

## Den omöjliga kvinnligheten

**Sexuellt laddade kroppar är del av modedefotografiets signum. Men vems fantasier är det som iscensätts? Motsägande visuella tecken kombinerar "oskulden" med mogna kvinnors sexualitet till en omöjlig kvinnlighet.** ANETTE GÖTHLUND

Det är som om bildproducenterna har blivit fartblinda av den ungdomlighetstrend som råder i samhället och som inom modevärlden har nått det absurdas gräns. Man Ray fotograferade förvisso unga modeller redan på 1920-talet och Mary Quant använde sig av en elvaårig flicka på en modevisning i mitten av sextiotalet, som reaktion mot stelheten på catwalken (Craik 1994: 81). Quant sökte en ungdomlig frigjordhet som knappast har någon motsvarighet i de ohöljt sexualiserade flickbilder med koppling till en fetischistisk varuestetik som vi ser idag.

Den sexualisering av tonårsflickor som

delar av vår bildkultur tydligt har uppvisat de senaste åren har varit särskilt synlig inom modedefotografin.<sup>1</sup> Modedefotografi är i likhet med reklam och konst en visuell diskurs där kvinnans roll som *tecken* synliggörs.

Nedan följer några historiska reflexioner och kommentarer till hur dessa tecken kan tolkas ur ett feministiskt och bildteoretiskt perspektiv.<sup>2</sup>

Utifrån ett intresse för hur kulturens bilder är delaktiga i skapandet och upprätthållandet av normer och ideal för kvinnlighet, liksom för förhållanden mellan könen, är det givande att titta närmare på just mode-

fotografen.<sup>3</sup> Modebilden har en mer än hundraårig tradition bakom sig. Det betyder att den har utvecklat tydliga ikonografiska konventioner.<sup>4</sup> Dessa bildkonventioner om hur mer eller mindre klädda kvinnokroppar ser ut har integrerats i vårt visuella kulturarv, liksom i vår föreställning om hur en kvinna ser ut. Modefotografiet är intressant eftersom det har etablerat sig som en av de absolut vanligaste bildtyper vi har omkring oss – således en framträdande del av kvinnors och mäns vardagliga bildvärld. Modefotografier, i betydelsen mer eller mindre iscensatta bilder av kläder, finns närvarande som reklam i tidningar och på tv, som affischer på stan, i postorderkataloger, i alla sina varianter i veckopress, damtidningar och modemagasin, liksom på Internet och allt oftare på gallerier och i utställningslokaler.

#### **Modefotografier som "kvinnobilder"**

Mode är förvisso en diskurs som handlar om kläder, men egentligen handlar den i högre grad om kroppar – i första hand kvinnliga sådana, liksom om de identiteter dessa kroppar avser att iscensätta. Det finns komplexa kopplingar mellan kroppar och kläder, liksom mellan de klädda kropparna och de sociala och kulturella kontexter dessa förekommer i. Kaja Silverman har beskrivit det som att: "kläder tecknar kroppen så att den kan bli kulturellt synlig, och artikulerar den genom att ge den meningsfull form" (citerad i Craik 1994: 110). Mode ingår också som del i den västerländska kulturens uppsättningar av tekniker för skapandet och reglerandet av kvinnor och kvinnlighet. "Att bli kvinna" i kulturens ögon innefattar en mängd ingrepp i den kvinnliga konstitutionen, på såväl ett psykiskt som ett fysiskt plan. Paradoxalt nog har dessa tekniker etablerats under en tid då kvinnan och

kvinnligheten har presenterats som naturgiven och biologiskt determinerad.

Medieforskaren Jennifer Craik delar in dessa tekniker i sådana som är kopplade till innehavandet av en kvinnlig kropp (att vara kvinna) och tekniker som utvecklar genus som social strategi (att vara kvinnlig). Att *vara kvinna* innefattar tekniker kopplade till fruktbarhet, fostran och omvårdnad, till hemmets sfär och vardagslivets upprätthållande. Tekniker som är knutna till att *vara kvinnlig* är centrerade kring förevisande och framställning av kvinnokroppen (Craik 1994: 44).

