

I Palle Torssons videoverk *Pippi Examples* förflyttas Pippi och Annika från barnfilm till en pornografisk bildtradition. Utanför bilden ser Kajsa Widegren konstnären ikläda sig rollen som bärare av en manlig sexualiserad blick. Resultatet blir en oroande ovisshet där avståndet mellan barn och vuxen hotar att kollapsa.

Sexualiserade bilder av flickor. *Pippi Examples* och den manliga blicken Kajsa Widegren

Konstnären Palle Torssons videoverk *Pippi Examples* (2001) blev under en kort period våren 2001 uppmärksammat i svenska kvällstidningar för att, som det hette, ”göra Pippi till porr”.

I den betydelseglidning som bilderna av Pippi genomgår i *Pippi Examples* har både pornografins traditionella bildstruktur och konstnärens könstillhörighet betydelse. När bildmaterialet flyttas från en barnkulturell kontext, där Pippi-figuren har befunnit sig i ett femtiotal år, till ett konstnärligt sammanhang, etableras en ny betraktarposition. Syftet med den här artikeln är att visa hur denna betraktarposition är strukturerad kring föreställningar om barns sexualitet, flickors användande av kroppen och vuxna mäns sexualiserade blick.¹ Med *Pippi Examples* skapar Palle Torsson en tolkningsram där både bildernas urskiljningsbara struktur och deras nya sammanhang som del i ett konstverk medverkar till betydelseförskjutningen.

Pippi Examples är en sammanfogning av 27 filmsekvenser ur den TV-serie och de långfilmer om Pippi Långstrump som SF producerade mellan åren 1969 och 1971. Filmsekvensernas tempo är neddraget till slow motion och ljudspåret borttaget. Mer än så kan inte sägas om videoverket *Pippi Examples*, eftersom det inte längre existerar. Efter hot om stämning för brott mot upphovsrätten förstörde Torsson, enligt överrensommelse med SF, de fem kopior av verket som ursprungligen tagits fram. Ett fåtal personer har sett det i sin helhet och de enda offentliga visningarna har skett på Konstfack och Ölands Folkhögskola. Några stillbilder hämtade ur videoverket publicerades i magasinet *Bon* under våren 2001.² Dessa utgör det enda bildmaterial som finns kvar av *Pippi Examples* och det är också dessa som jag kommer att analysera i den här artikeln. Eftersom det är en bildredaktör på tidningen *Bon* som valt ut bilderna till reportaget kan inte Palle Torsson hållas ansvarig för hur

de enskilda bilderna presenteras. Men jag vill ändå argumentera för att konstnärens köns-tillhörighet bör ses som en viktig del i det tolkningssammanhang som upprättas för bilderna.

Bilder av barn

Palle Torsson har i sin tidigare konstnärliga produktion tangerat både pornografiska och barndomsrelaterade teman. I *Minus Porn* (1999) suddar han ut kropparna på pornografiska bilder till hudfärgade oformligheter med hjälp av effekter från bildbehandlingsprogrammet Photoshop. När kropparna är bort-suddade framträder istället de miljöer som bilderna är tagna i, med all sin torftighet och tristess. I *Sam* (2001) skapar Torsson ett dataspel där han låter en liten flicka vara den obarmhärtiga slaktaren som spelaren styr. Om *Minus Porn* kan ses som ett sätt att avsexualisera pornografin och lyfta fram en social dimension, är *Sam* mer ett försök att vidga betydelsen hos kategorin flicka och dekonstruera de oskuldsideal som omgärdar denna kategori. I *Pippi Examples* möts båda dessa teman; flickan/barnet och pornografin.

Inför de bilder som finns kvar av *Pippi Examples* frågar jag mig *hur* Pippi "görs till porr". Bilder av barn ställer betraktaren inför andra typer av problem än representationer med vuxna människor. Sexualiseringen av flickorna på bilderna från *Pippi Examples/Bon*, alltså Pippi och Annika kan, menar jag, ringas in på två sätt vilka är knutna till varandra.

Genom att frilägga de referenser till den pornografiska bildtraditionen som finns i bilderna säger man något om vilken betraktarposition som är möjlig att inta gentemot dem. Referenserna till den pornografiska bildtraditionen bygger på bildmässig likhet. För att ringa in denna likhet tar jag hjälp av Anja Hirdmans studie om tilltal och könsrepresen-

tation i *Veckorevyn* och *Fib-Aktuellt*. Hirdman menar att den pornografiska bilden är uppbyggd kring en direkt interaktion med en tänkt betraktare, antingen på ett voyeuristiskt eller ett narcissistiskt sätt. Det voyeuristiska förhållandet mellan avbildad och betraktare bygger på en omedvetenhet hos den avbildade kvinnan om att hon blir betraktad. Spänningen byggs upp kring denna omedvetenhet som kan vara "äka" eller "spelad".³ Den pornografiska bilden är också uppbyggd kring spänningen mellan det exponerade och det dolda, där en inbördes hierarki mellan olika delar av den avbildade kroppen avgör vad som visas och vad som är dolt.⁴ Den traditionella pornografiska bildstrukturen etablerar en föreställning om en manlig sexualiserande blick eller betraktarposition. Konfrontationen med själva föreställningen om en njutningspotential gör bilderna obscena när de visar barn. Denna obscenitet har att göra med kulturella föreställningar om barnets oskuldsfullhet. Enligt Foucault befinner sig barnet i det "försexuella". Den ideala barndomens oskuldsfullhet bygger på barnets brist på kunskap och moralisk hållning. Barnets sexualitet ses enligt Foucault som både "naturlig" och "mot naturen", det vill säga, den antas finnas i barnets kropp, men den måste kringskäras och kontrolleras av vuxna. Detta kallar Foucault för *pedagogiseringen av barnets kön*, vilket innebär att läkare, lärare och psykologer bör skydda barnet från både sin egen och andras sexualitet. Pedagogiseringen kan förstås som ett sätt att skapa ett särskilt avstånd mellan barn och vuxna ifråga om sexualiteten, samtidigt som detta avstånd ska fyllas med de diskursiva förhållningssätt, den kunskap som samhället producerar kring barns och vuxnas sexualitet.⁵

Konstverket *Pippi Examples* kan skrivas in i en senmodern konstnärlig tradition av provokativa refereranden till tabubelagda områden

och de gränser vilka kringskar dessa. Den förmoderna och den modernistiska konstens status byggde till stor del på en kulturellt påbudnen distans mellan konsten och betraktaren. Genom att betraktaren intog en så kallad konnärsörsposition kunde hon eller han se avbildade nakna kvinnokroppar utan att vare sig avbildningen eller betraktaren blev komprometterade av nakenhetens potentiella obscenitet.⁶ I den konceptuella konsten finns en strävan att bryta denna distans mellan konst och betraktare.

