



SATELLITER TGV 4 2013

Den brittiska filmvetaren Laura Mulveys artikel "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1975) är den enskilda text som haft störst inflytande på den feministiska teoribildningen kring blicken – och då i synnerhet den manliga blicken, "the male gaze". Texten, som vi här återger i kortat skick, är vass och spänstig men också tydligt färgad av sin situering i andra vågens feminism, med dess kamp för jämställdhet mellan kategorierna "män" och "kvinnor". I

textens spår har en lång och kategori-bändande diskussion om blickarnas makt följt – och det är i den numrets tre satelliter skriver in sig. Filmvetaren Dagmar Brunow diskuterar Mulveys relevans i dagens filmlandskap; serietecknaren Bitte Andersson iscensätter spänningen i att vara både aktiv och objektifierad, både seende och sedd och konstvetaren Patrik Steorn reflekterar över måleriet som möjlig spelplan för erotiska, ickenormativa blickar.

VISUELL LUST OCH NARRATIV FILM

LAURA MULVEY

I Inledning

I) A: En politisk användning av psykoanalysen

Denna uppsats syftar till att använda psykoanalysen för att upptäcka var och hur den fascination som film utövar stärks av redan existerande mönster av fascination inom det individuella subjektet och inom de sociala strukturer som format det. Utgångspunkten är hur film återspeglar, avslöjar och till och med spelar på den enkla och socialt etablerade tolkning av den sexuella differensen som kontrollerar bilder, det erotiska seendet och skådespelet. Här är det nyttigt att försöka förstå vad filmen har varit, hur dess magi har fungerat i det förflutna, samtidigt som man försöker skapa en teori och en praktik som ifrågasätter denna traditionella film. Den psykoanalytiska teorin används här alltså som ett politiskt vapen som demonstrerar hur det patriarkala samhällets omedvetna har strukturerat filmens form.

Det paradoxala med fallocentrismen i alla dess former är att den är beroende av bilden av den kastrerade kvinnan som ger ordning och mening till dess värld. En idé om kvinnan står som garant för systemet: det är hennes brist som producerar fallos som symbolisk närvaro, och hennes begär är att kompensera för den brist som betecknas av fallos. Det som på senare tid skrivits i *Screen* om psykoanalys

och film har inte tillräckligt lyft fram vikten av representationen av den kvinnliga gestalten inom en symbolisk ordning, där den i sista hand visar på kastrationen och inget annat. För att säga det kortfattat: kvinnans funktion i utformningen av det patriarkala omedvetna är tvåfaldig. För det första symboliserar hon hotet om kastration genom sin reella avsaknad av penis, för det andra lyfter hon därigenom in sitt barn i det symboliska. När detta väl har utförts har hennes mening i processen uttömts, och den finns inte kvar i lagens och språkets värld annat än som ett minne som oscillerar mellan minnet av en moderlig fullhet och minnet av brist. Båda vilar på naturen (eller på anatomin, med Freuds berömda fras). Kvinnans begär underkastas bilden av henne som bärare av det blödande såret, och hon kan bara existera i förhållande till den kastration hon inte kan överskrida. Hon gör sitt barn till en signifiant för sitt eget begär att äga en penis (vad hon tror vara betingelsen för att inträda i det symboliska). Antingen måste hon ödmjukt ge efter för ordet, Faderns Namn och Lagen, eller också kämpa för att tillsammans med sitt barn hålla sig gömd i det imaginäras halvdager. I den patriarkala kulturen står kvinnan som en signifiant för den manlige andre, hon är bunden av en symbolisk ordning i vilken mannen kan leva ut sina fantasier och tvångsföreställningar genom att rikta sina språkliga befallningar mot den tysta bilden av en kvinna som fortfarande är knuten till sin funktion som bärare av mening, och inte som skapare av den.

Denna analys har ett uppenbart intresse för feminister, och en elegans i att den så

exakt återger frustrationen inom den fallocentriska ordningen. Den leder oss närmare rötterna till förtrycket, gör det lättare att artikulera problemet och ställer oss inför en yttersta utmaning: hur kan vi bekämpa ett omedvetet som är strukturerat som ett språk (som formats på ett avgörande sätt genom språkets inträde), samtidigt som vi fortfarande är fångade inom det patriarkala språket? Det finns inget sätt på vilket vi kan skapa ett alternativ ut i det blå, men vi kan börja förbereda en brytning genom att undersöka patriarkatet med de redskap det själv tillhandahåller, där psykoanalysen är ett viktigt sådant, även om det inte är det enda. Vi är fortfarande långt ifrån de viktiga frågorna vad gäller det kvinnliga omedvetna, vilka knappast är relevanta för den fallocentriska teorin: sexualiseringen av det kvinnliga barnet och dess relation till det symboliska, den sexuellt mogna kvinnan såsom icke-mor, moderskapet utanför fallos' betydelsesfär, vaginan ... Men vid den punkt där vi nu är kan den psykoanalytiska teorin i sitt nuvarande skick åtminstone befordra vår förståelse av status quo, av den patriarkala ordning som vi är fångade i.

I) B: Upplösning av lusten som ett radikalt vapen

Såsom ett avancerat representationssystem ställer filmen frågor om det sätt på vilket det omedvetna (format av den dominerande ordningen) strukturerar olika sätt att se och den njutning som ligger i att betrakta. Filmen har förändrats under de senaste decennierna. Den är inte längre det monolitiska system baserat på stora kapitalinvesteringar som bäst exemplifieras av

Hollywood under 30-, 40- och 50-talen. Teknologiska framsteg (16-mm-film, etc.) har förändrat filmproduktionens ekonomiska villkor, och den kan nu vara hantverksmässig såväl som kapitalistisk, vilket har möjliggjort för en alternativ film att utvecklas. Hur självmedvetet och ironiskt Hollywood än lyckades vara, begränsade det sig alltid till en formell iscensättning som återspeglade det dominerande ideologiska begreppet om film. Den alternativa filmen skapar en plats åt en film in statu nascendi, som är radikal i både politiskt och estetiskt hänseende, och som ifrågasätter de grundläggande förutsättningarna för populärfilmen. Detta betyder inte att förkasta den moraliskt, utan att belysa det sätt på vilket dess formella operationer återspeglar de psykiska tvångsföreställningarna hos det samhälle som producerat den, och vidare att understryka att den alternativa filmen framför allt måste börja med att reagera mot dessa tvångsföreställningar och antaganden. En politisk och estetisk avantgardefilm är nu möjlig, men den kan fortfarande bara existera som en motvikt.