Modefotografen har utvecklats i nära relation till de tekniker för "kvinnliggörande" som Craik talar om, och detta har varit avgörande för hur kroppen har kommit att bli en del av det som tillhör modet, det som är *fashionable* (Craik 1994: 92). Modefotografiet är också det nav som hela modediskursen roterar kring. Det innehar sin centrala ställning eftersom mode, paradoxalt nog, framför allt konsumeras som bild. Mode är som fenomen i vår tid oskiljaktigt från dess representationer i bild. Och eftersom mode i så stor utsträckning handlar om iscensatta kroppar, kommer dessa kroppar att iscensättas och bearbetas ytterligare en gång: framför kameran. Att kropparna laddas sexuellt har blivit en del av modefotografiets signum. "Erotiken, sexualitet, sensualism är modefotots livsnerv", skrev intendenten Jan-Erik Lundström i katalogen till utställningen *Catwalk*, som visades på dåvarande Fotografiska Museet i Stockholm 1993. Följaktligen visades huvudsakligen bilder på kvinnokroppar, inte kläder.

Modefotots urscen är mötet med Kvinnan (förkroppsligad av Fotomodellen). Den manliga blickens möte med kvinnan. Även om de flesta köpare av såväl modetidningar som kläderna [är kvinnor], även om det

finns kvinnliga fotografer, även om många bilder handlar mer om miljö, o.s.v., så struktureras modet av mötet mellan mannens blick och kvinnans kropp” (Lundström 1993: 7).

Detta möte är och förblir modetografiets hörnsten – inte kläderna, som vi trots allt envisas med att se som modets *raison d'être*. De erotiserande och sexualiserande blickpositioner som möjliggörs härrör bland annat från det faktum att det är manliga blickar som ser genom kameraögat (fotografer) och som har styrt urvalsprocesser och försäljningsstrategier i modemagasinen – och sex säljer. Modebilderna, som i huvudsak är en ”kvinnohistoria”, har dikterats av manliga aktörer. De relativt få kvinnliga fotografer och stylisterna (där fler är kvinnor än bland fotograferna) som har tagit sig in på arenan har ännu inte avsatt några större spår i genrens utveckling.

I detta sammanhang ställs ofta frågan om huruvida vi kan förvänta oss att det blir någon skillnad med kvinnor bakom kameran. Utan att gå in på den omfattande diskussionen här, kan vi konstatera att feministiska bildforskare tar avstånd ifrån en förenklad modell som säger att fotografens biologiska kön bestämmer fotografiets form, funktion och innehåll – men att däremot könsspecifika erfarenheter och livsvillkor leder till att kvinnor utvecklar speciella strategier inom den fotografiska praktiken.<sup>5</sup>

Vad gäller de kvinnliga modetografierna (flera är före detta modeller) måste man ta i beaktande att även om det finns sådana som vill presentera alternativa kvinnobilder i sina modetografier, så är det naturligtvis mycket svårt att bryta mot konventioner, skrivna och oskrivna regler inom ett område som så starkt domineras av en manlig tradition. Ett exempel är den före detta fotomodellen, numera modetografen Ellen von

Unwerth, vars fotografier har beskrivits som ”mode med kul attityd till sex”, eller som ”så våta att man nästan känner fukten på tidningssidorna” (Dee 1999: 8). Mode- och fototidskrifter har hyllat henne för att hon visar att man kan vara kvinna och ändå tycka om att göra och se på sexiga bilder av kvinnor. Så kan naturligtvis vara fallet, men i dessa omdömen framträder en implicit kritik av de röster som ifrågasatt modetografins kvinnobilder. Man kan fråga sig om von Unwerth visats samma uppskattning av branschen ifall hon valt att bryta med den modetografiska bildtraditionens framställningar av kvinnor.

