man, en

1. James Montgomery Flagg, *Uncle Sam*, 1:a världskriget.

kriget (bild 1). Detta är en bild vars fordringar, för att inte säga begär, tycks fullkomligt uppenbara, riktade mot ett bestämt mål: den vill ha »dig«, det vill säga de unga männen i för militärtjänst lämplig ålder.<sup>24</sup> Det omedelbara syftet med bilden synes vara att skapa en variant av Medusa-effekten, det vill säga, den »kallar« verbalt på betraktaren och försöker nagla fast honom med sin rättframma blick och sitt förkortade pekfinger (dess mest förunderliga bildmässiga inslag), som pekar ut, anklagar, utnämner och kommenderar betraktaren. Men begäret att nagla fast är bara ett övergående och tillfälligt mål. Det övergripande syftet är att förflytta och mobilisera betraktaren, att skicka honom till »närmsta rekryteringsanläggning« och slutligen utomlands för att kriga och eventuellt dö för sitt land.

Hittills är detta emellertid bara en läsning av vad som skulle kunna kallas det positiva begärets offentliga tecken. Den pekande gesten eller vinkande handen är ett vanligt inslag i den

2. Tysk rekryteringsposter  
(ca. 1915–1916).  
© Staatsgalerie Stuttgart.

köttleverantör, eller kanske bara en konstnär. Den samtida förlagan till Onkel Sam-affischen var, visar det sig, James Montgomery Flagg själv. Således är *Uncle Sam* ett självporträtt av den patriotiske konstnären i nationell kostym, reproducerande sig i miljontals identiska tryck, fertil på det sätt som står till bilders och konstnärers förfogande. Mot »okroppsligheten« i hans massproducerade bild står dess konkreta förkroppsligande och beskaffenhet *som bild* i förhållande till rekryteringsstationer (och rekryternas verkliga kroppar) landet över.

Mot en sådan bakgrund kanske man tänker att det är ett under att denna affisch har någon makt och verkan alls som rekryteringsinstrument, och förvisso är det mycket svårt att veta något om bildens faktiska makt. Vad man emellertid kan beskriva är dess begärskonstruktion i förhållande till fantasier om makt och impotens. Kanske bidrar bildens raffinerade uppriktighet beträffande sin blodfattiga sterilitet och dess ursprung i reklam och karikatyr till

att den förefaller vara en så passande symbol för USA.

Ibland är det begärande uttrycket ett tecken på brist snarare än på makten att kommandera eller ställa krav, som i Warner Bros. reklamaffisch för filmen *The Jazz Singer* och komikern Al Jolson (bild 3), vars handgestik konnoterar bönfallande och vädjande kärleksförklaringar, till en »Mammy« och en publik som det är meningen ska förflytta sig till biografen, inte till rekryteringskontoret. Vad denna bild vill ha, till skillnad från vad den avbildade gestalten ber om, är en stabil relation mellan gestalt och botten, ett sätt att avskilja kropp från rymd, hud från kläder, kroppens utsida från dess insida. Och detta är vad den inte kan få, eftersom rasens och kroppsuppfattningens stigmata är upplösta i en skytteltrafik mellan alternerande svart-vita utrymmen som »flimrar« framför oss som filmmediet självt och den rasmässiga maskeradscen som utlovas. Det är som om denna maskerad slutligen reducerades till en

3. Warner Bros. affisch av Al Jolson,  
*The Jazz Singer*.

fixering av kroppsöppningar och -organ som skuggområden, ögon, mun och händer, fetischerade som upplysta portar mellan den osynliga och synliga människan, mellan inre vithet och yttre svarthet. »I am black but O my soul is white«, säger William Blake; men själens fönster är tredubbelt märkta som okulära, orala och taktila i denna bild – en inbjudan att se, känna och tala bortom rasskillnadernas slöja. Vad bilden väcker är vårt begär att se just det som den inte kan visa, som Jacques Lacan kanske skulle ha formulerat det. Det är denna oförmåga som ger bilden dess specifika makt, oavsett vilken den är.

Att föremålet för det visuella begäret i en bild ibland försvinner är en direkt följd av flera generationers aktivitet, som i den bysantiska miniatyren från 1200-talet (bild 4). Kristusfiguren vänder sig, som Onkel Sam och Al Jolson, direkt till betraktaren, här med verserna från psalm 78: »Give heed, O my people to my law; incline your ear to the words of my mouth«

[»Lyssna, mitt folk, till min undervisning; böjen edra öron till min muns ord«]. Vad som står klart genom bildens fysiska påtaglighet är emellertid att öronen inte har avlyssnat de ord som kommer från munnen, snarare har munnen tryckts mot bildens läppar, slitit ut bildens ansikte så att den närapå fallit i glömska. Detta är åskådare som följt Johannes av Damaskus råd »att omfamna [bilder] med ögonen, läpparna, hjärtat«. <sup>26</sup> I likhet med *Uncle Sam* är denna ikon en bild som vill åt betraktarens kropp och blod och ande; till skillnad från *Uncle Sam* ger den bort sin egen kropp i mötet, i ett slags bildligt återuppförande av det eukaristiska sakramentet. <sup>27</sup> Vanställandet av bilden är inte ett vanhelgande utan ett tecken på hängivenhet, ett återvinnande av den målade kroppen i betraktarens kropp.

De här typerna av direkta uttryck för bilders begär är, naturligtvis, i allmänhet förknippade med »vulgära« framställningssätt – kommersiell reklam och politisk och religiös propaganda.



Bilden som subaltern appellerar till eller utfärdar ett krav vars exakta effekt och kraft uppstår i ett intersubjektivt möte sammansatt av tecken för positivt begär och spår av brist eller impotens. Men hur är det med »konstverket« i egentlig mening, det estetiska objekt som helt enkelt förutsätts »vara« i sin autonoma skönhet eller sublinitet? Ett svar ger Michael Fried, som argumenterar för att uppkomsten av modern konst måste förstås i termer av negationen eller uppgivandet av direkta tecken på begär. Den process av bildmässig förförelse som han beundrar är framgångsrik just i proportion till sin indirekthet, sin skenbara likgiltighet i förhållande till betraktaren, sin antiteatrala »försjunknenhet« i sitt eget inre drama. Den väldigt speciella typ av bilder som fångslar honom får vad de vill ha genom att inte verka vilja ha någonting, genom att låtsas ha allt de behöver.