Magin i Hollywood-stilen (och hos all film som kom under dess inflytande) då den är som bäst härrörde, inte uteslutande men åtminstone i en viktig aspekt, från dess skickliga och tillfredsställande manipulation av visuell lust. Oemotsagd kodade populärfilmen erotikerna till den dominerande patriarkala ordningens språk. I den högt utvecklade Hollywood-filmen var det bara genom dessa koder som det alienerade subjektet – sönderslitet i sitt imaginära minne genom en känsla av förlust och genom fasan inför en potentiell brist i fantasin – kunde

uppnå en gnutta tillfredsställelse genom filmens formella skönhet och dess spel med subjektets egna grundläggande tvångsföre-

Det sägs att man förstör lusten eller skönheten genom att analysera den. Just detta är avsikten med denna text.

ställningar. Föreliggande artikel kommer att diskutera sammanvävningen av detta erotiska begär i filmen, dess mening, och framför allt den centrala plats som intas av bilden av kvinnan. Det sägs att man förstör lusten eller skönheten genom att analysera den. Just detta är avsikten med denna text. Den tillfredsställelse och förstärkning av jaget som utgör filmhistoriens hittillsvarande höjdpunkt måste attackeras. Inte till förmån för en rekonstruerad ny lust, som inte kan existera i det abstrakta, inte heller till förmån för en intellektualiserad olust, utan i syfte att bereda väg för en total negation av den narrativa spelfilmens självklarhet och självtillräcklighet. Detta alternativ innefattar också den spänning som ligger i att lämna det förflutna bakom sig utan att förkasta det, att överskrida de utslitna eller förtryckande formerna, eller att våga bryta med de normala njutningsfyllda förväntningarna för att skapa ett nytt språk för begäret.

II Lust i att se / fascination inför den mänskliga formen

II) A

Filmen erbjuder en mängd möjliga njutningar. En är skopofili. Under vissa

omständigheter är det en källa till lust att själv betrakta, precis som det i det omvända fallet finns en lust i att bli betraktad. I sina *Tre avhandlingar om sexualteori* isolerade Freud ursprungligen skopofilin som en av deldrifterna i sexualiteten, vilka existerar såsom drifter helt oberoende av de erogena zonerna. Vid denna punkt sammankopplade han skopofilin med att ta andra personer som objekt och underkasta dem en kontrollerande och nyfiken blick. Hans särskilda exempel rör barns voyeuristiska aktiviteter, deras begär efter att se och få visshet om det privata och det förbjudna (nyfikenhet på andras genitalier och kroppsfunktioner, på närvaron eller frånvaron av penis, och i efterhand på urscenen). I denna analys är skopofilin väsentligen aktiv. (Senare, i *Drifter och driftöden*, vidareutvecklade Freud sin teori om skopofili, och först fäste han den vid den pre-genitala autoerotiken, efter vilken njutningen i blicken överförs till andra via analogi. Här finns ett nära samband mellan den aktiva driften och dess vidareutveckling i en narcissistisk form.) Även om driften modifieras av andra faktorer, framför allt uppbyggnaden av jaget, fortsätter den att existera som den erotiska basen för lusten i att betrakta en annan person som ett objekt. Ytterst kan den fixeras i en perversion och producera en tvångsmässig voyeurism, en "tittare", vars enda sexuella tillfredsställelse härrör från att på ett aktivt kontrollerande sätt betrakta en objektiverad annan person.

Vid första anblicken förefaller filmen ligga långt från den ljusskygga värld där ett ovetande och ovilligt offer observeras i det fördolda. Det man ser på duken visas på ett ytterst tydligt sätt. Men majoriteten av populärfilm, och de konventioner inom vilka den utvecklats på ett medvetet sätt, visar en hermetiskt slutet värld som på ett magiskt sätt rullar på, likgiltig inför publikens närvaro, och inför den skapar en känsla av separation och spelar på deras voyeuristiska fantasi. Dessutom hjälper den extrema kontrasten mellan mörkret i auditoriet (som också isolerar betraktarna från varandra) och strålglansen hos de skiftande mönstren av ljus och mörker på duken till att befördra illusionen av en voyeuristisk separation. Även om filmen verkligen visas, och den finns där att se, ger visningsomständigheterna och berättarkonventionerna åskådaren illusionen av att titta in i en privat värld. Åskådarens position i filmsalongen är bland annat ett uppenbart undertryckande av hans egen exhibitionism, och en projektion av det undertryckta begäret på skådespelaren.

II) B

Filmen tillfredsställer ett ursprungligt behov av lustfyllt betraktande, men den går också längre, och utvecklar skopofilin i dess narcissistiska aspekt. Populärfilmens konventioner fokuserar uppmärksamheten på den mänskliga gestalten. Skala, rum och berättelse är alla antropomorfa. Här blandas nyfikenheten och driften

att se med en fascination inför likhet och igenkännande: det mänskliga ansiktet, den mänskliga kroppen, relationen mellan den mänskliga gestalten och dess omgivning, personens synliga närvaro i världen. Jacques Lacan har beskrivit hur det ögonblick då ett barn känner igen sin egen bild i spegeln blir avgörande för konstitutionen av jaget. Flera aspekter av denna analys är relevanta här. Spegelstadiet inträder vid en tidpunkt då barnets fysiska ambitioner överskrider dess motoriska förmåga, vilket resulterar i att dess igenkännande av sig självt blir en källa till glädje, då det föreställer sig att dess spegelbild är mer fullständig, mer perfekt, än hur det upplever sin egen kropp. Igenkännandet överlagras alltså av ett misskännande: den bild som känns igen uppfattas som jagets återspeglade kropp, men att den misskänns såsom varande något högre projicerar denna kropp utanför sig själv som ett idealjag, det alienerade subjektet, vilket, åter-introjicerat som ett jagideal, ger upphov till de framtida identifikationerna med andra. Spegelns ögonblick ligger före språket för barnet.

Det är centralt i denna artikel att det är en bild som utgör matrisen för det imaginära, igenkännandet-misskännandet och identifikationen, och alltså för den första artikulationen av »jaget«, av subjektiviteten. Detta är ett ögonblick då den tidigare fascinationen inför att betrakta (moderns ansikte, för att nu ta ett uppenbart exempel) kommer i konflikt med de första tecknen på självmedvetenhet. Därför är detta begynnelsen på en lång kärleksaffär eller en förtvivlad relation mellan bild och självbild, vilken har funnit så starka uttryck i filmen,

och mottagits så entusiastiskt av filmpubliken. Bortsett från de yttre likheterna mellan filmduken och scenen (till exempel att människan ramas in i sin omgivning), innehåller filmen fascinationsstrukturer starka nog för att tillåta en temporär jagförlust, samtidigt som den stärker jaget. Känslan av att glömma världen såsom jaget har kommit att uppfatta den (jag glömde vem jag var och var jag var) erinrar på ett nostalgiskt sätt om bildigenkännandets pre-subjektiva ögonblick. Samtidigt har filmen utmärkt sig genom att skapa jag-ideal, framför allt såsom de uttrycks i filmstjärnesystemet, där stjärnorna centrerar närvaron på duken och berättelsen genom att agera ut en sammansatt process av likhet och skillnad (det glamorösa imiterar det vardagliga).