#### Historik och estetik

När man tittar närmare på modetografins historiska utveckling kan man se hur den estetiska utvecklingen är knuten till fotografiet som tekniskt medium. Man kan till exempel identifiera ett framträdande intresse för det formmässiga i de visuella uttryck som fotografer, art directors och redaktörer ville skapa under 1930-talet fram till 1950-talet. Fotograferna experimenterade med de nya tekniska förutsättningar för fotografiet som bildframställningsmedium gav. Art directors utvecklade modemagasinens layout och grafiska design för att skapa en visuell, estetisk helhet i vilken kvinnans kropp ingick som en ofta betydande del – objektifierad är den alltså redan här. Under 1960-talet framträder en förskjutning i fokus, i och med att fotografierna tydligare struktureras utifrån den manliga sexualiserande blicken på kvinnokroppen. Till stor del kan denna 1960-talets revolt mot *haute couture*-regler om förfining och sexuell diskretion knytas till tidsandan,<sup>6</sup> liksom till utvecklingen inom film, tv och video samt populärkulturens framväxt (Craik 1994: 108).



Pia König *Spegel* 1998

Den utveckling vi har kunnat följa under senare år, inte bara inom modefotografin utan även inom reklamen, uppvisar i sin tur en fortsättning och utveckling av fetischerande och "varufierande" framställningar av kvinnokroppar.<sup>7</sup> Erotiserande eller öppet sexualiserande inslag i dessa bilder är oftare regel än undantag. Och oavsett om fotografier av skrevande kvinnor förekommer inom en mode- eller pornografisk diskurs, så anknyter bilderna ytterst till samma kulturella fenomen, nämligen till "den diskursiva konstruktionen av 'kvinna' som en uppsättning betydelser, som när de väl har lanserats cirkulerar i världen och antar ett eget, kvasi-autonomt liv" (Solomon-Godeau 1991: 220).

Konstvetaren Abigail Solomon-Godeau har utförligt behandlat fotografiets betydelse för denna konstruktion, där hon i likhet med

andra - och bildforskare som Elisabeth Cowie, Griselda Pollock och Annette Kuhn, betonar kvinnans funktion som tecken i vår kultur, och då inte minst ett visuellt sådant.<sup>8</sup> Kvinnan är ett tecken som tillskrivs betydelse; framför allt har detta tecken kodats som "det sexuella" (Solomon-Godeau 1991: 223). Historiskt sett har kvinnor själva ytterst sällan haft möjlighet att ge tecknet kvinna ett eget innehåll.

Fotografiet har spelat en betydande roll i upprättandet av kopplingen mellan bilder av kvinnan och den kommersiella varan:

Erotiserandet av varan och varufierandet av kvinnor är kulturella fenomen som inte kan studeras var för sig. Historiskt sett blev denna erotiska lockelse fullkomnad i och med reklamens ankomst, vilken helt och hållet sammanmälter bilden av kvinnan med varan, och på

så vis förenar de båda i tecknet för ett begär (som är omöjligt att tillfredsställa) (Solomon-Godeau 1991: 237).

Denna sammanblandning mellan kvinna och vara är framträdande i allt modedefotografi.

Ur ett konsthistoriskt perspektiv är sexualiseringen av den kvinnliga kroppen inte heller något nytt. Konstvetaren Lynda Nead konstaterar att var och en som tittar på konsthistorien måste slås av den rikliga förekomsten av avbildade kvinnokroppar. I vår västerländska kultur är det mer än något annat just *the female nude* som konnoterar Konst. Nead diskuterar den avbildade och inramade nakna kvinnokroppens framskjutna position i konsten utifrån tanken att den kan ses som en ikon i den västerländska kulturen. Den symboliserar civilisationens seger, transformationen av natur till kultur. Den kvinnliga nakenstudien kan tolkas symboliskt som tecken på hur kulturen har kommit att tämja kvinnligheten och den kvinnliga sexualiteten, det vill säga naturen (Nead 1992: 1f). Modedefotografen skriver alltså in sig i en bildhistorisk tradition där objektifierandet av kvinnokroppen är ett centralt tema.