Begreppet *den manliga blicken* har utarbetats av filmvetaren Laura Mulvey för att visa hur bilder av kvinnor utformas så att själva betraktandet innebär en njutning. Strukturelandet av bildmaterial och narration i en klassisk Hollywoodfilm förutsätter enligt Mulvey en manlig betraktare.⁷ Hon utgår från att patriarkala strukturer agerar genom psykologiska processer och att filmen är en anpassning till hur dessa processer producerar ordningar för njutning. Mulvey menar att dessa ordningar kan undermineras genom att filmaren visar kamerans och publikens blick och bryter identifikationen med bildens manliga aktör. För mina bildanalyser är detta tänkande givande eftersom samlingen av Pippifilmerna och uppbyggandet av dess berättelse i *Pippi Examples* frilägger just kamerans blick och sätter fokus på betraktarens roll.

Inte desto mindre tycks det som om en flickas framträdande på en bild med tydliga referenser till den pornografiska bildtraditionen frammanar en potentiellt njutningssökande manlig betraktarens blick. Detta sammanhang skapar en möjlig tolkningsram för bilderna i *Pippi Examples*. I de bildanalyser som presenteras här är syftet främst att visa hur dessa två aspekter samverkar: dels den pornografiska referensen, dels det tolkningssammanhang som jag kallar den manliga blicken.

I analyserna använder jag mig av begrepp hämtade från den bildsemiotiska traditionen. Ett visuellt tecken kan analytiskt delas upp i en uttryckssida och en innehållssida, som brukar kallas *det betecknande* och *det betecknade*. De mentala kategorierna befinner sig på tecknets innehållssida, medan tecknets uttryckssida är det vi uppfattar visuellt i en bild.⁸ Metoden innebär att jag utgår från att de visuella tecknen har en betydelse, men att denna betydelse skiftar, både historiskt och beroende på perspektiv.

Annika åker ledstång

Den första sekvensen i videon *Pippi Examples* sammanfaller med den första scenen i det inledande avsnittet i TV-serien om Pippi Långstrump. Det är också härifrån jag hämtat den första bilden. Den visar, förutom karaktären Annika, en interiör från ett prydligt medelklasshem. Väggarna är klädda i en diskret randad tapet, flera inramade tavlor syns i bakgrunden och trappträcket är fint svarvat och vitmålat. Bildreportaget i *Bon* visar flera stillbilder från denna sekvens. Men oavsett om flickan befinner sig högt upp på trappträcket eller närmare kameran (som filmar från den nedre våningen) befinner sig hennes kropp i samma ställning. Benen hänger lealösa på var sin sida om ledstången. Överkroppen kutar och hon håller hårt med armarna om stången. Huvudet är halvt bortvänt, också det tryckt mot ledstången. Kroppen är passiv och visar inga tecken på den expressiva muskelanspänning som utmärker ett lekande barn när det griper sig an sin fysiska omgivning. Inte heller uttrycker flickan någon avslappnad nonchalans av den sorten som bemästrandet av en uppgift kan ge kroppen.

Flickors och kvinnors sätt att använda sin kropp i förhållande till rummet behandlar Iris Marion Young i sin text "Att kasta tjejkast".⁹



Young menar att flickor tidigt lär sig begränsa kroppen till att se ”feminin” ut och att använda kroppen så att den inte blir skadad eller smutsig. Kvinnor mobiliserar sällan hela sin kroppsliga förmåga när de ska utföra en handling som att kasta, lyfta eller hoppa, något som de har fått lära sig redan som små flickor. Annika befinner sig alltså inom ramarna för tecknet ”flicka” så som det tar sig uttryck både som en mental kategori och som visuell representation. Hennes kroppshållning tycks styras av rädslan att göra sig illa. Särskilt hennes sätt att förhålla sig till sin fysiska omgivning visar upp en typisk flickfigur, i enlighet med den flickboks-konvention som Astrid Lindgrens Pippifigur kontrasterar mot och driver med.¹⁰ Passiviteten i kroppens hållning gör också att stillbilderna (trots att de är tre stycken) inte ger något intryck av den fart och rörelse som resan ner måste innebära och som självklart framträder i det ursprungliga film-materialet.

En flicka är alltså en person som är barn och av kvinnligt kön. I bilden av Annika sammanfaller det betecknande och det betecknade. Den mentala föreställningen om flickans oskuldsfullhet blir den bakgrund mot vilken det pornografiska inslaget i bilden framträder. Här spelar Annikas kläder, framför allt hennes kjol, en avgörande roll som tecken i bilden. Annika är klädd i gul t-shirt och kort rosa plisserad kjol. Hon har vita trekvartstrumpor och vita lågskor. Kjolen, strumporna och skorna tycks motsäga att Annika är på väg för att leka. Snarare verkar hon uppklädd, som inför ett kalas. Annikas kläder uttrycker att hon är en mycket prydlig och ordentlig flicka, som inte smutsar ner sina fina kläder även om hon är på väg för att leka eller gå till skolan. Det är bara i detta avsnitt av TV-serien som Annika har dessa kläder. När hon väl lärt känna Pippi, är hon fortfarande ordentlig och prydlig, men

har alltid långbyxor eller shorts, som lämpar sig bättre för Pippis typ av lekar. Kjolen är alltså ett sätt att etablera Annika inom kategorin ”ordentlig flicka”; eller varför inte ”normal flicka” eller ”ideal flicka”. Denna flicka, liksom barn i allmänhet ska, med Foucaults terminologi, hållas inom det ”försexuella”. Det är inte meningen att hon ska veta något om sexuella ting, hon bör övervakas och skyddas från detta av de vuxna.¹¹ Annikas omedvetenhet illustreras i hennes färd nerför trapp-räcket, när hennes kjol åker upp.

Den plisserade kjolens fäll skapar en markerad kant, i ett zick-zackmönster, som skär tvärs över flickans lår och stjärt. Denna kant markerar också skillnaden mellan det ljusa tyget och det parti av flickans kropp som tyget skuggar. I det dunkla finns ett ljusare fält, en bit av flickans trosor. Kjolens funktion som skylande får i bilden en annan funktion, en som associerar till den pornografiska bildens användande av skylande element för att skapa spänning kring det dolda/till hälften visade.