Frieds diskussion av Jean-Baptiste-Siméon Chardins *Soap Bubbles* (bild 5) kan här betraktas som exemplarisk, och hjälpa oss se att det inte endast är en fråga om vad figurerna på bilden verkar vilja, de läsbara tecken på begär som de förmedlar. Detta begär kan vara hänförande och kontemplativt, som det är i *Soap Bubbles*, där den skimrande och darrande glob som absorberar figuren blir »a natural correlative for [Chardin's] own engrossment in the act of painting and a proleptic mirroring of what he trusted would be the absorption of the beholder before the finished work«.<sup>28</sup>

Slutpunkten för denna typ av bildmässigt begär är, tror jag, den modernistiska abstraktionens purism, vars negerande av betraktarens närvaro artikuleras i teoretikern Wilhelm Worringers *Abstraction and Empathy*, och uppvisas i sin slutliga reduktion i den tidige Robert Rauschenbergs vita målningar, vars ytor konstnären betraktade som »hypersensitive membranes [...] registering the slightest phenomenon on their blanched white skins«.<sup>29</sup> Abstrakta målningar är bilder som inte vill vara bilder, bilder som vill befrias från att vara bildskapande. Men begäret att inte visa begär är, som Lacan påminner oss om, fortfarande en form av begär. Hela den antiteatrala traditionen påminner oss igen om den standardiserade feminiseringen av bilden, som behandlas som något som måste uppväcka begär i betraktaren utan att själv blotta några tecken på begär eller ens medvetenhet om att bli sedd, som om åskådaren vore en voyeur vid ett nyckelhål.

Barbara Krugers fotocollage, »Your Gaze Hits the Side of My Face« (bild 6), talar ganska direkt till denna puristiska eller puritanska redogörelse för bilders begär. Marmoransiktet i bilden, liksom Chardins bubbelpojkes försjunkna ansikte, visas i profil, omedvetet om åskådarens blick eller om den skarpa ljus-

4. Illuminerat manuskript, Psaltaren och Nya testamentet (D.O. MS 3), fol. 39r ©. Bysantinska samlingen, Dumbarton Oaks, Washington, DC.

5. Jean-Baptiste-Siméon Chardin,  
*Soap Bubbles*, ca. 1733, The Metro-  
politan Museum of Art, Wentworth  
Fund, 1949 (49.24). © Metropolitan  
Museum of Art, New York.

stråle som far över dess drag uppifrån. Figurens inåtvändhet, dess blanka ögon och stenkaktiga uttryckslöshet, får den att verka bortom allt begär, i det tillstånd av ren stillhet som vi förknippar med klassisk skönhet. Men de verbala etiketter som är klistrade på bilden skickar ett rakt motsatt meddelande: »din blick träffar sidan av mitt ansikte«. Om vi läser dessa ord som om de uttalas av statyn, så förändras plötsligt ansiktets hela utseende, som om det vore en levande person som just hade förvandlats till sten, och åskådaren vore i Medusa-positionen, kastandes hennes våldsamma, olycksbringande blick på bilden. Men placeringen och uppdelningen av inskriptionen (för att inte tala om användandet av orden *your* och *my*) får orden att verka som om de i ena ögonblicket flyter ovanpå fotografiets yta och i nästa fäster sig på den. Orden »tillhör« ömsom statyn, ömsom fotografiet och ömsom konstnären, vars arbete med att klippa och klistra är så iögonfallande framhävt. Vi kan till exempel vilja läsa detta

som ett rättfram budskap om blickens könspolitik, en kvinnlig figur som klagar över den manliga blickens våldsamt. Men statyns kön är ganska obestämbart: den skulle kunna vara en Ganymedes.<sup>30</sup> Och om orden tillhör fotografiet eller hela kompositionen, vilket kön skall vi då tillskriva dem? Denna bild skickar åtminstone tre inkompatibla meddelanden om sitt begär (den vill bli sedd; den vill inte bli sedd; det är den likgiltigt om den ses eller inte). Framför allt vill den bli *lyssnad på* – en omöjlighet för den stumma stillbilden. På samma sätt som Al Jolson-affischen, så kommer kraften från Krugers bild från ett slags flimmer av alternerande läsningar, ett flimmer som försätter åskådaren i en sorts förlamning. Inför Krugers abjekta/likgiltiga bild är betraktaren på en gång »ertappad med att titta« som en avslöjad voyeur och hälsad som en Medusa vars ögon är dödliga. Som kontrast utlovar Al Jolsons direkt anropande bild en befrielse från förlamning och stumhet, ett tillfredställande av den stumma stillbildens

begär efter röst och rörelse – en begäran som ganska bokstavligt uppfylls av filmbildens tekniska karakteristika.

SÅ VAD VILL BILDER? Är det möjligt att dra några allmänna slutsatser från denna snabba översikt?

Min första reflektion är att jag, trots min inledande gest att röra mig bort från frågor om mening och makt i riktning mot frågan om begär, ständigt har återkommit till semiotikens, hermeneutikens och retorikens tillvägagångssätt. Frågan om vad bilder vill elimineras verkligen inte tolkningen av tecken. Allt den åstadkommer är en subtil förskjutning av tolkningens mål, en lätt modifiering av den föreställning vi har om bilder (och möjligen tecknen) själva.<sup>31</sup> Nycklarna till denna modifiering/förskjutning är (1) samtycke med den konstituerande fantasin om bilder som »levande« varelser, kvasi-aktörer, låtsasmänniskor; och (2) tolkningen av bilder, inte som suveräna subjekt eller okroppss-

liga andar, utan som subalternerna vars kroppar är märkta med skillnadens stigmata, och som fungerar både som mellanhänder och syndabockar i den mänskliga visualitetens sociala fält. För att detta strategiska skifte ska komma till stånd är det avgörande att vi inte blandar ihop bildens begär med konstnärens, åskådarens eller ens bildfigurernas begär. Vad bilder vill är inte samma sak som budskapet de kommunicerar eller effekten som de ger upphov till; det är inte ens detsamma som det de säger sig vilja. Liksom för människor, är det möjligt för bilder att inte veta vad de vill, de behöver hjälp för att komma ihåg det genom dialog med andra.