Kulturforskaren och filosofen Susan Bordo har skrivit många insiktsfulla texter om kvinnokroppen som kulturell arena för motstridiga inskriptioner.<sup>9</sup> I sin analys av det rådande extrema smalhetsidealet som framför allt odlas av modebranschen, påpekar hon att om man trivialiserar mode och avfärdar det som en form av underhållning så missar man det viktiga faktum att kropparna och deras utseende inte bara är yta, utan att kropparna talar till oss (Bordo 1997: 124). Hur vi förstår vad de "säger" beror på våra estetiska preferenser, vilka i sin tur är grundade i såväl psykologiska som kulturella faktorer. Det är alltså inte enbart kroppen som yta eller som sina delar (bröst, magar, rum-

por) vi reagerar på, utan det meningsinnehåll dessa bär på. Därför menar Bordo att analysen riskerar att bli förenklad om vi nöjer oss med att tala om objektifiering då kvinnors kroppar avbildas på ett sexualiserat eller överdrivet estetiserat sätt.

Föreställningen om kvinnor-som-objekt låter förstå att kvinnor reduceras till att 'bara' vara kroppar, men det som verkligen pågår är ofta än mer oroande, eftersom det innefattar skildringar av regressiva ideal för kvinnligt beteende och kvinnlig attityd som går mycket djupare än till det yttre" (Bordo 1997: 124).

I stället för att blott konstatera att kvinnor i bildkulturen reduceras till (sexualiserade) kroppar, kan vi alltså undersöka vad dessa kroppar uttrycker (Bordo 1997: 125). Här återkommer tanken på kvinnan som betydelsebärande tecken.

#### Omöjliga drömmar

Genom en sådan här beskrivning av mode och modedefotografi har jag förhoppningsvis visat hur mycket som rymts inom detta ofta motsägelsefulla fält. Många kvinnors förhållande till mode och bilder av mode är också ambivalent. Det är lätt att både lockas och förskräckas av bilderna. Jag tror att detta inte minst beror just på fokuseringen på kroppen i bilderna. Hur många kvinnor har inte ett konfliktfyllt förhållande till kroppen? I hög utsträckning är vi våra kroppar, såsom vi har lärt oss att kvinnligheten är knuten till det kroppsliga. Vi har också lärt oss att det är genom att bearbeta våra kroppar som vi kan få bekräftelse och uppskattning. Idag råder överhuvudtaget en fokusering på kroppen, oavsett kön, när det gäller identitetsskapande och livsstil, något som också är i linje med modernitetens föreställning om *görbarhet*; kroppar, identiteter, liv – det är varje individs

eget ansvar att utifrån görbarhetens perspektiv skapa de bästa förutsättningarna för sig själv.<sup>10</sup> Därför kan vi också – någonstans – tro på att de drömmar och löften som gestaltas av de ungflickssmärta modellernas kroppar, att det fantastiska skimret som modefotografiet uppvisar kan bli verklighet. Det är upp till oss själva att förverkliga fantasin. Men om man verkligen undersöker vad det är vi ser, vilka drömmar många av dagens modefotografier iscensätter – och dess viktigaste funktion är att skapa utrymme för drömmar och begär som kan stillas med hjälp av konsumtion – så finns det anledning att undra om vi inte snarare lockas att iscensätta våra mardrömmar.