Begär efter mening

Just den plisserade korta kjolen är ett sådant vanligt element i en pornografisk delgenre som är vanlig bland annat i Japan. I den japanska skolflicksuniformen ingår just denna sorts kjol. Den har laddats med betydelser som här-rör från den (sexuella) frigörelse från traditionella värden som japanska tonåringar, särskilt flickor, gett uttryck för sedan 1980-talets ekonomiska uppsving.¹² Pornografi som använder tonåriga flickor, eller kvinnor som använder symboler och attribut som ger associationer till flickor, produceras också i andra länder, men just i Japan har det vuxit fram kulturyttringar som ligger på gränsen mellan det pornografiska och det oskuldsfulla, som vänder sig till både unga flickor och vuxna män, t ex den tecknade *manga*-figuren *Sailor Moon*.¹³

Trappräckets form och placering mellan flickans ben får också en sexuell betydelse, som en fallos. Antagandet att barn ägnar sig åt onani är enligt Foucault en av utgångspunkterna för den vuxnes övervakande blick, men också en ackumulator för vuxnas fantasier om barn. I bilden kommer detta perspektiv att förstärka associationen mellan medvetet och omedvetet, lek och posering, och ge ytterligare en pornografisk dimension åt bilden. Den pornografiska konnotationen bygger alltså på en spänning mellan en oskuldsfullhet, som ligger i det omedvetna exponerandet av kroppen, och en förmodad, men dold medvetenhet om detsamma. I den dolda medvetenheten finns det utrymme för betraktaren att fantisera om flickans sexualitet. Den betraktarposition som etableras genom den pornografiska konnotationen tillhör en vuxen och eftersom pornografi associeras med manliga konsumtionsmönster, är blicken manlig.

Omedvetenhet och oskuldsfullhet kan, när de är associerade med en flicka, också få ett särskilt värde. Något som hör till den tidsperiod i en människas liv som vi kallar barndomen. I denna period ingår att få vara okunnig om vuxnas sexualitet eller om andra saker som anses höra till den vuxnes tillvaro. Omedvetenheten om vilka associationer den plisserade kjolen kan ge och att samma kjol inte döljer det den ”bör”, blir då ett tecken på flickans oskuldsfullhet. Denna omedvetenhet handlar naturligtvis också om vilken blick som betraktar henne. I sitt ursprungliga sammanhang riktar sig sekvensen med Annika till andra barn. I sin nya kontext riktar sig bilden snarare till en vuxen betraktare. Flickans omedvetenhet gör det möjligt för denna betraktare att omsorgsfullt ta hela hennes kropp i besittning med sin blick. Blicken gör flickan till en fetisch, ett betydelsefullt, värdefullt innehåll som existerar just för att flickan är omedveten om sin

egen kropp. När Annika inte kan se den som betraktar henne, och förhålla sig till denna blick, kan hon inte heller uttrycka något motstånd mot denna symboliska betydelse.

Douglas Crimp menar att en bild bär på fetischistiska kvalitéer när betraktaren känner ett begär efter att placera in bilden i ett sammanhang som ger bilden mening.¹⁴ Denna möjlighet att utvinna betydelse ur bilder som är tvetydiga genom att skapa en tolkningskontext, i det här fallet en pornografisk, är ett exempel på vad Crimp beskriver som betraktarens ”begär efter den betydelse man vet är frånvarande”.¹⁵ Crimp behandlar ett antal konstverk som liksom *Pippi Examples* utgörs av utsnitt eller stillbilder från redan existerande sammanhang, till exempel filmer, men också dokumentära bilder och Cindy Sherman's arrangerade *Untitled Film Stills*. I stillbilden finns, eller skapas, rester av ett sammanhang som gör bilden till fetisch; ett objekt för vårt begär efter mening. När Annika åker nerför ledstången blir hon ett tecken som inte bara refererar till den mentala kategorin ”flicka”, utan också till ett pornografiskt sammanhang som hon *skulle kunna vara* en del av. Ett sammanhang som skapas i mötet mellan representationen av flickan och betraktaren.

Pippi och poliserna

Pippi Examples hålls först och främst samman genom att alla bildsekvenserna är tagna från TV-serierna och långfilmerna om Pippi Långstrump. Därför utgör de bilder jag analyserar inte något enhetligt material. De skiljer sig mycket från varandra och kräver i vissa fall helt olika teoretiska ingångar. I bilden av Pippi och poliserna fungerar Pippis blick som ett avgörande delement i bilden, vilket skiljer den en hel del ifrån de andra bilderna i materialet.

Den narrativa funktionen hos en bild, vars ursprungliga sammanhang är en film, är den



kunskap betraktaren har om det händelseförlopp som leder fram till bildens scen och den fortsättning som väntas. Vissa episoder av historien om Pippi är så kända att de får karaktären av nyckelscener, däribland denna, som är emblematiske för Pippis fortsatta förhållande till all typ av myndighetsutövning.

Bilden är hämtad från den scen där poliserna försöker övertala Pippi att frivilligt komma med dem (till ett barnhem). Ordningens närvaro har enligt bilden ingen inverkan på Pippi, hon avbryter inte det som ser ut som en avslappnad stund i solen, inte förrän poliserna beslutar sig för att ”ta i med hårdhandskarna” och Pippi förvandlar jakten till en halsbrytande lek över Villa Villekullas tak.

Pippi halvligger på en steg som är lutad mot Villa Villekullas fasad. Huset är gult och rosa, bakom Pippi och stegen ligger en förstustrapp i skugga. I bildens högra nederkant syns huvud och axlar av de två männen i polisuniform. Pippi ligger bekvämt lutad mot stegen med armarna bakom huvudet och benen stötade mot en av stegens pinnar, böjda och brett särade. Hennes förklädesklänning är uppdragen, de gröna underbyxorna syns tydligt och de stora skorna pekar ut åt varsitt håll. Med tanke på männens längd förstår man att Pippi sitter högt upp på stegen. Hon blickar ner på poliserna och ser allvarlig ut. Luggen hänger ner i ögonen på henne och förstärker hennes något bistra eller bestämda uppsyn. Den ena polisen ser man enbart axlar, rygg och bakhuvud av, den andra står i bortvänd halvprofil; öra, haka, näsa och panna syns och mannen har sin hals sträckt och huvudet lite bakåtlutat för att kunna se upp på flickan.