II) C

Avdelningarna II) A och B har visat på två motsägelsefulla aspekter av luststrukturen i den konventionella filmiska situationen. Den första, den skopofila, härrör från lusten i att utnyttja en annan person som ett objekt för sexuell stimulans genom synen. Den andra, som utvecklas genom narcissismen och konstitutionen av jaget, härrör från identifikationen med den bild som ses. I filmiska termer innebär den första aspekten en separation mellan subjektets erotiska identitet och objektet som visas på duken (aktiv skopofili); den andra kräver att jaget identifieras med objektet på duken genom åskådarens fascination inför och igenkännande av sin like. Det första är en funktion av sexualdriften, det andra av jaglibido. Denna dikotomi var avgörande för Freud. Även om han såg dessa båda som

samverkande och överlappande, fortsätter spänningen mellan drifterna och självbevarelsen att ge upphov till en dramatisk polarisering vad gäller lusten. Båda är grundläggande strukturer, de är mekanismer och inte mening. I sig bär de inte på någon betydelse, utan de måste först fästas vid en idealisering. Båda fullföljer sina syften oberoende av den verklighet vi varseblir, och de skapar det bildlika (imagized) erotiska begrepp om världen som utgör subjektets varseblivning, och som är fullkomligt likgiltigt för den empiriska objektiviteten.

Under sin historia förefaller filmen ha utvecklat en speciell verklighetsillusion där denna motsägelse mellan libido och jag har skapat en sagolikt komplementär fantasivärld. I verkligheten är den vita dukens fantasivärld underkastad den lag som producerar den. Sexuella drifter och identifikationsprocesser har en mening inom den symboliska ordning som artikulerar begäret. Begäret, fött tillsammans med språket, tillåter oss att överskrida det driftsmässiga och imaginära, men pekar också ständigt tillbaka mot sitt traumatiska födelseögonblick: kastrationskomplexet. Därför kan blicken, lustfylld till sin form, vara hotande i sitt innehåll, och det är kvinnan som representation/bild som utkristalliserar denna paradox.

III Kvinnan som bild, mannen som bärare av blicken

III) A

I en värld karakteriserad av sexuell obalans har lusten i att se klyvts mellan det aktiva/manliga och det passiva/kvinnliga. Den bestämmande manliga blicken projicerar sin fantasi på den kvinnliga gestalten, som stiliseras i enlighet med den. I sin traditionella exhibitionistiska roll är kvinnorna på en gång uppvisade och betraktade, deras utseende är kodat för att ge en stark visuell och erotisk verkan, så att de kan sägas konnotera egenskapen att-vara-betraktad. Kvinnan uppvisad som sexuellt objekt är det erotiska skådespelets ledmotiv: från pinuppor till striptease, från Ziegfeld till Busby Berkeley, fångar hon blicken, spelar mot och betecknar det manliga begäret. Populärfilmerna kombinerade på ett elegant sätt skådespel och berättelse. (Lägg emellertid märke till hur sång- och dansnumren bryter diegesens flöde i musikalerna.) Kvinnans närvaro är ett oundgängligt element i den normala narrativa filmens skådespel, men ändå tenderar hennes visuella närvaro att motarbeta utvecklingen av en sammanhängande berättelse, att frysa handlingens flöde i ögonblick av erotisk kontempleration. Denna främmande närvaro måste integreras och sammanfogas med berättelsen. Som Budd Boetticher har formulerat det:

Det som räknas är vad hjältinnan provocerar fram, eller snarare vad hon representerar. Hon, eller snarare den kärlek eller fruktan hon frammanar hos hjälten, eller den oro han känner för hennes skull, är vad som får honom att handla som han gör. I sig har kvinnan inte den minsta betydelse.

(En ny tendens i den narrativa filmen har varit att helt göra sig av med problemet; därav utvecklandet av vad Molly Haskell har kallat »kompisfilmen«, där den aktiva homosexuella erotikern hos den manlige huvudfiguren kan föra berättelsen vidare utan distraktioner.) Traditionellt har den uppvisade kvinnan fungerat på två nivåer: som ett erotiskt objekt för de olika karaktärerna inom berättelsen, och som ett erotiskt objekt för åskådaren i salongen, med en skiftande spänning mellan blickarna på respektive sida om duken. Till exempel tillåter tricket att införa en varietéflicka de båda blickarna att förenas tekniskt utan något synbart brott i diegesen. En kvinna gör sitt uppträdande inom berättelsen och åskådarens och de manliga rollernas blickar kan kombineras på ett elegant sätt utan att den narrativa trovärdigheten bryts. För ett ögonblick leder den uppträdande kvinnans sexuella verkan filmen ut i ett ingenmansland bortom dess egen tid och egna rum. Därav Marilyn Monroes första uppträdande i *Floden utan återvändo* (*River of No Return*, Otto Preminger, 1954), och Laureen Bacalls sånger i *Att ha och inte ha* (*To Have and Have Not*, Howard Hawks, 1945). På ett liknande sätt integrerar konventionella närbilder av ben (Dietrich, till exempel) eller ett ansikte (Garbo) en annan typ av erotik med berättelsen. En del av en fragmenterad kropp löser upp renässansrummet, den illusion av djup som berättelsen kräver, och ger upphov till en ytmässighet, till något som skänker filmbilden karaktären av ett utsnitt eller av en ikon snarare än av illusorisk trovärdighet.

III) B

En heterosexuell arbetsdelning mellan det aktiva och det passiva har på ett liknande sätt styrt den narrativa strukturen. Enligt principerna för den härskande ideologin och de fysiska strukturer som backar upp den kan den manliga gestalten inte bära den sexuella objektiveringens börda. Mannen tvekar att rikta sin blick mot en exhibitionistisk like. Därför stöder klyvningen mellan skådespel och berättande mannens roll att föra berättelsen framåt, att få saker att hända. Mannen kontrollerar den filmiska fantasin och framträder också som maktens representant i en ytterligare mening: som bärare av betraktarens blick överför han den till en plats bakom duken för att neutralisera de utom-diegetiska tendenser som representeras av kvinnan som skådespel. Detta möjliggörs genom att filmen struktureras runt en styrande huvudperson med vilken åskådaren kan identifiera sig. När åskådaren identifierar sig med den manliga huvudrollen projicerar han sin blick på sin likes, på sitt surrogat på duken, så att den manliga rollfigurens makt då han kontrollerar händelserna kommer att sammanfalla med den aktiva makten hos den erotiska blicken, vilka båda ger en tillfredsställande känsla av allmakt. Den manliga filmstjärnans glamorösa kännetecken är alltså inte de hos blickens erotiska objekt, utan de hos ett mer perfekt, mer fullkomligt och mäktigt idealjag som uppkommit i det ursprungliga ögonblicket av igenkännande framför spegeln. Karaktärerna i berättelsen kan få saker att hända och kontrollerar händelserna bättre än subjektet/åskådaren, på samma sätt som bilden i spegeln hade

en högre grad av motorisk koordination. I kontrast till kvinnan som ikon kräver den aktiva manliga rollen (identifikationsprocessens idealjag) ett tredimensionellt rum som svarar mot igenkännandet i spegeln, där det alienerade subjektet internaliserade

Men i psykoanalytiska termer ställer den kvinnliga gestalten ett djupare problem.

sin egen representation av denna imaginära existens. Han är en gestalt i ett landskap. Här är filmens funktion att så exakt som möjligt reproducera den mänskliga varseblivningens så kallade naturliga villkor. Kameratekniken (framför allt djupperspektivet) och kamerarörelserna (bestämda av rollfigurens handlingar), tillsammans med den osynliga klippningen (som krävs av realismen), tenderar alla att sudda ut gränserna för dukens rum. Den manlige rollfiguren är fri att behärska scenen, en scen av rumslig illusion där han artikulerar blicken och ger upphov till handlingen.