Jag hade kunnat göra denna undersökning svårare genom att titta på abstrakta målningar (bilder som inte vill vara bilder) eller på genrer såsom landskap, där det personifierade endast uppstår som ett »filigran«, för att använda Lacans uttryck.<sup>32</sup> Jag börjar med *ansiktet* som det ursprungliga föremålet och mimesis yta, från det tatuerade anletet till målade ansikten. Men frågan om begär kan ställas till vilken bild som helst, och denna text är bara en uppmaning till dig att själv pröva.

Vad bilder vill ha av oss, vad vi har misslyckats med att ge dem, är en för deras ontologi adekvat föreställning om visualitet. Nutida diskussioner om visuell kultur tycks oftast distraherade av en innovations- och moderniseringsretorik. De vill uppdatera konstvetenskapen genom att försöka komma ikapp de textbaserade disciplinerna och film- och masskulturstudier. De vill suddas ut skillnaden mellan hög- och lågkultur och förvandla »konsthistoria till bildhistoria«. De vill bryta med konsthistoriens förmenta beroende av naiva föreställningar om »likhet eller mimesis«, de vidskelliga »naturliga attityderna« gentemot bilder som verkar så svåra att utrota.<sup>33</sup> De vänder sig till semiotiska eller

6. Barbara Kruger, *Untitled (Your gaze hits the side of my face)*, 1981. Zindman/Fremont foto.  
© Mary Boone Gallery, New York.

diskursiva bildmodeller som avslöjar bilderna som ideologiska projektioner, som härskarteknologier för en klarsynt kritik att bekämpa.<sup>34</sup>

Det stora problemet är inte att denna idé om visuell kultur är felaktig eller fruktlös. Tvärtom har den åstadkommit en anmärkningsvärd förvandling i den sömniga akademiska konstvetenskapens instängdhet. Men är det allt vi vill? Eller (mer relevant) är det allt som bilder vill ha? Den mest långtgående förändring som signalerats av sökandet efter ett adekvat begrepp för visuell kultur är betoningen av det visuella sociala fält, de vardagliga processerna som består i att titta på andra och att bli tittad på. Detta komplexa fält av visuell växelverkan är inte endast en biprodukt av den sociala verkligheten utan aktivt konstituerande för den. Syn är lika viktig som språk när det gäller medieringen av sociala relationer, och kan inte reduceras till språk, till »tecken« eller till diskurs. Bilder vill ha samma rättigheter som språket, inte göras till språk. De vill varken likställas med en »bildens historia« eller upphöjas till en »konstens historia«, utan bli betraktade som sammansatta individer som upptar ett flertal subjektpositioner och identiteter.<sup>35</sup> De vill ha en hermeneutik som återvänder till öppningsgesten i konsthistorikern Erwin Panofskys ikonologi, innan Panofsky utvecklar sin tolkningsmetod och jämför det första mötet med en bild med mötet med en bekant som »greet me on the street by removing his hat«.<sup>36</sup>

Vad bilder vill är alltså inte att bli tolkade, avkodade, avgudade, krossade, avslöjade inte heller avmystifierade av sina betraktare, eller att trollbinda sina betraktare. De kanske inte ens vill tillerkännas subjektivitet eller mänsklighet av välmenande kommentatorer som tror att den största komplimang de kan ge bilder är att förmänskliga dem. Bilders begär kan vara inhumant eller icke-humant, bättre illustrerat genom figurer av djur, maskiner, eller cyborger, eller av ännu mer basala bilder – vad Erasmus Darwin kallade »the loves of plants«. Vad bilder ytterst vill är alltså endast att bli tillfrågade

om vad de vill, underförstått att svaret mycket väl kan vara – ingenting alls.

## Coda: Återkommande frågor

Följande frågor har ställts av ett antal personer som har läst den här texten. Jag riktar ett särskilt tack till Charles Harrison, Lauren Berlant, Teresa de Lauretis, Terry Smith, Mary Kelly, Eric Santner, Arnold Davidson, Marina Grzinic, Geoffrey Harpham, Evonne Levy, Françoise Meltzer och Joel Snyder för generösa inlägg.

1. *Jag upplever att när jag försöker ställa frågan om vad bilder vill till enskilda konstverk och bilder, så vet jag inte var jag ska börja. Hur skall man gå tillväga för att ställa, för att inte tala om besvara, denna fråga?* Ingen metod erbjuds här. Detta bör betraktas mer som en inbjudan till en samtalsöppning eller en improvisation där utgången är något oklar, än en ordnad serie steg. Målet är att underminera den i förväg uppställda mallen för tolkningsherravälde (t.ex. Panofskys fyra nivåer av ikonologisk tolkning eller en psykoanalytisk eller materialistisk modell som på förhand vet att varje bild är ett symptom på en psykisk eller social orsak), genom att stanna vid den tidigare tidpunkt, då Panofsky jämför mötet med ett konstverk med att möta en bekant på gatan.<sup>37</sup> Poängen är emellertid inte att etablera personifiering av konstverket som en styrande princip, utan att ifrågasätta vår relation till verket, att göra *relationen* mellan bild och betraktare till undersökningsfält.<sup>38</sup> Tanken är att göra bilder mindre möjliga att nagelfara, mindre transparenta; men också att föra analysen av bilder mot frågor om förlopp, verkan, samt att ifrågasätta åskådarpositionen: vad vill bilden ha av mig eller av »oss« eller av »dem« eller av vem som helst?<sup>39</sup> Vem eller vad är måltavlan för det krav/begär/behov som bilden uttrycker? Man kan också översätta frågan: Vad saknar denna bild? Vad

utelämnar den? Vilken är dess tömda vrå? Dess blinda fläck? Dess oformliga luddighet? Vad utesluter ramen eller gränsen? Vad hindrar dess framställningsvinkel oss från att se, och gör den ur stånd att visa? Vad behöver eller begär den från betraktaren för att fullborda sitt verk?