Kamerans blick i den här scenen sammanfaller i det närmaste med de betraktande männen. För att den ska kunna fånga spelet av blickar mellan Pippi och poliserna måste

kameran vinklas och fånga scenen ur grodperspektiv och därmed placera poliserna i bildens periferi. Solljuset som träffar Pippi och taket uppifrån gör att poliserna måste kisa för att se henne.

”Att öppna sin kropp i fri, aktiv och utåt-riktad rörelse betyder för en kvinna att hon bjuder in den objektiverande blicken”, menar Iris Marion Young.¹⁶ Detta betyder att kvinnans/flickans sätt att röra sig står i direkt förhållande till hur hon blir sedd. Pippis pose på bilden kan betraktas som direkt pornografisk, med de brett särade benen och den halvliggande ställningen. Hon är sexualiserad, inte bara i förhållande till männens blickar, utan också genom den pornografiska posen. Hennes egen blick kan liknas vid den som en kvinna använder i en pornografisk bild, för att fånga och hålla kvar betraktaren, en bekräftelse på att hon vet och samtycker till att bli sedd i denna pose; ett steg i det förförelseschema som den pornografiska bilden är en del av. Denna bildtyp har en i grunden narcissistisk funktion i spelet mellan avbildad och betraktare, som bekräftelse för betraktaren.¹⁷ Närvaron i bilden av de två männen spelar också roll. De är båda relativt anonyma i denna stillbild, även om deras kostymering påminner om scenen som helhet. Men männen är också ställföreträdande betraktare, vilka förstärker och bekräftar att den position som intas gentemot en flicka i en sådan pose, är manlig.¹⁸

Man kan alltså säga att denna bild av Pippi i *Pippi Examples* uppfyller kriterierna för en sexualiserad bild, som kan placeras inom den pornografiska bildtraditionen. Men Pippifiguren sedd som ett tecken gör bilden mer komplex. Det samband mellan flickans fysiska rörelse och den objektiverande blicken, som Young beskriver, tycks sättas ur spel när den avbildade är Pippi. Hennes tillhörighet till kategorin ”flicka” borde stödja antagandet att

polisernas och betraktarens blickar sexualiserar Pippi. Men avvikelser från normen hos begreppet ”flicka” är i Pippis fall sådana att hon varken representerar oskuldsfullhet eller omedvetenhet.

Är Pippi oskuldsfull? Kanske snarare okunnig om den sociala ordning som begreppet oskuldsfull vilar på. Den process som tar ett subjekt från omedvetet till medvetet beskrivs just i kronologisk form, så att det måste existera ett ”för-medvetet” eller oskuldsfullt tillstånd före det medvetna. Pippi befinner sig dock i ett annat förhållande till denna kronologiska struktur. Hon har en egen ordning, formad både av hennes förflutna i sjörövarsammanhang och av det faktum att hon som barn redan har den autonoma ställning som de vuxna har. I Pippis ordning finns det inte någon omedelbar och tvingande logik mellan (vuxen) omedvetenhet och (vuxet) oberoende. Genom berättelsen om Pippi och poliserna tvingar Pippi ordningsmakten att acceptera hennes ordning (låt vara att hon inte hade kommit långt utan sina övernaturliga krafter). Ulla Lundquist menar att Pippis omedvetenhet och okunskap är ett sätt att blixtbelysa samhällets organiserande av kategorierna ”barn” och ”vuxen”. Genom sin omedvetenhet kan hon ifrågasätta och undergräva samhällets normerande ordning.¹⁹ Pippis omedvetenhet och oskuld spelar alltså en helt annan roll än den som Annikafiguren representerar i den föregående bilden. Det är det glapp mellan kategorin ”flicka” i dess ideala form och dessa avvikelser, som gör motstånd mot sexualiseringen i bilden av Pippi och poliserna.

Spelet med blickar

Anja Hirdman identifierar som tidigare nämnts två olika sorters betraktarpositioner i förhållande till den pornografiska bilden, den voyeuristiska och den narcissistiska, vilket bygger på

den avbildades blick. En bortvänd blick skapar ett mer voyeuristiskt förhållningssätt, medan det narcissistiska bygger på en mötande och inbjudande, direkt blick från den avbildade. *Pippi Examples* innehåller inga bilder med mötande blick eftersom bilderna kommer från TV-serier och långfilmer. Man skulle därför kunna anta att bilderna har ett genomgående voyeuristiskt förhållningssätt. Men när Pippis blick möter de manliga polisernas blickar fungerar poliserna som ställföreträdande betraktare. Inom den pornografiska bildtraditionen kan en man på bilden fungera som identifikationsfigur för betraktaren. På det sättet fungerar Pippis blick som en narcissistisk bekräftelse för den egentliga betraktaren.²⁰

Pippis egen blick förstärks av stillbilden och blir mer ihållande och genomträngande än i filmsekvensens ständigt skiftande flöde. Denna blick representerar det motstånd som Pippi gör i filmens handling mot all typ av övervakning från vuxenhetens sida. Kroppshållningen, som utmanar normerna för flickors och kvinnors beteende och samtidigt är ett uttryck för Pippis avslappnade förhållande till den vuxna ordningen, försvaras av hennes blick. Istället för att bli ett redskap för en sexualiserad betraktarposition, en uppmuntran och narcissistisk blick, förstärker Pippifiguren sina anspråk på autonomi genom sin blick. Hon tvingar in betraktaren i ett ställningstagande kring ”hennes” respektive ”samhällets” ordning. Denna ordning handlar i slutändan om just kroppens uttrycksätt, om de gränser som kringskär flickans användande av sin kropp i ”fri, aktiv och utåtriktad rörelse”.

Med hjälp av blicken kan en person uttrycka sig, men också förhålla sig till sin omgivning. Relationen mellan Pippi och poliserna är ett styrkeprov, där olika typer av makt

ställs mot varandra. Det är relationen mellan flickan och männen som är bildens mest betydelsefulla motiv. Nivelleringen av relationen mellan barn och vuxen kan ses som bakgrunden till polisernas öppna och självklara blick mot flickan. Hon har själv överskridit gränserna för barnets befogenheter. Organisationen av kategorierna vuxen/barn, flicka/pojke, flicka/kvinna gäller inte längre. Pippi är i relation till poliserna inte ett skyddslöst barn, därför betraktas och behandlas hon inte heller som ett sådant.