Även om vi bortser från uppenbara mardrömsscenarier som gestaltas genom en våldets och fulhetens estetik där de kvinnliga modellerna råkar ut för bilolyckor, övergrepp och annat fysiskt våld – ofta i bilder som antyder att en våldtäkt ägt rum eller liknande – så kvarstår ett obehagligt faktum, nämligen att det är på femton-sextonåringars kroppar som tecknen på vuxen, kvinnlig sexualitet skrivs in. Det är barn som gestaltar vuxna kvinnors begär och drömmar. Resultatet blir en krock mellan motsägelsefulla visuella koder som skapar bilden av en omöjlig kvinnlighet som aldrig kan existera. Inte ens med plastikkirurgins hjälp kan vi montera en femtonåringens kropp på en vuxen kvinna. Vi måste också komma ihåg att fotomodellerna på tidningssidorna endast existerar just så; som ikoner fästa på papper med hjälp av en mängd olika tekniker. Allt från make-up och ljussättning till retusch och trycktekniker samspelar för att skapa denna fulländade illusion – som är lika omöjlig för en femtonåring som en trettiotvåring att återskapa på den egna kroppen.

Vems begär, fantasier och drömmar är det

som iscensätts? Enkla svar är alltid lockande, men det vore en förenkling att hävda att det enbart är uttryck för ett manligt begär vi ser i form av Lolitor, flick-kvinnor, eller vad vi nu vill benämna dessa omöjliga konstellationer av omogna kroppar som behängs med vuxna kvinnors attribut och symboler.

Psykologen Valerie Walkerdine har behandlat populärkulturen och erotiseringen av småflickor och skriver att de fantasier som kommer till uttryck i erotiserade, populärkulturella bilder även rymmer flickornas fantasier, till exempel då flickor klär ut sig och agerar i tv-program av typen "Småstjärnorna". Hon hävdar att "det vuxna begärets språk" inte är ensidigt (vare sig ur ett vuxet eller manligt perspektiv), utan att det "helt och hållet är kulturellt" (Walkerdine 1996: 457).

Ett liknande resonemang gäller även modebilderna: de rymmer också kvinnors fantasier. Walkerdine formulerar en viktig fråga, som kan översättas också till min diskussion: "Vad rymmer dagens bild av den erotiserade lilla flickan? Vilka fantasier projiceras på henne [...]?" (Walkerdine 1996: 454).<sup>11</sup> Men om man sedan följer Walkerdines tankegångar om att det vuxna begärets språk är kulturellt och säger att det är "kulturen som är bärare av dessa vuxna fantasier och som *skapar deras uttryckssätt*" (Walkerdine 1996: 457, min kursivering), så tycker jag att man smiter förbi det faktum att kulturen trots allt inte är en anonym storhet, utan att den utgörs av individer och att det faktiskt är några specifika subjekt som konstruerar de bilder vi ser omkring oss.

Även om bilderna i sig rymmer en mängd tecken hemmahörande i ett nät av olika kulturella betydelser, så är det ändå någon eller några som har ett urvals- och tolkningsföretärd, som bestämmer var och hur tecknen och koderna ska presenteras. Detta tolk-

ningsföreträdare har ur ett historiskt perspektiv varit förunnat manliga aktörer. Som redan konstaterats gäller det inte minst betydelsen och framställningen av "kvinna" och "kvinnlighet". När det gäller kvinnors begär och fantasier har kvinnorna i stor utsträckning fått lära sig att begära hos sig själva det som mannen begär hos kvinnan. Idag är förvisso det kvinnliga ifrågasättandet av dessa förhållanden oftare uttalat, och kvinnor har börjat undersöka möjligheterna att skapa andra vägar till identifikation och njutning än att gå via bilder som förvränger deras fantasier så att de passar manliga önskebilder.