III) C

Avdelning III) A och B har visat på en spänning mellan ett sätt att representera kvinnan i film och konventioner vad gäller diegesen. De hänger båda samman med en typ av blick: den hos betraktaren i direkt skopofil kontakt med en kvinnlig gestalt som uppvisas för hans njutnings skull (som konnoterar manlig fantasi), och den hos en betraktare som fascinerar av bilden av sin like i en illusion av naturligt rum, och som genom honom uppnår kontroll och får

tillgång till kvinnan inom diegesen. (Denna spänning och skiftningen från en pol till en annan kan samverka för att strukturera en given filmisk text. Så till exempel inleds både *Endast änglar ha vingar* (*Only Angels Have Wings*, Howard Hawks, 1939) och *Att ha och inte ha* av kvinnan som objekt för den kombinerade blicken hos betraktaren och alla de manliga rollfigurerna. Hon är isolerad, glamorös, uppvisad, sexualiserad. Men under det att berättelsen fortskrider förälskar hon sig i den manlige huvudpersonen och blir hans egendom, och förlorar sina yttre glamorösa karakteristika, sin generaliserade sexualitet, sina konnotationer av varietéflicka; hennes erotik underkastas uteslutande den manliga stjärnan. Genom att identifiera sig med honom och bli delaktig i hans makt kan betraktaren också äga henne på ett indirekt sätt.)

Men i psykoanalytiska termer ställer den kvinnliga gestalten ett djupare problem. Hon konnoterar också något som blicken konstant cirklar runt och samtidigt förnekar: en brist på penis som implicerar en skräck för kastration, och därmed olust. Ytterst är kvinnans mening den sexuella differensen, frånvaron av penis såsom visuellt tillgänglig, det materiella bevis som ligger till grund för kastrationskomplexet, vilket är väsentligt för inträdet i den symboliska ordningen och faderns lag. Som ikon, uppvisad inför männen, de som aktivt kontrollerar blicken, för att de ska betrakta henne och finna nöje i det, hotar kvinnan alltid att uppväcka den ångest som hon ursprungligen betecknade. Det manliga omedvetna har två utvägar ur denna kastrationsångest: antingen att åter agera ut

det ursprungliga traumat (att undersöka kvinnan, avmystifiera henne), vilket balanseras av att det skyldiga objektet nedvärderas, räddas eller straffas (vilket är typiskt inom film noir); eller också ett fullständigt förnekande av kastrationen genom att substituera den med ett fetischobjekt eller genom att förvandla den representerade gestalten själv till en fetisch så att den blir till något bekräftande snarare än till något hotande (därav övervärderandet och kulten av den kvinnliga stjärnan). Denna andra utväg, den fetischistiska skopofilin, bygger upp objektets fysiska skönhet och förvandlar det till något i sig tillfredsställande. Den första utvägen, voyeurismen, är å sin sida kopplad till sadism: lusten ligger i att lokalisera en skuld (omedelbart kopplad till kastrationen), att försäkra sig om kontroll och underkasta den skyldiga personen genom straff eller förlåtelse. Denna sadistiska sida passar väl ihop med berättelsen. Sadismen kräver en historia, den beror på att något ska ske, att en förändring framtvings hos en annan person, en viljans och styrkans kamp, seger/nederlag, allt infogat i en linjär tid med en början och ett slut. Den fetischistiska skopofilin å andra sidan kan existera utanför den linjära tiden, eftersom den erotiska driften fokuseras uteslutande på blicken. Dessa motsägelser och tvetydigheter kan illustreras på ett enkelt sätt genom att vi använder filmer av Hitchcock och Sternberg, vilka båda närmast fattar blicken som sina filmers själva ämne. Hitchcock är det mer sammansatta fallet, eftersom han begagnar sig av båda mekanismerna. Sternbergs filmer å andra sidan ger många rena exempel på fetischistisk skopofili.

[---]

IV Sammanfattning

Den psykoanalytiska bakgrund som diskuterats i denna uppsats är relevant för den lust och olust som erbjuds av den traditionella narrativa filmen. Den skopofila driften (lusten i att betrakta en annan person som ett erotiskt objekt), och, i motsats till den, jag-libidon (som bildar identifikationsprocesser), fungerar som formationer och mekanismer på vilka denna typ av film har spelat. Bilden av kvinnan som ett (passivt) råmaterial för mannens (aktiva) blick leder argumentet ett steg vidare in i representationsstrukturen, och lägger till ytterligare ett skikt som fordras av den patriarkala ordningens ideologi då den gestaltas i sin filmiska favoritform: den illusionistiska narrativa filmen. Argumentet återvänder igen till den psykoanalytiska bakgrunden, i det att kvinnan som representation betecknar kastrationen, vilket framkallar voyeuristiska eller fetischistiska mekanismer i syfte att undvika hennes hot. Inget av dessa samverkande skikt är specifika för film, men det är bara i filmens form som de kan uppnå en perfekt och fulländad motsägelse, tack vare filmens möjlighet att ändra blickens accentuering. Det är

blickens plats som definierar filmen, möjligheten att variera blicken och avslöja den. Detta är vad som gör film till något helt annat vad gäller voyeuristisk potential än exempelvis striptease, teater och shower, etc. Filmen går långt bortom att lyfta fram kvinnan som det-som-ska-betraktas: filmen bygger in det sätt på vilket hon ska betraktas i själva skådespelet. Genom att spela på spänningen mellan filmen såsom kontroll av tidsdimensionen (klippning, berättande) och filmen såsom kontroll av rumsdimensionen (förändringar i avstånd, klippning), skapar de filmiska koderna en blick, en värld och ett objekt, och därmed producerar de en illusion tillskuren efter begärets mått. Det är dessa filmiska koder och deras relationer till grundläggande yttre strukturer som måste brytas ned innan populärfilmen och den lust den ger kan ifrågasättas.