Pippi och Fridolf

Pippi lever ensam och oberoende av vuxna men båda hennes föräldrar presenteras i det inledande stycket av Astrid Lindgrens bok *Pippi Långstrump*. Tonen i boken anger att vissa omständigheter har gjort att Pippi inte lever tillsammans med sina föräldrar, omständigheter som ingen har kunnat råda över: att hennes mamma sitter i himlen och hennes pappa blåst i sjön under en storm.²¹ Det osentimentala draget kontrasterar mot den känslomässighet som traditionellt präglar berättelser om föräldralösa barn.²² Pippis mamma nämns ganska sparsamt i de tre böckerna. Hennes placering i himlen lämpar sig inte särskilt för hoppljugna äventyrsskröner, utan ger modern en upphöjd status. Mamman dog när Pippi var liten, men pappan har hon vuxit upp med och seglat runt jorden med. Pappan har följaktligen en mer framträdande plats, inte minst genom de berättelser Pippi fantiserar ihop om honom. Även Kapten Långstrump befinner sig på en okänd plats, men Pippi är övertygad om att han ska komma seglande för att hämta henne en dag.²³ Under tiden ljuger hon ihop att han har flutit i land på en söderhavsö och där blivit utnämnd till negerkung. Relationen mellan Pippi och hennes pappa bär på ett magiskt inslag. Det visar sig så småningom att

hennes historia om honom varit profetisk; allt visar sig stämma, in i minsta detalj. När Kapten Långstrump kommer tillbaka för att hämta sin dotter har han verkligen blivit negerkung på Kurrekurredudden. Pippis berättande tycks ha en frambesvärjande makt.

Det sammanhang som särskilt färgat relationen mellan Pippi och hennes pappa är livet på sjön, på skeppet *Hoppetossa*. I denna manligt dominerade miljö är Pippi både upphöjd, som kaptensdotter, och en självklar like. Kapten Långstrumps närmaste man Fridolf är den enda i besättningen som har en framträdande roll i böckerna och filmerna om Pippi. Han är Pippis lekkamrat och de gaddar sig ofta samman i lekfullt karnevaliska utspel mot Kapten Långstrump.

En av bilderna i *Pippi Examples* är hämtad från den scen där Pippi kommer ner till hamnen för att hälsa besättningen på *Hoppetossa* välkommen. Hon har just blivit slängd från Kapten Långstrump till Fridolf, de är fångade i den omfamning som Fridolf tar emot Pippi i. Kameran filmar från Fridolfs nivå och visar därmed den övre halvan av hans kropp och nästan hela Pippis. Trots att mannen till viss del är skymd av Pippis kropp är det hans närvaro som dominerar bilden; uttrycksfulla delar som ansiktet och händerna syns av honom.

Mannens ansiktsuttryck med de innerligt slutna ögonen samverkar med de parallella linjer som hans armar om barnets kropp utgör. En skugga utmed armen accentuerar den spända muskeln i en arm som lyfter, omsluter, beskyddar och omfamnar. Alla dessa uttryck flätas samman och blir en representation för mannens kärlek till barnet. Mannen låter sin fysiska styrka tjäna kärleken så att innerlighet representeras av styrka. Barnet Pippi, med alla sina fantastiska egenskaper och sitt självdefinierade jag, utplånas nästan innesluten i denna omfamning. Bilden ger henne inte mycket



utrymme att uttrycka något, hennes ansikte är bortvänt och hennes kropp är fastlåst i omfamningen. Hennes kropp tycks inte riktigt hänga samman. Den övre delen, huvud, armar och bål är tätt tryckta mot mannens kropp. Hon har vinklat huvudet så att det kan kilas in mellan hans huvud och axel. Armarna håller tätt om hans hals. Bålen sitter inkilad under hans arms grepp. Men under klänningskanten och mannens hand sticker benen ut, utanför greppet och ut ur bilden. Benen får helt enkelt inte plats eftersom flickan inte är någon baby, hon är för stor för att lyftas på detta sätt. Hennes ben hänger ner utmed mannens kropp; de deltar inte i omfamningen, utan skapar i stället en tyngd hos henne, som om hon vore på väg ner och ut ur hans grepp. Den svarta skon och det hårt utsträckta strumpebandet anger riktningen neråt hos den nedre delen av flickans kropp.

Tvetydig omfamning

I den filmscen som bilden av Pippi och Fridolf är hämtad från, fortsätter Pippi från den ena mannen till den andra ur *Hoppetossas* besättning. Pippis rörelse mellan männen är det dominerande inslaget i scenen, medan det enskilda bildutsnittet istället visar en helt annan rörelse. Innerligheten i mannens ansiktsuttryck motsäger att han sekunden efter släpper flickan genom att frimodigt slunga hennes kropp till nästa man i klungan. Scenen i sin helhet visar Pippis förhållande till det manskollektiv som har format hennes uppväxttid på skeppet *Hoppetossa* och som etablerar henne som ett barn med en exceptionell typ av erfarenhet. Många av Pippis egenskaper förklaras, inom berättelsens ramar, som inneboende, kopplade till individen Pippi. I och med att Kapten Långstrump återvänder till Pippi med sin besättning får Pippifiguren relief. Erfarenheten av detta manskollektiv tycks ligga till grund för Pippis frimodiga och

respektlösa förhållande till hela vuxenheten. Hon är van vid att betraktas som en like, i bemärkelsen icke-ömtålig, vilket i berättelsens värld visar sig vara utvecklande för hennes möjlighet att uttrycka sin personlighet även i andra sammanhang dominerade av vuxen världens ordning.

I den frysta stillbilden däremot skildras en traditionell relation mellan vuxen och barn, som ett spänningsförhållande mellan barnets litenhet och beroende av fysisk ömhet och det växande som i framtiden kommer att skilja barnet från den vuxne. Oklarheten kring vem mannen är, biologisk far eller någon annan man, ger bilden en tvetydig karaktär. Flickan kan glida ut ur greppet, låta den tyngd som hennes ben visar, ta med sig hela kroppen ut ur omfamningen. För tecknet Pippi kan skillnaden mellan filmberättelsens betydelse och stillbildens representera de förändringar av Pippifiguren som är nödvändiga i transmedieringen från bok till film. Scenen i sin helhet, med hennes vilda färd mellan besättningsmännen, visar att skillnaderna mellan flickan och männen inte är så stor. Pippi är inte någon "vanlig" flicka, hon är inte ömtålig, rädd eller försiktig. Men stillbilden visar Pippi som om hon vore en vanlig flicka, ett barn som behöver vuxnas närhet och trygghet. Själva storleksskillnaden mellan flickan och mannen blir signifikativ i den filmade versionen; ett absolut förhållande mellan de båda personernas storlek kan inte undvikas inom filmmediet. När Pippi är så uppenbart liten framstår hon mera som ett barn, innesluten i den vuxnes omfamning.