När jag försöker analysera modefotografiernas motsägelsefulla kvinnobilder kan jag inte annat än att se en omöjlig, egentligen grotesk, kvinnlighet framför mig. Jag menar nu inte att detta nödvändigtvis är enskilda mäns önskebilder av kvinnan. Men om jag vill förstå de betydelser som kulturen ristar in på den kvinnliga kroppen och tolka dessa visuella framställningar av kvinnor och kvinnlighet som tecken, så finner jag likväl spår av något som måste förstås i ljuset av vilka begär som skapas i den patriarkala kulturen. De motsägelsefulla budskap som kommer till uttryck i bilder av en omöjlig kvinnlighet kan hos en kvinnlig betraktare ge upphov till känslor av ambivalens eller avståndstagande. Så också hos en manlig betraktare, men för mannen är att uppleva begär och lockelse inför dessa bilder samtidigt ofarligt. Detta är en iscensatt kvinnlighet som är tillåten att betrakta, även med en voyeuristisk blick, eftersom kropparna arrangeras för att bli betraktade. Mycket sällan ges i bilderna något visuellt motstånd som försvårar betraktarens inträngande blick. Den omöjliga kvinnligheten blir en ofarlig kvinnlighet eftersom den aldrig kan vara annat än fantasi och fiktion (*jfr* Kuhn 1985: 42).

Vad bilderna av flick-kvinnorna framför allt gör är att de underblåser det ungdomlighetsideal och smalhetsideal som skalar bort alla tecken på kvinnokroppen som uttrycker levd, vuxen sexualitet och kvinnlighet. Exempelvis sådana former på bröst, mage och rumpa som en kvinna kan få efter att ha fött barn, eller tecken på en kropp som har åldrats. Bordo anger vår besatthet av smalhet som ett tecken på en rädsla för kvinnor som är "för mycket" (Bordo 1997: 127), och det kan ju aldrig en tonårsmodell vara. Bordo ser den smala kroppens ideal inom samma spektrum som betraktar fetma som en perversitet och vars ytterlighet är de ätstörningar som många kvinnor lider av. Det måste inte nödvändigtvis gå så långt som till att klassas som bulimi och anorexi. Fetma, eller kvinnligt hull – man behöver sannerligen inte bära på trettio kilos övervikt idag för att anses vara fet –, signalerar såväl brist på kontroll som hunger. Båda delarna kan kopplas till en "negativ" kvinnlighet. Kvinnors bristande förmåga till självkontroll har också tolkats som tecken på deras mindre själsstyrka. Likaså kan kvinnors hunger konnotera farlig och uppslukande sexualitet:

Att jag var fet betydde att jag hade begär jag inte kunde kontrollera, att jag var omätlig. Det var en tydlig varningssignal för män: håll er undan, den här kvinnan kommer att sluka er. [...] Aptit likställs med sexuell aptit; att äta en glass är att ge efter. [...] Eftersom jag inte kunde kontrollera mig när det gällde mat antogs jag inte kunna kontrollera mig när det gällde män; eftersom ingen mat någonsin kunde tillfredsställa mig, skulle inte heller någon man kunna göra det" (ur en överviktig kvinnans berättelse, citerad i Bordo 1997:131).

Varje gång jag ser den typ av modefotografier som uppvisar tunna flickkroppar, fjättrade i

kvinnlighetens attribut (Kan de någonsin gå i de skyhöga klackarna? Varför ska hon ha på sig en svart spetsbehå när hon knappt har fått bröst?) kan jag inte låta bli att tolka dessa omöjliga kvinnliga identiteter och kroppar som uttryck för en manlig rädsla för kvinnor som är för mycket, som begär, tänker och säger för mycket.

Det finns ingen anledning att låta denna typ av modedefotografier (eller reklambilder) stå oemotsagda, att låta bilderna undandra sig analys. Att avfärda dem som "bara bilder", eller med att det är uppenbart att bilderna är arrangerade, ironiska eller ska "visa på en attityd" är naivt. Varje bild är fylld av mening i varje element och där finns sociala, historiska och kulturella spår, förutom dem som bildskaparna avser att lämna. Bilderna säger alltså något mer än det som syns på ytan. Vi måste våga skrapa på denna yta, även om det vi finner inte är särskilt trevligt eller smickrande, vare sig för oss själva eller den kultur vi är delaktiga i.