Till att börja med (som en avslutning) kan den voyeuristiskt-skopofila blicken, som utgör en avgörande del av den traditionella filmiska njutningen, brytas ned. Det finns tre olika blickar som kopplats till filmen: kamerans, då den inregistrerar den pre-filmiska händelsen; publikens, då den betraktar slutprodukten; rollfigurernas, då de ser på varandra inom filmens illusoriska rymd. Den narrativa filmens konventioner förnekar de två första och underordnar dem den tredje med det medvetna syftet att eliminera kamerans intrång och förhindra en distansnerande medvetenhet hos publiken. Om inte dessa två saker är frånvarande (inspelningsprocessens materiella existens och betraktarens kritiska läsning) kan det fiktiva dramat inte uppnå sin verklighet,

sin självklara karaktär och sin sanning. Icke desto mindre innehåller seendets struktur i den narrativa spelfilmen en motsägelse, givet dess egna premisser, vilket hävdats i denna artikel: bilden av kvinnan som hot om kastration hotar ständigt diegesens enhet och den bryter genom illusionens värld som en inträngande, statisk och endimensionell fetisch. Därför är de två olika blickarna, materiellt närvarande i rum och tid, tvångsmässigt underordnade det manliga jagets neurotiska behov. Kameran blir mekanismen för att producera en illusion av ett renässansrum, ett rörelseflöde som är kompatibelt med det mänskliga ögat, en representationsideologi som är upphängd på subjektets varseblivning; kamerans blick negeras för att skapa en övertygande värld där betraktarens surrogat kan agera med trovärdighet. Samtidigt fränkänns publikens blick en inre kraft: så snart den fetischistiska representationen av bilden av kvinnan hotar att bryta illusionen, och den erotiska bilden på duken uppträder direkt (utan förmedling) inför betraktaren, så kommer fetischeringen – som döljer rädslan för kastrationen – att frysa blicken, fixera betraktaren och hindra honom från att uppnå ett avstånd i förhållande till bilden framför sig. Detta sammansatta samspel av blickar är specifikt för filmen. Det första slaget mot den monolitiska ackumulatio- nen av traditionella filmkonventioner (som redan utdelats av radikala filmskapare) är att frigöra kamerans blick vad gäller dess materialitet i tid och rum, och återge publikens blick dess dialektik och en passio- nerad distans. Utan tvivel saboterar detta den ”osynlige gästens” tillfredsställelse,

njutning och privilegium, och det lyfter fram i vilken grad filmen har varit beroende av voyeuristiska aktiva/passiva mekanismer. Kvinnor, vars bild ständigt har stulits och använts för detta syfte, kan på sin höjd betrakta den traditionella filmformens nedgång med sentimental saknad.

Översättning: Sven-Olov Wallenstein

Not. Artikeln som här återpubliceras i kortat skick trycktes första gången i *Screen* vol. 16, 1975:3. Föreliggande översättning återfinns i sin helhet i *Feministiska konsteorier*, Sara Arrhenius (red.), Skriftserien Kairos 6, Stockholms Konsthögskola/Raster förlag 2001.

Patrik Steorn läser Laura Mulvey:

BLICKENS EROTISKA FOSTRAN

Vi är vana vid att tänka, när det gäller kulturen, att det är texter som varaktigt påverkar oss. Men bilder påverkar i lika hög grad och är med och formar våra attityder, värderingar och inställningar. På samma sätt som ögats alla delar nästan alltid rör på sig, alltså rent fysiologiskt, är blicken också aktivt tolkande och meningssökande, en utsträckning av tänkandet, ut i en värld överfylld av visuella fenomen. Blicken formar det vi ser, och inte bara på ett personligt vis – seendet fostras också av ideologi och kultur. Ett vidsträckt landskap ser vi aldrig för första gången, utan genom vårt mentala bildarkiv som kan bestå av allt från vykort och naturfilmer till romantiskt landskapsmåleri. När jag nu läser om Laura Mulveys text erfar jag genom de kraftfulla formuleringarna, den könspolitiska dekonstruktionen, och den psykoanalytiska teoretiseringen att författaren använder sig av en sorts dubbelseende. Samtidigt som hon söker få korn på just de strukturer som fostrat blicken, och de njutningar, begär och hot som tillhör dess drifter, framträder också blickens performativa förmåga att skapa bilder fyllda av mening. I kärnan av Mulveys text upptäcker jag en djupgående fråga som handlar om hur vårt seende genererar kunskap.

Konsthistoriskt har man försökt att skilja olika sorters nakenhet åt – den idealiserade, förskönande nakenheten som är mytologisk och gudomlig å ena sidan, och den realistiska, kroppsliga nakenheten å den andra. Tanken är att den ideala nakenheten aktiverar en ”konstblick” hos betraktaren, och att all visuell njutning då går att hänföra till en estetisk njutning, medan en verklig och realistisk nakenhet också lockar en verkligt njutande blick. Och detta kan nog de flesta av oss känna igen: hur ögonen ”ställs om” beroende på vad vi ser – konst eller snusk – ibland medvetet, ibland omedvetet.

Med Mulvey som medbeträktare kan vi hävda att de erotiska begären inte är seendets biprodukter, utan dess inre drivkraft. Analysens relevans har sedan länge sträckt sig långt utanför filmvetenskapens fält. Feministisk och genusmedveten konstvetenskap har åtminstone sedan 1970-talet diskuterat relationen mellan betraktare och bild utifrån genuskonstruktionens uppdelning: betraktaren är subjektet, och förstås som manligt, medan verket är objektet som förstås som kvinnligt.

Som ideologiskt ställningstagande och som strukturell analys har jag inga problem med att ställa mig bakom analysen av blickens makt, fortfarande idag. Däremot skaver det i ögat när jag själv sätter på mig glasögonen. Om lusten att se har klyvts mellan det aktiva/manliga och det passiva/kvinnliga, vad händer då med kvinnor som med blicken häftigt smeker en avbildad kropp, eller manliga posörer som vill behaga en betraktares blick? För att inte tala om alla de ambivalenta, androgyna och mångtydiga kroppar som tjuvar och drar till sig blickar som både förförs och förfäras.

När skillnaden mellan aktiv/betraktande och passiv/betraktad dras upp i termer av kön, och uppdelningen i genusstyrt subjekt/objektskap osynliggörs exempelvis homosexuellt begärande blickar. Mulvey är bestämd när hon säger att den manliga gestalten på filmduken inte kan bära upp den sexuella objektiveringens börda. Mellan en betraktande man och en man som blir betraktad, på filmduk, på bild i tidning eller annars i samhället pågår enligt henne en narcissistisk identifikationsprocess och inget annat. Termerna subjekt och objekt,

och sammankopplingen med den binära könsuppdelningen i manligt och kvinnligt producerar heterosexuellt betraktande och heterosexuellt begär. Resonemanget förnekar dessutom att det även finns potential för en njutbar passivitet, och en underkastelse i själva betraktandet.

Den brittiska feministen Margaret Walters skred själv till verket, med boken *The Male Nude. A New Perspective* (1978). I opposition mot samtidens bilder av nakna kvinnor var det uttalade syftet att som motvikt publicera bilder på nakna män. Den underliggande politiska agendan handlar om att stärka kvinnors rätt till sin egen blick, oavsett om den riktas mot män eller mot den egna kroppen. Mellan raderna och bland bilderna på nakna män anar jag att strukturalistiska och psykoanalytiska tankefigurer satt spår även i denna text. Eftersom den symboliska modern alltid är oåtkomlig, kan mäns kroppar aldrig gestalta begär med samma intensitet som kvinnors.¹ Det särartsliga tänkandet styr uppfattningen om vad könen är kapabla till även i denna text. Men, Walters formulerar ändå något som pekar mot en mer nyanserad positionering, där kvinnors blickar kan vara en grund för politisk aktivism, och för visuell njutning som går på tvärs med strukturerna.