Bilden av flickans och mannens omfamning ger betraktaren två möjliga förhållningsätt i frågan om hur relationen mellan dem ser ut. Antingen att Pippi verkligen är ett vanligt barn som omfamnas av en vuxen som hon känner tillit och kärlek till. Eller att omfamningen är påtvingad och att hon använder sin

tyngd till att ta sig ur mannens grepp. Men betraktaren kan också välja att inte bry sig om denna relation. Betraktaren kan istället konstatera att mannen håller sin hand runt flickans stjärt och att denna hand pekar ut ett område på hennes kropp som är sexuellt laddat inom den pornografiska bildtraditionen. Möjligheten att distansera sig ifrån bildens innehåll (relationen mellan flickan och mannen) finns naturligtvis alltid, men den traditionella konventionen kring känslomässiga bilder av barn dominerar ändå.

Pippi i leran

Bilden av Pippi liggandes på mage i lera, ger inga direkta ledtrådar om vilket sammanhang den är tagen ur. Inget av bildens element refererar till något särskilt händelseförlopp. Hon ligger på mage i en diagonal över bildytan. Bilden är suddig, både av dålig videoupplösning och av rörelseoskärpa från den ursprungliga filmupptagningen. Hon ligger i grus eller lera, den grå färgen indikerar grus, men stänk på kläderna tyder på lera. Runt leran växer eller ligger torrt, gulaktigt gräs. Trots oskärpan är det mycket enkelt att identifiera Pippi, främst genom hennes karaktäristiska färger: hårets och ena strumpans orange och trosornas/shortsens och den andra strumpans klargröna. Pippi har ramlat eller kastat sig i leran, hon är nu på väg upp, huvudet är till hälften höjt och hon stödjer sig på armbågarna. Höger ben är vinklat för att kunna vikas in under kroppen och underlätta rörelsen uppåt. Dessa båda rörelser, att hon är kastad ned i lera och med sin kropp förbereder sig att resa sig upp, är det som tydligast pekar på bildens kluvna karaktär. Förskjutningen av betydelse går över den gräns där berättelsen blir bild. Tecknet Pippi bär med sig sin berättelse och sina karaktärsdrag; stillbilden visar rörelsen ner i leran, berättelsen visar rörelsen upp ur den. Rörelsen

upp avläses i hur Pippis kropp är arrangerad. I denna pose kan man med hjälp av historien om Pippi läsa in ett uppresande från den leriga marken.

Ett av Pippis tydligaste karaktärsdrag är alltså att hon står fri från all form av övervakning och ingripanden från vuxna: hon är föräldralös och oberoende.²⁴ I Astrid Lindgrens böcker bygger många komiska poänger på att Pippi inte känner till de flesta förmaningar som barn får från sina föräldrar; Pippi förstår inte alls varför man inte ska bli våt eller smutsig, varför man ska akta sig för olika faror. Pippi råkar heller aldrig ut för något som hon inte kan handskas med. Hon blir inte förkyld av att bada med kläderna på, hon slår sig aldrig och besväras inte av smuts. Hon behöver inte vuxna och hon behöver inte vuxnas förmaningar och regler (hon omfattas inte ens av skolplikten, eftersom Fröken inte orkar med henne).

Transmedieringen av Pippiböckerna till film erbjuder många möjligheter att grafiskt beskriva Pippis frimodiga förhållande till väta och smuts. Pippi utsätter sig ofta själv för situationer som i ett slap-stick-sammanhang skulle betyda förnedring, men som alltid präglas av lekfullhet och skoj på hennes egen bekostnad. Bilden visar hur Pippis klänningsförkläde har åkt upp och blottar hennes underkläder. Hennes högra ben är vinklat så att trosorna (egentligen shorts) smiter åt, och benen är särade och vinklade från varandra enligt en poseradets kod som ligger nära den pornografiska framställningen. Hennes ansikte är bortvänt och hon är nedsmutsad både på kläder och i håret. Hennes strumpor skymtar i bildens nederkant och framhäver att lårens hud blottas mellan trosor och strumpkant. Trosorna och kroppens vinkel accentuerar stjärtens rundning enligt ett poseringsideal som används i avbildandet av kvinnor, i såväl



klassiskt måleri som mode- och reklamfotografi och pornografi. Bilden gör genom denna pose Pippi till ett poserande objekt och till flicka, snarare än det handlingskraftiga utopiska barn som utgör tecknet Pippi.

Laura Mulvey menar att rollfördelningen mellan mannen och kvinnan inom filmmediet placerar mannen i en aktiv position som rör sig på filmdukens representation av tid och rum, medan kvinnan blir till enbart bild genom fokuserandet på kvinnans fysiska yta och fragmentiseringen av hennes kropp.²⁵ Eftersom just denna stillbild inte erbjuder några ledtrådar till en specifik scen, frigör den sig från berättelsens sammanhang; fortsättningen, eller utgången är oviss. Frigörandet av stillbilden från berättelsens flöde upprättar, tillsammans med de pornografiska konnotationerna, en sexualiserad betraktarposition. När den manliga betraktarpositionen friläggs och identifieras så tydligt som den gör i *Pippi Examples* är det däremot möjligt att ta avstånd ifrån den på ett sätt som inte Hollywood-filmens struktur tillåter. I och med att *Pippi Examples* bär med sig sin ursprungliga betydelse uppstår ett glapp mellan de båda olika tolkningsmöjligheterna, där blickens funktion i förhållande till det avbildade framträder.

Posens sexuella konnotationer förstärks genom att betraktarpositionen i relation till Pippi är uppifrån. Flickan på bilden ligger nedkastad i den smutsiga leran. Från den positionen kan hon inte värja sig mot kamerablicken. Blicken håller flickan nere på den smutsiga marken och "tillåter" henne inte att resa sig. Med den sexualiserade blicken är Pippi inte längre en hjälte för barn att njuta av och skratta åt. Barnets blick byts mot den vuxnes. Det frimodiga förhållandet till smuts och väta byts mot nedsmutsningens och nedkastandets förnedring.