#### NOTER

1. Den sexualisering av flickors kroppar som iscensätts i den samtida bildkulturen är inte begränsad till modedefotografen, utan finns närvarande i reklam av olika slag. Trenden har dock varit tydligast inom vad man kan kalla avantgarde-modedefotografen och sedan har den, så som brukar ske, spritt sig till andra bredare lager och blivit synlig också i "vanlig" klädreklam. Sommaren 1998 var debatten som livligast efter det att svenska tidningar som *bibel* och svenska *Elle* använde sig av mycket unga modeller i sina modereportage.
2. Jag har tillsammans med konstvetaren och fothistorikern Anna Tellgren arbetat med forskningsprojektet *Modebildens världar* – *modedefotografiet som bildform och kommunikation* under perioden 1998-2000. Anna Tellgren är därför delaktig i denna text på flera ställen.
3. Min utgångspunkt är alltså att bilder inte i första hand kan antas spegla verkligheten, utan snarare är delaktiga i skapandet av vår uppfattning om vad som utgör denna verklighet. I Pollock (1993) förs en utmärkt diskussion kring framställningens medskapande roll vid konstruktionen av subjektivitet, kvinnlighet och sexualitet. Med "kulturens bilder" syftar jag här på bilder som föremål. Dessa bilder kommer dock att ingå i de mentala föreställningar om manligt/kvinnligt etc. som vi skapar oss. Därför kan man exempelvis tala om "bilder av kvinnlighet" som en kombination av våra mentala föreställningar och bildframställningar av "kvinnlighet". Dessa behöver inte vara desamma, men påverkar hela tiden varandra.
4. *Ikonografi* är det konstvetenskapliga studiet och identifierandet av specifika bildennehåll liksom olika bildmotivs uppkomst, innebörd, utveckling och spridning.
5. Se till exempel Solomon-Godeau (1991) kapitel 12 och *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 3-4/1993.
6. Här är inte platsen att utreda vad denna tidsanda bestod av. Vi kan bara nöja oss med att konstatera att en förändrad, mer liberal syn på sexualitet, liksom uppfattningen om kvinnans sexualitet och inflytandet från kvinno-, student- och andra rörelser spelar en betydande roll. I vilken mån detta innebar en "frigörelse" för kvinnorna är inte heller någon diskussion jag kan referera här, men om vi till exempel tänker på 60-talsikonen Twiggy som iscensattes som en anorektisk tonårsuppenbarelse med naivt uppspärade ögon, blir det i mina ögon tydligt att man kan ifrågasätta ett sådant antagande.
7. I allt högre utsträckning ser vi nu också manliga kroppar avbildade enligt denna formel i reklam



- och mode. Jag tycker dock inte att detta är någon positiv utveckling i jämlikhetens tecken. Snarare är det ytterligare ett uttryck för vår kulturs kroppsfixering och vilja att använda sex och erotik som försäljningsstrategi. Här aktualiseras också antagandet om en homoerotisk, voyeuristisk blick. Det finns ändå fortfarande skillnader mellan hur män och kvinnor framställs som objekt i bilder. Se vidare t.ex. Davis (1991), Solomon-Godeau (1991: 223; 1997), Sjöblom (1998).
8. Se exempelvis Cowie (1978), Kuhn (1985), Pollock (1993).
  9. Bordo ser hur kvinnorna framför allt använder kroppen som en arena för att tillmötesgå motstridiga krav om att dels anpassa sig för att passa in på "manliga" områden (offentligheten, yrkeslivet), dels upprätthålla de traditionellt "kvinnliga" värdena (det privata, familjen) och vara "kvinna". Att exempelvis banta och träna kroppen så att den uppvisar dagens ideala släta, fasta och hårda former, är ett sätt att visa att man kan leva upp till kravet på kontroll och disciplin, samtidigt som man uppfyller kvinnlighetsidealet om att vara först och främst kropp (Bordo 1993: 171 ff).
  10. Se exempelvis Giddens (1991).
  11. Jag finner denna text förvånansvärt fri från kritisk, feministisk analys, men Walkerdine anlägger ett intressant klassperspektiv när hon särskilt fokuserar på arbetarklassens småflickor. Hon menar att "den erotiserade lilla flickan presenterar en fantasi om 'annorlundahet' för de små arbetarklassflickorna. Hon framställs som en individ som kan genomgå en förvandling, bland annat en jagförändring, som samtidigt är en förförisk lockelse" (Walkerdine 1996: 460). Jag har dock svårt att se detta som enbart positivt; det finns definitivt inslag av mindre frigörande drag i de bilder av förförisk kvinnlighet som flickorna lockas av.