Under 1980-talet började nakna och lättklädda män synas i modebilder, underkläderannonser och parfymreklam. Ett exempel som jag själv minns som särskilt eggande, är den amerikanske fotografen Bruce Webers reklamkampanj 1983 för Calvin Klein Underwear, där en idrotts-hjälte användes som modell. Stavhopparen

Tom Hintnaus från Brasilien står i bilden och lutar sig mot en vitrappad byggnad. Han blundar och tycks omedveten eller ointresserad av ögonkontakt med betraktaren. Samtidigt har betraktaren full tillgång till hans underliv, könet avtecknar sig i kalsongerna. Nakenheten är sensuell och svalt distanserad som hos en antik skulptur och samtidigt både kommersiellt och erotiskt gångbar – allt på samma gång. Hintnaus var inte ensam att visa upp manskroppen som ett föremål för erotiska fantasier: män använde fåfånga som verktyg för att överträda könsuppdelningens tabu. Fenomenet kallades för "new man" och uppfattades som något nytt.

Mansbilder som kombinerar fysisk hårdhet med kroppslig sensualism är dock en visuell tradition från 1900-talet med rötter ännu längre bak i konsthistorien. Men den strukturella effekt som Mulvey inte riktigt får syn på, trots sitt dubbelseende, är att den binära könsuppfattningen med två kulturellt producerade och enhetliga genus i asymmetrisk maktrelation till varandra utgår ifrån en obligatorisk heterosexualitet.² Olika handlingar, även betraktande, kan i detta perspektiv, grundat på Judith Butlers performativitetsteori, förstås som identitetsskapande handlingar. I det normativa seendets praktik bekräftas att heterosexualiteten framstår som normal, naturlig och självklar på bekostnad av homosexuellt begär och homosexuellt betraktande. Det förtryckta finns dock ständigt närvarande, och driver på idén om att den stabila sexuella identiteten hela tiden måste bekräftas på olika sätt.

Men visst har det också funnits andra sätt att se, andra ordningar och mer

komplexa positioner, där den kvinnliga/passiva objektsrollen och den manliga/aktiva subjektsrollen inte nödvändigtvis behöver sammanfalla med individernas biologiska kön. Konstvetaren Abigail Solomon-Godeau menar att rollerna snarast bör förstås som positioner som alla individer kan inta; en man kan representeras som en kvinna och en kvinna kan betrakta som en man.³ Bilder tagna av den fotograferande tyske baron Wilhelm van Gloeden vid sekelskiftet 1900, visar hur den sortens objektifiering kan ta gestalt. Gloeden fotograferade unga italienska pojkar som var honom klassmässigt underlägsna, och som han även var åldersmässigt överlägsen. Modellerna är uttalat feminiserade i gester, blickar och poser i bilderna. Ungdomarna har anvisats en kvinnlig objektstatus inför kamerans objektifierande öga. De androgyna dragen framhävs visserligen, men det känns ändå som att de inte får ta plats i egen rätt. Den blick som bakom kameran har fångat motivet tycks trots allt vara fostrad i en logik som gör gällande att manskroppen behöver förkvinnligas för att kunna fungera som ett begärsobjekt. Maktförhållandena mellan maskulina och feminina principer rubbas inte ur fläcken så länge som ögats erotiska begär kodas enligt könsuppdelningens principer.

När kvinnor gjorde sitt intåg på konstakademierna som konstnärer under senare delen av 1800-talet gav de omkastade könsrollerna upphov till villervalla i blickordningen. Situationen med en man som blottar sig för en kvinnas blick genererade både skämtteckningar och erotiska noveller. Konstvetaren Tamar Garb förstår

teckningarna som ett svar på det hot gentemot den patriarkala könsmaktsordningen som en kvinnas blick på en manlig nakenmodell innebar. Men hon påminner också om att den här typen av iscensatta könsrollsbyten oftast har som syfte att visa på omkastningens omöjlighet utanför ateljén. I slutändan åsyftas trots allt att en köns-maktshierarki där kvinnor är underordnade upprätthålls.⁴ Det som till en början framstår som en bild av upp-och-ner-vända världen visar sig vara en strategi att upprätthålla det heteronormativa obligatoriet, och det glöms bort att penisen även kan underkastas en begärande blick, oavsett om det är kvinnor eller män i publiken. En stark tradition av blickens erotiska fostran består alltså snarast i att se en patriarkal, heterosexuell blickordning, även då den ställts på ända.

För att få syn på en alternativ, mer öppen princip för betraktande som tar begärets oförutsägbara riktningar på allvar behövs en ambivalent blick, som kan ta fasta på det kontinuum mellan homosocialt och homosexuellt begär som Eve Kosofsky Sedgwick teoretiserat kring. Men vad som är vad hänger inte bara på vem som ser på vem. Vad som kommer att räknas som sexualitet, påpekar hon, både beror på maktförhållanden, och kommer även att inverka på dem.⁵ Eugène Janssons målningar av nakna vältränade atleter tillkom i början av 1900-talet i hans ateljé, som han lät utvecklas till en homoerotiskt präglad miljö.⁶ En atlet som lyfter tyngder står i fokus i ett flertal av dessa motiv. Men de innehåller också alltid en ställföreträdande betraktare, en naken man som tittar rakt

mot den tränande mannen, utan att väja med blicken. De står och väntar på sin tur, snart kommer den betraktande att vara den aktive mannen, och föremål för upp-

**Modellerna är uttalat
feminiserade i gester,
blickar och poser i bilderna.
Ungdomarna har anvisats en
kvinnlig objektstatus inför
kamerans objektifierande öga.**

märksamhet. Blicken innehåller förvisso ett element av objektifiering, men här antyds att den begärande blicken också kan vändas, den är reversibel. När konstnären och konstvetaren Kobena Mercer genomför en komplex och sammansatt analys av Robert Mapplethorpes fotografier av svarta nakna män och bland annat jämför dem med pornografi som riktar sig till homosexuella män, sluter han sig till att en homoerotisk blick inte är så strängt kodad i könsbunden hierarki som den heterosexuella blicken. Mercer får syn på ett gemensamt fält och en visuell distans som dras upp mellan en avbildad modell och betraktarens synfält. Där finner han en sorts utbyte av blickar, en potentiell reversibilitet, och en antydd ömsesidighet.⁷ Just i ett gemensamt fält där blickar möts undermineras idén om att subjektiv aktivitet och objektifierad passivitet är permanenta könsspecifika karaktärsdrag. Istället blir det möjligt att föreställa sig att rollerna kan växlas i en ömsesidighet.