Exempelvis frammanar Diego Velázquez målning *Las Meninas* (bild 7) fiktionen om att bli överraskad av åskådaren, som vore den »tagen på bar gärning«. Bilden inbjuder oss att delta i detta spel och inte endast bokstavligen befinna oss i spegeln längst bak på väggen utan i figurernas igenkännande blickar – prinsessans, hennes tjänsteflickors, själva konstnärens. Detta ser i varje fall ut som bildens explicita begäran, det som den kräver som ett minimum för att dess magi skall uppfattas. Men självklart är de »råa fakta« [»brute facts«] snarare motsatsen, och signaleras explicit av ett råskinn till djur [»brute«] – den närmaste figuren i bilden, den sömniga, omedvetna hunden i förgrunden. Bilden bara låtsas att den välkomnar oss, spegeln reflekterar egentligen inte oss eller sina första åskådare, kungen och drottningen av Spanien, utan den reflekterar snarare (som Joel Snyder har visat) den gömda bilden på duken som Velázquez arbetar med.<sup>40</sup> Alla dessa skenmanövrar och knep påminner oss om bildens mest bokstavliga faktum: att dess figurer inte egentligen »ser tillbaka« på oss; de verkar endast göra det. Det vore naturligtvis lockande att kunna säga att detta endast är ett uttryck för bilders grundläggande konvention, d.v.s. deras inneboende dubbelhet och dubbelspel, att de ser tillbaka på oss med ögon som inte kan se. Emellertid iscensätter *Las Meninas* denna konvention i en förhöjd och extrem form, framställande sin *tableau vivant* för kungliga betraktare vars auktoritet subtilt ifrågasätts samtidigt som den hyllas. Detta är en bild som inte vill oss någonting på samma gång som den utger sig för att vara helt och hållet inriktad på oss.

Det är således viktigt att komma ihåg att i spelet som kallas »Vad vill bilder ha?« är ett möjligt svar »ingenting«: vissa bilder skulle

kunna vara förmögna att inte vilja ha (behöva, sakna, fordra, be, söka) någonting alls, vilket skulle göra dem autonoma, självtillräckliga, perfekta, bortom begär. Detta är kanske det tillstånd som vi tillskriver bilder vi uppfattar som stora konstverk, och vi kanske vill kritisera det; men först måste vi förstå det som en logisk möjlighet som följer av den blotta föreställningen om en levande varelse bortom begär.<sup>41</sup>

2. *Hela ansatsen att framställa bilder som levande varelser reser ett antal grundfrågor som inte helt besvaras här. Vad konstituerar »liv« eller vitalitet? Vad utmärker en levande organism till skillnad från ett dött ting? Är inte föreställningen om en levande bild i själva verket en ren villfarelse som man förlorat kontrollen över?* En lärobok i biologi av Helena Curtis ger följande kriterier för den levande organismen: levande varelser är ytterst organiserade, homeostatiska (de förblir desamma), växer och utvecklas, är anpassade, hämtar energi från omgivningen och omvandlar den från en form till en annan, svarar på stimuli och reproducerar sig.<sup>42</sup> Det första som måste slå oss med denna lista är dess inre motsägelser och oklarhet. Homeostas är uppenbart oförenlig med tillväxt och utveckling. »Ytterst organiserade« skulle kunna karakterisera en bil eller en byråkrati lika väl som en organism. Att ta energi från omgivningen och omvandla den till en annan form är ett vanligt drag hos maskiner lika väl som hos organismer. Att »svara på stimuli« är tillräckligt vagt för att gälla fotografiska emulsioner, vindflöjlar och biljardbollar. Och strikt talat så reproducerar inte organismer sig *själva* när de får en avkomma – de producerar nya exemplar som vanligtvis är av samma art som de själva; endast kloner kan komma i närheten av att vara identiska reproduktioner av sig själva. Som filosofen Michael Thompson har visat så finns det ingen »verklig definition« av liv, ingen uppsättning av otvetydiga emiriska kriterier som skiljer levande från icke levande substans (inklusive, det måste sägas, förekomsten av

7. Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656. © Museo Nacional del Prado, Madrid.

DNA, som Thompson mycket riktigt identifierar som vår tids fetischbegrepp). Liv är snarare vad Hegel kallade en »logisk kategori«, ett av de ursprungliga begrepp som är grundläggande för hela processen av dialektiskt tänkande och

förståelse.<sup>43</sup> Den bästa definitionen av en levande varelse är faktiskt en enkel dialektisk utsaga: en levande varelse är någon som kan dö.

Ändå kvarstår frågan: hur liknar bilder livsformer? Föds de? Kan de dö? Kan de dödas?

En del av Curtis kriterier passar inte bilder på något självklart sätt och kräver modifiering. »Tillväxt och utveckling« skulle kunna karakterisera den process genom vilken en bild realiserar i en konkret bild eller ett konstverk, men när den en gång är fullbordad är verket vanligtvis homeostatiskt (såvida vi inte uppfattar att dess åldrande och receptions historia utgör något slags »utveckling« som liknar livsformens;<sup>44</sup> kom ihåg att Walter Benjamin ansåg att just historia och tradition var det som förlånade konstverket »aura« – bokstavligen »andedräkt«). En liknande poäng kan göras om att ta energi från omgivningen, om vi inte föreställer oss den mentala energi som krävs av betraktaren som något som kommer från omgivningen och som i förvandlad form återvänder i receptionsakten. Responsen på stimuli realiserar bokstavligen i vissa »interaktiva« konstverk och figurativt i mer traditionella verk. Beträffande »reproducerar sig själva«: vad annars åsyftas när spridningen av bilder diskuteras i biologiska termer, som ett slags epidemi, såsom impliceras i teoretikern Slavoj Žižeks titel *The Plague of Fantasies*? Hur blir fantasier till smittsamma sjukdomar, okontrollerbara virus eller bakterier? Att avfärda dem som »endast figurativa« livsformer eller liv är att undvika den fråga som diskuteras: bilders, målningars och karaktärers liv, självklart inklusive deras figurativa liv. Det okontrollerbara i villfarelsen om den levande bilden är i sig ett exempel på problemet: varför tycks denna metafor ha ett eget liv? Varför är den så vanemässig att vi kallar den för en »död« metafor, vilket implicerar att den en gång var levande och kan bli levande igen?