Vuxnas oro och motstånd mot smuts och

väta kan sägas representera ett upprätthållande av en ordning som också inkluderar könsordningen.²⁶ Den prydliga flickan är som tidigare nämnts ett ideal som Annika personifierar i Pippiböcker och -filmer och som Pippifiguren gör motstånd mot. I bilden samverkar leran och den pornografiska posen som tecken för Pippis överskridande av gränserna för idén om den ideala flickan. Måttfullhet och prydlighet byts mot excess. Nedsmutsningsakten ger bilden en kroppslig/taktil dimension som gör det svårare för betraktaren att distansera sig ifrån den. Detta inslag är det som Lynda Nead kallar det obscena i pornografiska bilder, en övermått av kroppslighet som skiljer den transcendent "konsten" från den fysiska pornografin.²⁷ Posen, som låter stjärntens rundning vara i fokus gör Pippi till flicka i bilden, men leran gör bilden ytterligare tve tydlig. Å ena sidan är lerigheten ett uttryck för Pippibarnets fria lek, å andra sidan innebär denna frihet att betraktarens fantasi får fritt spelrum; leran kan både vara frihet och förnedring. Precis som i bilden av Annika verkar den sexualiserande blicken i spänningsförhållandet mellan oskuldsfullhet och medveten posering, men Pippis oskuldsfullhet tar sig uttryck i det ohämmade användandet av sin kropp. Pippi ramlar in i den pornografiska posen, som av en slump, men hon ramlar också in i det obscena. Den sexualiserande blicken får, liksom i bilden av Annika, hjälp av att Pippi inte kan göra motstånd genom sin egen blick. Betraktaren kan omfatta hela hennes kropp med dess inbyggda tvetydighet.

Den manliga konstnärspositionen

Det ursprungliga materialet och dess plats i en barnkulturell kontext kontrasterar mot den betraktarposition som upprättas i och med *Pippi Examples*, en betraktarposition som

förutsätter kunskaper om pornografiska bilder.

Det barnpornografiska sammanhang som bilderna *skulle kunna* vara en del av är verkligt tolkningsredskap för betraktaren att använda sig av. Genom att upprätta en tolkningskontext kan betraktaren utvinna och fixera betydelse ur tvetydiga bilder. Detta är ett exempel på vad Douglas Crimp beskriver som betraktarens begär efter mening.²⁸ Utifrån hans definition av begreppet fetisch, kan man se att bilderna från *Pippi Examples* får sin mening från och i relation till en pornografisk bildstruktur. Genom bilderna etableras ett antal olika former för kategorin ”flicka”, men också en betraktarposition som är sexualiserad och manlig. Själva tvetydigheten i bilderna tycks stödja denna sexualisering, särskilt som den barnpornografiska genren (till skillnad från ”vanliga” pornografiska framställningar) inte är spridd och välkänd till sin visuella karaktär. Palle Torsson använder sig av tvetydigheten hos den barnpornografiska kategorin i sitt konstnärliga arbete. Den manliga blicken blir på det sättet inte enbart en del av den rådande könsstrukturen, utan också ett konstnärligt arbetsredskap för att lyfta fram den manliga, sexualiserande blicken som samhällslik företeelse.

Positionen som konstnär präglas av en dubbelhet; å ena sidan innebär den en verksamhet som reflekterar och kommenterar samhället, utifrån en förmodat autonom och unik position, å andra sidan är konstnären hela tiden en del av det samhälle som kommenteras eller gestaltas i konsten. Kategorin *man* kan i detta sammanhang ses som en del av den konstnärliga autonoma positionen och det verkar rimligt att anta att det är så det omkringliggande samhället också ser på den manliga konstnären. När Palle Torsson använder sig av den manliga blicken i sin konst arbetar

han mot åtminstone två tröga strukturer – den som sammansmälter mannen, konstnären och den autonoma positionen och den som sammansmälter den manliga blicken med den privata mannen och de njutningens privilegier som historiskt tillfaller mannen inom avbildandets och betraktandets sfär.

Att upprätta en gräns

Foucaults begrepp ”försexuell”, vilket han använder för att markera barnets plats inom sexualiteten, pekar mot ett vuxet förhållningsätt gentemot barns sexualitet. Den vuxnes uppgift är att upprätta en gräns för barnet, som den vuxne har ansvar för, men också en gräns för den vuxne själv. Mina bildanalyser visar att de avbildade männen i *Pippi Examples* överskrider de fysiska gränser som behöver upprättas mellan vuxna och barn för att hålla barnet kvar i det försexuella. Detta försexuella stadium implicerar att en ”vuxen” diskurs om barns sexualitet alltid är verksam. Barn kan inte skildras asexuellt eller oskyldigt; det försexuella innebär ett hot mot den ordnade, vuxna sexualiteten, en lockelse och en tillbakablickande praktik, där den vuxnes egen barndom och minne av sin sexuella utveckling spelar en avgörande roll. Detta är en paradox: barn måste skildras oskyldigt och asexuellt för att fortsätta befinna sig i det försexuella, men då själva gränsdragningen mellan försexuellt och sexuellt är ett upprättande av en sexualitetsdiskurs är detta en omöjlighet.²⁹

Att ändå upprätthålla skillnaden mellan vuxnas och barns sexualitet har låtit sig göras genom det som Foucault kallar pedagogiseringen av barnets sexualitet. Där skapas en zon där sexualitet inte ska förknippas med njutning, utan med sociala gränsdragningar, regler och förmaningar. För läkare, lärare och psykologer kommer denna zon att innebära en

möjlighet att också adressera de vuxna och deras sexuella liv, men det huvudsakliga målet med pedagogiseringen är att forma det uppväxande släktet.³⁰ I de vuxnas övervakning av barnet ligger det inbyggt ett avstånd mellan de två, en distans som kan bli för stor eller för liten. Distansen upprätthålls från två håll; från det väluppfostrade barnet och från den övervakande vuxna blicken. I kraft av den moraliska storhet som den redan diskursivt formade sexualiteten innebär, ligger det yttersta ansvaret för denna distans på den vuxne.

Den viktigaste skillnaden mellan det konventionella tecknet Pippi och det som framträder i *Pippi Examples*, är att konstnären närvaro genom representerandet av en samhällelig, manlig blick, överskrider det *avstånd* mellan barn och vuxen som instiftas genom pedagogiseringen av barnets sexualitet. Palle Torsson ikläder sig positionen som bärare av denna blick och som överskridare av detta avstånd. Att använda sin manliga position i det inomkonstnärliga sammanhanget får dock konsekvenser i det utomkonstnärliga; positionen som man och representationen av den manliga blicken sammansmälter med den oklara samhälleliga föreställningen om en manlig perversion. Den sexuella laddningen av mannen sker så att säga utanför bilden, den blir inte representerad och därmed oklar. Konstnärens kön laddas med dessa oklara betydelser som framträder då han associeras med och förstås i förhållande till de avbildade flickorna i *Pippi Examples*. Inte bara den manliga blicken blir en del av konstverket, konstnärens kön blir det också.