Med ömsesidighet som utgångspunkt för blickens erotiska fostran ändras

spelplanen. Objektets och subjektets utbytbarhet sinsemellan sätter gränserna ifråga, och upplöser en rutinmässig genusuppdelning. Det fysiska könet har här underordnad betydelse för vilken plats individen anvisas i bilden, det gäller också kroppens feminisering eller maskulinisering. Den kunskap som seendet genererar är inte befriad från vare sig kön eller sexualitet, men dess påverkan är kanske mer oförutsägbar än vad Mulveys analys tillåter. Omistligt är dock Mulveys dubbel-seende som för all framtid sätter de begärande blickarna i maktperspektiv, och därmed underminerar själva idén om de diskreta ögonkasterna.

Patrik Steorn är doktor i konstvetenskap samt nyutnämnd chef för Thielska Galleriet. E-post: patrik.steorn@thielska-galleriet.se

Noter

- 1 Margaret Walters: *The Male Nude. A New Perspective*, Paddington, 1978, s. 14.
- 2 Judith Butler: *Gender Trouble*, Routledge, 1999, ss. 42, 81-82.
- 3 Abigail Solomon-Godeau: *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, University of Minnesota Press, 1991, s. 220-221.
- 4 Tamar Garb: "The forbidden gaze: women artists and the male nude in late nineteenth-century France", *The body imaged: the human form and visual culture since the Renaissance*, Kathleen Adler & Marcia Pointon (red.) Cambridge University Press, 1993, s. 37.
- 5 Eve Kosofsky Sedgwick: "Mellan män", *Feminism*, Lisbeth Larsson (red.), Studentlitteratur, 1996, s. 63.
- 6 Patrik Steorn: "Stadens män och modeller. Eugène Janssons figurmåleri", *Eugène Jansson. Blå skymining och nakna atleter*, Carlssons & Prins Eugens Waldemarsudde, 2012, ss. 91-103.
- 7 Kobena Mercer: "Att tolka rasfetischism: Robert Mapplethorpes fotografier", *Den maskulina mystiken. Konst, kön och modernitet*, Anna Lena Lindberg (red.), Studentlitteratur, 2002, ss. 264-265.

Bitte Andersson läser Laura Mulvey:



Bitte Andersson är illustratör och serieskapare. E-post: bitte.andersson@gmail.com

Dagmar Brunow läser Laura Mulvey:

MULVEY RELOADED: DEN MANLIGA BLICKEN OCH FEMINISTISKT FILMSKAPANDE

De intensiva debatterna i sociala medier om hur sexscenerna i spelfilmen *Blå är den varmaste färgen* (2013) eventuellt präglas av regissören Abdel Kechiches manliga blick hade knappast ägt rum utan Laura Mulvey. Redan på 1970-talet utvecklade hon ett analytiskt verktyg för att kunna kritisera representationen av kvinnan på film. Hennes artikel var inte bara startskottet för den feministiska filmteorin utan banade även vägen för nya filmteoretiska perspektiv på genus och sexualitet som senare skulle utvecklas till maskulinitetsstudier och queer cinema studies. Mulvey är än idag en omtyckt professor i filmvetenskap vid Birkbeck-universitetet i London och med hennes senaste bok *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image* (2006) visar hon återigen att hennes bidrag till filmteorin är att räkna med.

Det är uppenbart att hennes artikel ”Visuell lust och narrativ film”¹ som publicerades 1975 i den brittiska filmtidskriften *Screen*, aldrig slutat inspirera feministers kritiska granskning av populärkulturens visuella representation av den kvinnliga kroppen. Om en på YouTube söker ”Laura Mulvey” eller ”the male gaze”, så kan en hitta en hel del amatörvideos, ofta uppladdade av unga feminister, som söker förklara Mulveys teorier för användarna. Med titlar som ”So, maybe Mulvey has a point” applicerar dessa videor Mulveys tes om den manliga blicken på reklambilder, på aktuell Hollywoodfilm, på ölreklam, Bondfilmer eller på hip-hop-videor. Även en parodi finns att se, på en reklamfilm kring den fiktiva parfymen ”the female gaze”.

Det är just Mulveys tankar kring den manliga blicken och dess objektifiering av kvinnan som verkar vara den del av hennes berömda artikel som har debatterats mest. Mulvey tar den klassiska Hollywoodfilmen som utgångspunkt för att med hjälp av psykoanalytiska teorier undersöka de omedvetna strukturer som präglar filmens representation av kvinnan. Samma år, 1975, kommer Michel Foucaults *Övervakning och straff* ut i Frankrike och i den betonas även Foucault sambandet mellan blick och makt. Den som äger blicken är subjektet, den som är betraktad objektet – det är tankar som även skulle komma att bli betydelsefulla för den postkoloniala teoribildningen, inte minst genom Frantz Fanons skrifter. Den andres blick på en själv är således präglad av maktstrukturer. Och det är Laura Mulveys stora förtjänst att hon lyft fram betydelsen av genus i detta sammanhang. Även konstvetaren John Berger har i 1970-talets populära BBC-serie *Ways of Seeing* påpekat kvinnors objektifiering i bildkonsten och reklamen, men Laura Mulvey har skapat ett teoretiskt fundament med hjälp av psykoanalysen.

Hur vi internaliserar den andres blick på en själv kan vi inte bara läsa i exempelvis Victoria Benedictsson texter, vi kan även se det i dagens bruk av sociala medier. Häromveckan diskuterade jag med mina genusstudenter på Södertörns högskola hur vi iscensätter oss själva genom att lägga ut *selfies* (fotografiska självporträtt) på Facebook eller Instagram, hur vi formar vår identitet utifrån den andres blick – och vilken ångest detta framkallar tills de positiva reaktionerna

kommer in. Men fruktan att göra bort sig, fruktan för skam, verkar behövas för att få den bekräftelse en efterlyser genom denna sociala handling. Hur kan den andres blick på ens kropp omförhandlas på ett frigörande sätt?

I en scen i *Blå är den varmaste färgen* panorerer kameran över Adèles nakna, halvliggande kropp (hon sitter modell för sin älskade tjej som är bildkonstnär). Kameran följer hennes kropp i extrem närbild, från tå till topp, och under denna panorering tittar Adèle plötsligt rakt in i kameran. Denna ”oerhörda” blick, som inom den klassiska Hollywoodfilmen hade varit ett totalt normbrott, citerar Harriet Anderssons blick rakt in i kameran i Bergmans *Sommaren med Monika* (1953). Att på detta sätt bryta igenom den fjärde väggen har länge varit ett tabu inom den klassiska Hollywoodfilmen eftersom dessa moment förstör den filmiska illusionen om en sluten värld. Därmed, så argumenterar den psykoanalytiska filmteorin, slungas åskådaren ut ur hens trygga position som voyeur. Det är därför dessa ögonblick känns omskakande. Subjektet som ser filmen blir plötsligt ett objekt som blir betraktad. Maktpositionen är rubbad – om än bara för ett kort ögonblick.