Om vi i stället för att låta biologiböcker diktera vad det innebär att tänka på en bild som en levande varelse utgår från vårt eget, vanliga sätt att tala om bilder som vore de levande, kommer vi betydligt längre. Entusiasmen över den »levande« bilden är naturligtvis lika gammal som bildskapandet, och en bilds livlighet kan vara alldeles oberoende av dess riktighet som representation. Avbildade ansiktens kusliga förmåga

att »blicka tillbaka« och deras förment »allseende« förmåga att verka följa oss med sina ögon är väl etablerad. Nu gör digitaliserade och virtuella avbildningar det möjligt att simulera att ett ansikte eller en kropp vänder på sig för att följa åskådarens rörelse. I själva verket har hela distinktionen mellan stillbild och rörlig bild (eller, för den delen, den stumma och talande bilden) rutinmässigt formulerats som en fråga om liv. Varför karakteriseras den rörliga bilden ständigt med vitalistiska metaforer som »liv« och »live action«? Varför räcker det inte att säga att bilder rör sig, att handlingar skildras? Förtrogenhet gör oss blinda för dessa figurers märkliga liv, den gör dem till döda metaforer samtidigt som den hävdar deras liv. Att skapa en bild är att döda och återuppliva med en och samma gest. Som vi alla vet börjar filmanimation inte med vilket gammalt bildmaterial som helst, utan med fossilen och återupplivandet av utslöcknat liv. Windsor McCay, animationens fader, filmar sig själv »live« i sekvenser där han betraktar ett dinosaurieskelett i ett naturhistoriskt museum, och slår vad med sina konstnärskollegor om att han kan väcka denna varelse till liv på tre månader – en magisk bragd som han klarar av genom ett av de tidigaste exemplen på filmanimation.<sup>45</sup>

Det tjänar alltså ingenting till att avfärda föreställningen om den levande bilden som bara en metafor eller arkaism. Den bör hellre betraktas som en ohjälplig, oundviklig metafor som förtjänar att analyseras. Man kunde börja med att tänka igenom livskategorin själv i termer av den kvadrat av motsatser som styr dess dialektik:<sup>46</sup>

levande	död
livlös	odöd

Den levande organismen har två logiska motsatser: det döda föremålet (likt, mumien, fossilen), som en gång levde, och det livlösa föremålet (orörligt, oorganiskt), som aldrig levde. Den tredje motsatsen är då negationen av negationen, återkomsten (eller ankomsten) av liv i den

icke levande substansen, eller avlivandet i bilden (som i en *tableau vivant*, där levande människor föreställer måleriets eller bildhuggarkonstens livlösa figurer). Den »odödas« figur är förmodligen den uppenbara plats där bildens kuslighet sätts i spel i vardagsspråk och folkliga berättelser, särskilt skräckhistorien, där det som borde vara dött, eller som aldrig skulle ha levt, plötsligt upptäckts vara levande. (Betänk här den jublande låtsasfasa och förtjusning som uttrycks av skådespelaren Gene Wilder i *Det våras för Frankenstein* när han tillkännager: »Den lever!« Och tänk även på Hollywoods ändlösa fascination inför myterna om mumiens återkomst.) Inte undra på att bilder har en spöklik/kroppslig såväl som en spektakulär närvaro. De är spöklika skepnader som materialiseras inför våra ögon eller i våra fantasier.

3. *Du glider fram och tillbaka mellan verbala och visuella bildbegrepp, mellan grafiska, bildmässiga symboler å ena sidan, och å andra sidan metaforer, analogier och figurativt språk. Är frågan om vad bilder vill applicerbar på verbala såväl som på visuella bilder?* Ja, med förbehåll. Jag har utförligt diskuterat den verbala bildens och den textuella representationens natur i *Iconology* och *Picture Theory*. Alla de vitalitets- och begärstroper som vi applicerar på visuella konstverk överförs och är överförbara till textualitetens domän. Det betyder

inte att de är överförbara utan modifiering eller översättning. Jag säger inte att en bild helt enkelt är en text, eller vice versa. Det finns djupa och grundläggande skillnader mellan verbal och visuell konst. Men det finns också ofrånkomliga överföringsområden, särskilt när det gäller frågor som dem om »bildens liv« eller »bildens begär«. Härav den sekundära figuren eller metabilden av den »döda metaforen« eller den ofta hörda författarkommentaren att en text börjar »vakna till liv« när den »vill fortsätta« i en viss riktning, oavsett författarens intentioner. Klichén är en onomatopoetisk trop som förbinder den nöta idén eller frasen med en bildframställande process som, paradoxalt nog, likställs med präglingssögonblicket av det nya myntet, det »klick« som ackompanjerar en bilds födelse då präglingsslaget skapar ett avtryck eller en form. Det är som om en bilds födelse inte kan skiljas från dess livlöshet. Som Roland Barthes noterade, »[v]ad jag egentligen ser i det foto som man tar av mig... är Döden«. Men denna kliché eller detta »kameraklick« är »just det – och bara det – i Fotografiet som mitt begär hakar sig fast vid när de med sitt snabba klick bryter upp Poseringens svepning«. <sup>47</sup>

Översättning från engelskan av Kristina Hermansson och Johanna Lundström Gondouin  
Ur *W.J.T. Mitchell, What Do Pictures Want?*  
© 2005 University of Chicago Press