I *Pippi Examples* finns en konflikt mellan det samhälleliga förhållningssättet till barn och konstens förhållningssätt gentemot kroppen. Genom referenser till den pornografiska bildtraditionen kommer *Pippi Examples* att

öppet rikta sig till betraktarens fysiska gensvar på bilden. Betraktarens njutning ligger inte på en dold, strukturell nivå, utan på en öppen, men motsägelsefull nivå. Inom ramarna för konceptkonsten verkar Palle Torsson inom ett väl utforskat område: förhållandet mellan konstverket och betraktaren. Det perceptuella och det kroppsliga/sexuella/pornografiska har under de senaste 30 åren tematiserats flitigt inom den konceptuella konsten.³¹

Den kroppslighet som kommit att bli ett av konceptkonstens motiv förutsätter en vuxen kroppslighet/sexualitet. Alliansen mellan konstnär och betraktare utgår från föreställningar om en vuxen, diskursivt formad sexualitet; en delad erfarenhet. Att föra in barnets kroppslighet och sexualitet innebär i detta sammanhang att den vuxne betraktaren och dennes position och erfarenhet också approprieras, det vill säga inordnas i och görs till en del av verket.³²

I och med konceptkonsten är konstkonnärsörens distans inte längre nödvändig, konsten kan mycket väl innehålla obscena inslag, söka att på en gång locka och utmana sin publik. Barnmotivet som representation för samhällets/vuxenhetens moraliska ansvar, barnets oskuldsfullhet och ofärdiga utomdiskursiva ställning gör det på en gång oberörbart och till ett idealiskt motiv för en oroande och utmanande konstpraktik. När Torsson sammanför flickan, konceptkonsten och utrymme för en sexualiserad vuxen manlig blick är det framför allt den vuxne betraktarens förhållande till flickan som står på spel. Det avstånd mellan vuxen och barn som måste upprätthållas i den samhälleliga kontexten, kollapsar inom den konstnärliga. Förhållandet mellan vuxen och barn, mellan flicka och man, blir outhärdligt oklart.

Noter

- 1 Föreliggande artikel är en omarbetning av författarens D-uppsats i genusvetenskap, framlagd vid Göteborgs universitet vårterminen 2004.
- 2 *Bon*, 2001:2, s. 175–183.
- 3 Anja Hirdman: *Tilltalande bilder. Genus, sexualitet och publiksyn i Veckorevyn och Fib-aktuell*, Atlas 2001, s. 51. Det narcissistiska förhållningssättet bygger på att den avbildade kvinnan riktar sin blick direkt mot betraktaren som en bekräftelse på dennes närvaro och delaktighet. Eftersom bilderna från Pippi-filmerna inte innehåller några direkta blickar riktade mot betraktaren så fördjupar jag inte denna aspekt av den pornografiska bildtraditionen.
- 4 Lynda Nead: *The Female Nude in Art. Obscenity and Sexuality*, Routledge 1992, s. 88.
- 5 Michel Foucault: *Sexualitetens historia: Viljan att veta, band I*, Daidalos 2001, s. 113.
- 6 Nead 1992, s. 88.
- 7 Laura Mulvey: "Visuell lust och narrativ film", *Skriftserien Kairos nr 6*, Raster Förlag 2001, s. 55.
- 8 Göran Sonesson: *Bildbetydelser. Inledning till bildsemiotiken som vetenskap*, Studentlitteratur 1992, s. 26.
- 9 Iris Marion Young: "Att kasta tjejkast", *Att kasta tjejkast. Texter om feminism och rättvisa*, Atlas 2000, s. 270.
- 10 Ulla Lundquist: *Århundradets barn. Fenomenet Pippi Långstrump och dess förutsättningar*, Rabén & Sjögren 1979, s. 132.
- 11 Foucault 2001, s. 113.
- 12 Sharon Kinsella: "What's behind the Fetishism of Japanese School Uniforms?", *Fashion Theory*, 2002:2, s. 219.
- 13 Ibid.
- 14 Douglas Crimp: "Bilder", *Skriftserien Kairos nr 3*, Raster Förlag 1997, s. 123.
- 15 Ibid.
- 16 Young 2000, s. 275.
- 17 Hirdman 2001, s. 51–54.
- 18 Mulvey 2001, s. 63.
- 19 Lundquist 1979, s. 149.
- 20 Mulvey 2001, s. 56.
- 21 Astrid Lindgren: *Pippi Långstrump*, Rabén & Sjögren 1978, s. 5.
- 22 Lundquist 1979, s. 129.
- 23 Lindgren 1978, s. 6.
- 24 Ibid.
- 25 Mulvey 2001, s. 56.
- 26 Young 2000, s. 270.
- 27 Nead 1992, s. 88.
- 28 Crimp 1997, s. 123.
- 29 Foucault 2001, s. 113.
- 30 Ibid.
- 31 Sven-Olov Wallenstein: "Det utvidgade fältet: Från högmodernism till konceptualism", *Skriftserien Kairos nr 1*, Raster Förlag 1996, s. 130.
- 32 Ibid.

Summary

The aim of this article is to examine shifts of meaning of the visual material in a piece of art called *Pippi Examples* (2001). The Swedish artist Palle Torsson uses parts of the Pippi Långstrump motion picture for this video work, which has been accused of "making porn of Pippi". It is when the visual material is moved from its original context of children's culture and placed in a context of art, that the perception of the viewers' position changes. Four pictures from *Pippi Examples* are examined through a semiotic method. These pictures are related in different ways to signs of sexualisation used in visual pornographic material. The girls in the material are exposed in a sexualised way, related to two frames of interpretation.

The first one is the references in the pictures to a pornographic visual tradition. The second impor-

tant frame of interpretation is the concept of *the male gaze*, in the article also referred to as the male viewer's position. This position is structured through the historical meaning of children's sexuality, cultural boundaries for girls' physical use of their body and the sexualised gaze of male adults. The theoretical ground for the article is Laura Mulvey's essay on the male gaze and Michel Foucault's work on the history of sexuality.

In the final part of the article the gender of the artist is discussed as a vital part of *Pippi Examples*. The artist's male gender both confirms the sexual content of the visual material and turns the interest to his person rather than to the art. This can be seen as a new situation for the male artist that historically has had a position related neither to sexuality nor gender.

Kajsa Widegren

Göteborgs universitet

Institutionen för genusvetenskap

Box 215

405 30 Göteborg

kajsawidegren@hotmail.com