Denna praxis av ”looking back”, att vända betraktarens blick mot hen själv, har den feministiska konstnären Valie Export anammat i sin berömda installation *Genitalpanik*, men vi hittar den även i ”writing back”-strategin i postkolonial litteratur. Till exempel när Jean Rhys i romanen *The Wide Sargasso Sea* (1966) problematiserar den eurocentriska blicken i Charlotte Brontës *Jane Eyre* och utmanar den genom att låta

Bertha, den kreolska ”madwoman in the attic”, själv berätta sin historia.

Att vända blicken på lika villkor blir däremot snarare omöjligt. I *Linje Lusta* (1951) följer vi visserligen Vivien Leighs blick på Marlon Brandos muskulösa nakna överkropp – dock utan att hon får mera handlingsförmåga och utan att hans subjektposition rubbas. Att utmana den manliga blicken kan likväl vara en akt av ”self-empowerment”, en emancipatorisk praxis, ett första steg mot en frigörande självrepresentation som samtidigt kan problematisera representationens kolonialistiska och patriarkala maktstrukturer.

Mulveys text har väckt en del frågor kring den kvinnliga publikens roll, den har vållat kritik för att ha försummat kategorier som ras och etnicitet, och den har kritiserats för att tolka blickstrukturen utifrån ett heterosexuellt begär. Dels har Mulvey själv utvecklat dessa frågor, bland annat i uppsatsen ”Eftertankar om ’Visuell lust och narrativ film’ inspirerad av ’Duell i solen’”. Dels har andra feministiska filmvetare som Mary Ann Doane eller Jackie Stacey utifrån Mulvey teoretiserat den kvinnliga publikens roll. Och vi ska inte glömma att det som Mulvey varit intresserad av är en specifik (abstrakt) tittarposition, medan publikstudier som skulle etableras först många år senare i sin tur undersöker hur olika (konkreta) publikgrupper förhåller sig till en film och omförhandlar den utifrån sina egna erfarenheter och behov.

Pratibha Parmars korta filmklassiker *Khush* (1991) kan tolkas som en vidareutveckling av Mulveys idéer utifrån ett intersektionellt perspektiv. Filmen omförhandlar

patriarkala blickstrukturer i ett scenario med två brittisk-asiatiska flator som tittar på en scen med en kvinnlig dansare i en

Att vända blicken på lika villkor blir däremot snarare omöjligt.

Bollywoodfilm. Parmar har klippt bort den manliga betraktaren från filmsekvensen och ersatt hans manliga blick med dessa kvinnors blick som uttrycker visuell njutning. Således lyckas Parmar med sin film skapa ett diskursivt utrymme för ett lesbiskt begär – både på bioduken och bland publiken. Hur queera ögonblick i filmer kan framkalla en visuell njutning hos publiken, framför allt bland HBTQ-personer, har även Vito Russo visat med sitt projekt *The Celluloid Closet*.² I ett enormt arkivarbete har Russo samlat ihop scener från Hollywoodfilmer genom tiderna, som, trots filmcensuren för en kort stund lyckas bryta mot filmernas heteronormativitet. Till exempel när Greta Garbo i *Queen Christina* kysser sin hovdam Ebba eller när Charlton Heston i *Ben Hur* byter längtansfulla blickar med sin manlige motspelare. Dessa queera ögonblick hittar vi inte bara i heteronormativ Hollywoodfilm, utan även i Bollywoodfilmer vars korta ögonblick av visuell njutning för HBTQ-publiken Gayatri Gopinath har lyft fram.³

Just frågan om den visuella njutningen är tankeväckande eftersom vi ofta glömer bort att Mulvey i sin artikel utgår från den klassiska Hollywoodfilmen. Från 1930-talet till 1960-talets mitt präglades

Hollywoodfilmen av specifika kommersiella produktionsförhållanden, av ett starkt konventionaliserat berättarsätt och av filmcensuren, den så kallade Hays Code, som bland mycket annat förbjöd representationen av homosexualitet. För att kunna frigöra en emancipatorisk potential, menar Mulvey, gäller det att förstöra betraktarens visuella njutning som Hollywoodfilmen utlovar. Här ser vi inflytandet av Brechts idéer om "Verfremdungseffektens" möjligheter: att bryta mot illusionen är ett sätt att aktivera åskådaren. Denna strategi som på köpet brukar förstöra den visuella njutningen har många politiska avantgardefilmare använt sig av. Men måste "lusten att se" förstöras till varje pris?

Som ett svar på dessa tankar har den queere svarte brittiske konstnären Isaac Julien i essäfilmen *Looking for Langston* (1989) medvetet skapat en åskådarposition som tillåter att njuta av filmbilder av queera svarta manliga kroppar – medan filmen samtidigt på ett väldigt självreflexivt sätt problematiserar den vita fetishiserande blicken på dessa kroppar. Även Barbara Hammers filmexperiment från tidigt 1970-tal, som *Dyketactics* (1974), öppnar möjligheten för ett njutningsfullt lesbiskt begär på kvinnokroppen. Visuellt njutning, i alla fall inom alternativt filmskapande, kan alltså ha en emancipatorisk funktion trots allt.

Exemplen visar att inte bara Mulveys teorier kring den manliga blicken är tankeväckande utan även hennes idéer om den alternativa filmens möjligheter. Barbara 16mm-kameror och videoteknikens framfart öppnade under 1960- och 1970-talet helt nya möjligheter för kvinnliga

filmskapare som Agnès Varda, Chantal Akerman eller feministiska filmkollektiv som brittiska Berwick Street Collective. Idag har den förenklade tillgången till digitala medier och videoportaler underlättat spridningen av feministiska interventioner. Dessutom ska Mulveys eget filmskapande inte bara ses som en illustration av hennes teorier utan som ett teoretiskt verktyg i sig för att utforska möjligheten till ett feministiskt filmspråk. 2013 kom äntligen en DVD-version av hennes och Peter Wollens avantgardefilm *Riddles of the Sphinx* (1977). Filmens förnyade aktualitet vittnar om att projektet kring utvecklandet av ett alternativt feministiskt filmskapande, inte minst utifrån dagens debatter kring Bechdeltestet, är lika aktuellt idag som för 40 år sedan!

Dagmar Brunow är doktorand vid Hamburgs universitet samt lärare i filmvetenskap vid Linnéuniversitet i Växjö och i genusvetenskap vid Södertörns högskola.
E-post: dagmar.brunow@lnu.se

Noter

- 1 Den tidigare svenska översättningens titel, "Spelfilmen och lusten att se", är betydligt mer begriplig inte minst för att även dokumentärer ofta är narrativa.
- 2 Vito Russo: *The Celluloid Closet: homosexuality in the movies*, Harper & Row, 1987. Den prisbelönta dokumentärfilmen *The Celluloid Closet* gjordes av Rob Epstein och Jeffrey Friedman (USA 1995).
- 3 Gayatri Gopinath: *Impossible Desires: queer diasporas and South Asian public culture*, Duke University Press, 2005.