1. Möjligheten att överföra egenskaper som är utmärkande för minoriteter och de subalterna till bilder kommer självfallet att vara en central fråga i det följande. Man skulle kunna börja med en reflektion över Gayatri Spivaks berömda fråga: »Kan den subalterna tala?« (i Cary Nelson & Lawrence Grossberg (red.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana: University of Illinois Press, 1988, s. 271–273). Hennes svar är nej, ett svar som studsar tillbaka när bilder behandlas som ett tyst eller stumt

tecken, oförmöget till tal, ljud och negering (vilket i sådana fall innebär att svaret på frågan blir att bilder vill ha en röst, och en artikulerandets poetik). Bildens »minoritetsposition« syns tydligast i Gilles Deleuzes anteckningar om hur den poetiska processen för in en *stamning* i språket som *förminskar* det, frambringande »a language of images, resounding and coloring images« som *borrar hål* i språket »by means of an ordinary silence, when the voices seem to have died out«. Se Deleuze, *Essays Critical and*



- Clinical*, övers. Daniel W. Smith & Michael A. Greco, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, s. 109, 159.
2. Franz Fanon, *Svart hud, vita masker*, övers. Stefan Jordebrandt, Göteborg: Daidalos, 1997, s. 8.
  3. Ernest Jones upplyser om att Freud en gång plötsligt utbrast till prinsessan Maria Bonaparte: »Was will das Weib?« (Vad vill kvinnan?) Se Peter Gay, *The Freud Reader*, New York: Norton, 1989, s. 670.
  4. Genom att säga att bilder har vissa mänskliga kvaliteter, kommer jag självklart in på frågan om vad en människa är. Oavsett vad svaret på den frågan är, måste det inbegripa en uppskattning av vad det är hos *människor* som gör det möjligt för bilder att såväl *avpersonifiera* dem som representera dem. Detta resonemang skulle kunna utgå från ordets *per-sonares* ursprung (att »låta genom«), vilket härleder begreppet person till de masker som användes som ikoniska figurer och megafoner i den grekiska tragedin. Personer och personligheter kan, kort sagt, härleda sina utmärkande drag från bildskapande precis som bilder hämtar sina utmärkande drag från människor.
  5. Jag citerar här John Bergers kommentar om djurets blick i hans klassiska essä, »Varför se på djur?«, i *Konsten att se*, övers. Jan Wahlén, Stockholm: Brombergs Bokförlag, 1982, s. 12.
  6. Freuds diskussion om fetischism börjar med en anmärkning om att fetischen är ett välkänt *tillfredställande* symptom, och att hans patienter sällan kommer till honom och klagar över det. »Fetischism« (1927), i *Samlade skrifter av Sigmund, band IX*, volymansvarig Bengt Warren, övers. Backelin, Engvén, Wikén Bonde & Craafoord, Stockholm: Natur och Kultur, 2003, s. 390–395.
  7. Magiska bilder och besjälade föremål utgör ett särskilt utmärkande drag i 1800-talets europeiska roman, och de förekommer hos Balzac, systrarna Brontë, Edgar Allan Poe, Henry James, och naturligtvis i den gotiska romanen i stort. Se Theodore Ziolkowski, *Disenchanted Images: A Literary Iconology*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1977. Det är som om mötet med och ödeläggelsen av traditionella eller förmoderna »fetischistiska« samhällen efter upplysningen skapade en ny blomstring för subjektiverade föremål i de viktoriaiska hemmen.
  8. En fullödig dokumentation av det förkroppsligade och »levande« konstverkets trop i den västerländska konsthistoriska diskursen skulle kräva en essä för sig. En sådan essä skulle kunna börja med att betrakta konstverkets status hos konsthistoriens tre kanoniska »fäder«, Vasari, Winckelmann, och Hegel. Den skulle komma fram till, antar jag, att progressiva och teleologiska västerländska konsthistorier inte är (som ofta antyds) primärt inriktade på erövringen av framträdelse och visuell realism, utan på frågan om hur, med Vasaris ord, »livfullhet« och »liv« ska ingjutas i verket. Winckelmanns syn på konstnärliga medier som aktörer i sin egen historiska utveckling, och hans beskrivning av Apollo Belvedere som ett föremål så fyllt av gudomligt liv att det förvandlar betraktaren till en Pygmalionfigur, en staty som görs levande, skulle stå i centrum i en sådan essä, liksom Hegels syn på det konstnärliga föremålet som ett materiellt ting som mottagit »det andligas dop«.
  9. Pier Bori uppmärksammar att beskrivningen av hur kalven blev till genom »själv-skapande« [»self-creating«] spelade en avgörande roll i kyrkofädernas rentvagande av Aron (och fördömande av det judiska folket). Macarius den store, till exempel, beskriver hur guldets kastades i elden »turned into an idol as if the fire imitated [the people's] decision«. Bori, *The Golden Calf*, Atlanta: Scholar's Press, 1990, s. 19.
  10. Eller vingar. Min kollega Wu Hung har berättat för mig att flygande Buddha-statyer var ett vanligt förekommande fenomen i kinesiska legender.
  11. Se Catherine MacKinnon, *Feminism Unmodified*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1987, i synnerhet s. 172 f. och 192 f.
  12. Det mest flagranta exemplet på sådan skuggpolitik är den industri av psykologiska tester som syftar till att visa att videospel leder till ungdomsvåld. Understödd av politiska intressen, som skulle föredra en ikonisk, »kulturell« syndabock framför att någon uppmärksamhet riktas mot de faktiska våldsapparaterna, nämligen gevär, läggs årligen enorma mängder