#### LITTERATUR

- BORDO, SUSAN (1993) *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture, and the Body*, University of California Press.
- (1997) *Twilight Zones. The Hidden Life of Cultural Images from Plato to O.J.*, University of California Press.
- COWIE, ELIZABETH (1978) "Woman as Sign", i *M/F* 1/1978.
- CRAIK, JENNIFER (1994) *The Face of Fashion. Cultural Studies in Fashion*, Routledge.
- DAVIS, MELODY D. (1991) *The Male Nude in Contemporary Photography*, Temple University Press.
- DEE, MICHAEL (1999) "Mode med en kul attityd till sex", *Foto* 7-8/1999.
- GIDDENS, ANTHONY (1991) *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Polity Press.
- KUHN, ANNETTE (1985) *The Power of the Image. Essays on Representation and Sexuality*, Routledge.
- LUNDSTRÖM, JAN-ERIK (1993) *Beautybox*, Moderna Museets utställningskatalog nr 250.
- NEAD, LYNDIA (1992) *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, Routledge.
- POLLOCK, GRISELDA (1993) "Kvinnor efterlyses!", *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 3-4/1993.
- SJÖBLOM, SUSANNA (1998) *Objekt eller maktsymbol? Om avklädda män i reklam*. Opublicerad C-uppsats vid Konstvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet.
- SOLOMON-GODEAU, ABIGAIL (1991) *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, University of Minnesota Press.
- (1997) *Male Trouble. A Crisis in Representation*, Thames and Hudson.
- WALKERDINE, VALERIE (1996) "Populärkulturen och erotiseringen av små flickor", James Curran, David Morley & Valerie Walkerdine (red.) *Samtidskultur och kommunikation*, Studentlitteratur.

#### SUMMARY

Although there are pictures of men and women with erotic or sexual overtones in many visual genres the focus of this article is on fashion images. In our current research project, *The Different Worlds of Fashion Images – Fashion Photography as Imagery and Communication*, my colleague Anna Tellgren and I have focused on fashion imagery in our culture because it plays such an important role in our everyday visual experience. Moreover fashion photography has a long tradition of creating iconographic conventions in the representation of the female body, which have become a part of our understanding of the appearance of the female. Fashion photography can be studied, as can advertisements and art, as a visual discourse that demonstrates woman's role as a *sign*.

In this paper I demonstrate that the manner in which fashion photography represents woman and femininity is part of a pictorial tradition. I show how an essential quality in art history, as well as in the photographic

medium's own history, is the objectifying of the female body. The photograph has also served as a crucial agent in establishing links between consumer culture and sexualized images of women.

In present day fashion photographs we frequently encounter a type of femininity constructed out of conflicting visual signs that either literally or symbolically combine the virginal body of the young girl with the sex appeal of a mature woman. I argue that this 'impossible' femininity is a construction that may give rise to feelings of ambivalence in or be rejected by female and by male viewers, although I also suggest that the male viewer observing this image from a secure position may be tempted by it. I maintain too that because this image of 'impossible' femininity denotes a totally fictitious woman she presents no real threat.

ANETTE GÖTHLUND

Institutionen för konst- och bildvetenskap  
Göteborgs universitet  
Box 200  
405 30 Göteborg