- offentliga medel på att stödja »research« (sic) om effekterna av videospel. För mer detaljer, se <http://culturalpolicy.uchicago.edu/conf2001/index.html>, för en redogörelse av »The Arts and Humanities in Public Life 2001: 'Playing by the Rules: The Cultural Policy Challenges of Video games'«, en konferens som hölls vid University of Chicago den 26–27 oktober 2001.
13. Fanon, »Den svarta människans upplevelse-värld«, i *Svart hud, vita masker*, s. 108 f.
  14. För en raffinerad analys av denna dubbla bindning, se Homi Bhabha, i »The Other Question: Stereotype, Discrimination and the Discourse of Colonialism«, *The Location of Culture*, New York: Routledge, 1994, s. 66–84.
  15. Ralph Ellisons klassiska roman, *Den osynlige mannen*, levandegör denna paradox: det är på grund av att mannen är extremt synlig som han (i ett annat avseende) är osynlig.
  16. »Jag menar att den som älskar negern är lika 'sjuk' som den som hatar honom.« Fanon, *Svart hud, vita masker*, s. 26.
  17. Se exempelvis beskrivningen av avgudarna i 2 Kon. 23:13: »åt Astarte, sidoniernas styggelse [»abomination«], åt Kemos, Moabs styggelse [»abomination«], och åt Milkom, Ammons barns skändlighet [»abomination«]«, och i Jesaja 44:19: »skulle jag då av återstoden göra en styggelse [abomination]? Skulle jag falla ned för ett stycke trä?« I onlineutgåvan av *Oxford English Dictionary* utläggs den tvivelaktiga etymologin: »Abominable, regularly spelled *abominable*, and explained as *ab homine*, quasi 'away from man, inhuman, beastly'«. Att förknippa levande bilder med monster är, förmodar jag, en avgörande aspekt av visuellt begär. *Abomination* är också ett ord som ofta förknippas med »orena« eller tabubelagda djur i Bibeln. Se Carlo Ginzburg om idolen som en »monstruös« [»monstruos«] bild som uppvisar omöjliga »sammansättningar« [»composites«] av mänskliga och djuriska drag i »Idols and Likeness: Origen, Homilies on Exodus VIII.3 and Its Reception«, i *Sight & Insight: Essays on Art and Culture in Honour of E.H. Gombrich at 85*, London: Phaidon Press, 1994, s. 55–67.
  18. Se Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1993.
  19. Norman Bryson, inledningen till Norman Bryson, Michael Ann Holly & Keith Moxey (red.), *Visual Culture: Images and Interpretations*, Hanover, New Hampshire: University Press of New England, 1994, s. xxv. Naturligtvis är och förblir den klassiska diskussionen om genusifieringen [»the gendering«] av bild och blick Laura Mulveys »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, *Screen* 16, 1975:3, s. 6–18.
  20. Tack till Jay Schleusener för hjälp beträffande användningen av *maistyre* hos Chaucer.
  21. Michael Fried, *Absorption and Theatricality*, Chicago: University of Chicago Press, 1980, s. 92.
  22. Se Neil Hertz, »Medusa's head: Male Hysteria under Political Pressure«, *Representations* 1983:4, s. 27–54, och min diskussion av Medusa i *Picture Theory*, s. 171–77.
  23. *Queer* betyder dock i Wittgensteins vokabulär, uttryckligen *inte* »pervers« (*widernatürlich*) men »ganz natürlich«, även när det har innebörden »egendomlig« (*seltam*) eller »anmärkningsvärd« (*merkwürdiger*). Se Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, övers. G.E.M. Anscombe, Oxford: Basil Blackwell, 1953, s. 79 f., 83 f.
  24. Jag återoppar här den lacanska distinktionen mellan begär, krav och behov. Hos Jonathan Scott Lee finns en förklarande not som kan vara till hjälp: »desire is that which is manifested in the interval that demand hollows out within itself [...] it is [...] what is evoked by any demand beyond the need articulated in it«. Se Lee, *Jaques Lacan*, Amherst: University of Massachusetts Press, 1991, s. 58. Se även Slavoj Žižek, *Looking Awry*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1992, s. 134. Verbet »att vilja ha« kan naturligtvis avse vilken som helst av dessa betydelser (begär, krav, behov), beroende på sammanhang. Žižek har gjort mig uppmärksam på att det vore perverst att läsa Onkel Sams »I want you« som »Jag hyser begär till dig«, istället för som ett uttryck för krav eller behov. Inte desto mindre ska det snart framgå hur pervers denna bild är!
  25. Det radikala humormagasinet *Punch* startades i London 1841 av bland andra Mark Lemon och Henry Mayhew. Udden riktades främst mot monarkin och kapitalismen, och magasinet bestod av satir i såväl ord som bild. I parodierad

- och karikerad form återfinns samtida politiker, direktörer och andra makthavare. I flera nummer gjordes narr av Yankee Doodle, en fiktiv gestalt som likt Onkel Sam personifierar USA. Sista numret utkom 1992. Övers. anm.
26. Se Robert S. Nelson, »The Discourse of Icons, Then and Now«, *Art History* 12, 1989:2, s. 144–55, för en mer uttömmande diskussion.
  27. Det eukaristiska sakramentet är den katolska benämningen för det som inom den protestantiska kyrkan kallas nattvarden. Övers. anm.
  28. Fried, *Absorption and Theatricality*, 1980, s. 51.
  29. Robert Rauschenberg, citerad efter Caroline Jones, »Finishing School: John Cage and the Abstract Expressionist Ego«, *Critical Inquiry* 19, 1993:4, s. 647. Tropen om den målade ytan som en känslig hud framträder bokstavligt i Berlinkonstnären Jürgen Mayers temperaturkänsliga målningar som inbjuder – i själva verket *kräver* och *behöver* – en taktill respons från betraktaren för att uppnå sin rätta effekt.
  30. I grekisk mytologi en son till den dardaniske kungen Tros som älskades av Zeus. Övers. anm.
  31. Joel Snyder föreslår att denna förflyttning av uppmärksamheten låter sig beskrivas med hjälp av Aristoteles distinktion mellan retorik (studiet av kommunikationen av mening och effekt) och poetik (analysen av ett skapat föremåls egenskaper, behandlat som om det hade en själ). Sålunda intresserar sig *Poetiken* för ett »skapat föremål« eller en imitation (tragedi), och handlingen förklaras vara »tragedins själ«, en villfarelse som utvecklas ytterligare när Aristoteles insisterar på poetiska skapelsers »organiska helhet« och behandlar studiet av poetiska former som om han vore en biolog som katalogiserade naturens arter. Frågan för oss gäller nu, uppenbarligen, vad som händer med dessa föreställningar om skapelse, imitation och organicism i en era av cyborger, artificiell liv och genetisk ingenjörsvetenskap. [Organicism är en filosofisk åskådning enligt vilken tillvaron förstås som en organism, en odelbar helhet. Övers. anm.]
  32. För en diskussion om levandegörandet/förmänskligandet av idealiserade landskap, se min »Holy Landscape: Israel, Palestine, and the American Wilderness«, i W.J.T. Mitchell (red.), *Landscape and Power*, 2:a uppl., Chicago: University of Chicago Press, 2002, s. 261–90.
  - Lacans föreställning om blicken som en »filigran« i landskap återfinns i hans *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, New York: Norton, 1978, s. 101.
  33. Se Michael Taussigs kritik av vardagliga antaganden om »naiv mimesis« som »bara« ett kopierande eller realistisk representation i *Mimesis and Alterity*, New York: Routledge, 1993, s. 44 f.
  34. Här sammanfattar jag de grundläggande påståenden som Bryson, Holly och Moxey gör i sin redaktionella inledning till *Visual Culture*.
  35. Ett annat sätt att säga detta på skulle vara att säga att bilder inte vill bli reducerade till en systematisk lingvistisk terminologi, baserad på ett enhetligt cartesianskt subjekt, men att de skulle kunna vara öppna för den »avsägandets poetik« [»poetics of enunciation«] som Julia Kristeva så övertygande överförde från litteratur till visuell konst i sin klassiska text *Desire in Language*, New York: Columbia University Press, 1980. Se särskilt »The Ethics of Linguistics«, om poesins och poetikens centrala ställning, och »Giotto's Joy«, om *jouissance*-mekanismerna i Assisifreskerna.
  36. Erwin Panofsky, »Iconography and Iconology«, i *Meaning in the Visual Arts*, Garden City, New York: Doubleday, 1955, s. 26. För vidare diskussion av denna punkt, se min »Iconology and Ideology: Panofsky, Althusser, and the Scene of Recognition«, epilog till Claire Farago (red.), *Reframing the Renaissance: Visual Culture in Europe and Latin America, 1450–1650*, New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1991, s. 292–300.
  37. I Panofsky, »Iconography and Iconology«, 1955. Se min diskussion i » »Iconology and Ideology: Panofsky, Althusser, and the Scene of Recognition«, 1991. Genom att inte se mötet med en bild utifrån en läs- eller tolkningsmodell, utan istället som en plats för erkännande, bekräftelse och (vad som skulle kunna kallas) artikulation/förkunnande, så baserar jag mig naturligtvis på Althusserns idé om interpellation eller hälsning som ideologins urscen och på Lacans föreställning om blicken som det ögonblick då man upplever sig själv som sedd av den Andre. Se även James Elkins intressanta studie, *The Object Looks Back*, New York: Harvest Books, 1997.

38. Jag tänker här på Leo Bersanis och Ulysse Du-toits utforskande av relationalitet och »former-nas kommunikation« [»the communication of forms«] i *Arts of Impoverishment*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1993. Se diskussionen av denna poäng och problemet med att behandla »our relations with art works as an allegory for our relations to persons« i »A Conversation with Leo Bersani«, *October* 82, 1997, s. 14.
39. Detta kan betraktas som ett sätt att gå lite längre med Michael Baxandalls skarpsinniga insikt om att vårt språk om bilder är »a representation of thinking about having seen the picture«, d.v.s. »we address a relationship between pictures and concepts«. Se Baxandall, *Patterns of Intention*, New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1985, s. 11. Baxandall noterar att detta är »an alarmingly mobile and fragile object of explanation«, men också »exceedingly flexible and alive« (s. 10). Mitt förslag här är att ta vitalistanalogin ett steg längre och betrakta bilden inte endast som ett beskrivningsobjekt eller en ekfras som kommer till liv genom vårt perceptuella/verbala/begreppsliga spel runt omkring det, utan som ett föremål som alltid redan tilltalar oss (potentiellt) som ett subjekt med ett liv som måste betraktas som »dess eget« för att vår beskrivning ska uppta bildens liv såväl som våra egna liv som åskådare. Detta betyder att frågan inte endast är vad bilden betydde (för sina första historiska åskådare) eller vad den betyder för oss nu, utan vad bilden ville (och vill) sina åskådare då och nu.
40. Joel Snyder, »Las Meninas and the Mirror of the Prince«, *Critical Inquiry* 11, 1985:4, s. 539–72.
41. Positionen bortom begär är, enligt min mening, vad Michael Fried vill komma åt med sina idéer om betagenhet, om närvaro, nåd och den »övertygelse« som det autentiska mästerverket framkallar.
42. Helena Curtis, *Biology*, 3:e uppl., New York: Worth, 1979, s. 20 f., citerat i Michael Thompson, »The Representation of Life«, i Rosalind Hursthouse, Gavin Lawrence & Warren Quinn (red.), *Virtues and Reasons*, Oxford: Clarendon Press, 1995, s. 253–54. Om genen som ett fetischbegrepp, se även Donna Haraway, *Modest\_Witness@Second\_Millennium*, New York: Routledge, 1997, s. 135.
43. Thompson, »The Representation of Life«, 1995.
44. Se diskussionen om »the lives of buildings« i Neil Harris, *Building Lives*, New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1999.
45. För en mer detaljerad diskussion, se W.J.T. Mitchell, *The Last Dinosaur Book: The Life and Times of a Cultural Icon*, Chicago: University of Chicago Press, 1998, s. 25, 62.
46. Här följer jag Fredric Jamesons användning av den »semantiska rektangeln«, en logisk struktur som lingvisten A.J. Greimas banade väg för och som antagits i ett antal former av Claude Lévi-Strauss och Jacques Lacan. Se Jameson, *The Prison-House of Language*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1972, s. 161–67.
47. Roland Barthes, *Det ljusa rummet: Tankar om fotografiet*, övers. Mats Löfgren, Stockholm: Alfabeta, 1986, s. 28 f.