

GRISELDA POLLOCK

## Kvinnor efterlyses!

*Kvinnor utsätts ständigt för symbolisk kastration eftersom de förnekas rätten att tala och gestalta subjektet med kroppen. Därför finns inte några "kvinnobilder" i vår kultur. I stället finns maskulina meningsbärande element som avbildas genom användning av kroppstecken.*

Vi lär känna oss själva via kvinnor som skapats av män.

*Sheila Rowbotham*<sup>1</sup>

Kvinnorörelsens politiska identitet har till stor del formats genom den kritik som riktats mot sättet att framställa kvinnor i "finkulturen" och i medier som film, television, annonser och pornografi. Somliga har fördömt dessa "kvinnobilder" i feminismens namn. Ändå är det svårt att förkasta bilderna, eftersom deras sätt att uttrycka kvinnlighet, deras fascinationskraft och sinnlighet har en sådan styrka. Vi förnimmer klyftan mellan å ena sidan idealiserade eller förnedrande uppfattningar om innebörden i att vara "kvinna", och å andra sidan våra normala liv och identiteter. Men vi kommer inte ifrån att våra identiteter i viss mån har formats av sådana bilder.

Från att tidigare framförallt ha fördömt schablonartade kvinnobilder har feministisk kulturteori utvecklat sina bildanalyser i riktning mot en noggrannare undersökning av framställningens medskapande roll vid konstruktionen av subjektivitet, kvinnlighet och sexualitet. För att få en klarare uppfattning om vad vi vunnit genom att ersätta paradigmet "kvinnobilder" med paradigmet "framställning/sexualitet/kvinnlighet", ska jag här återvända till en artikel med rubriken "What's Wrong with 'Images of Women'?" som jag skrev 1977 i början av mitt politiska och teoretiska arbete med bild. I egenskap av paradigm befinner de sig i skilda teoretiska världar, som värderas olika av sina förespråkare: tillgänglighet och relevans står mot teoretiskt raffinemang. 1977 var jag intresserad av att upprätta en kontaktpunkt mellan kvinnor som blivit medvetna om problemet med "kvinnobilder" och de teore-

tiker som försökte bearbeta detta problem. Den dialogen pågår ännu och är fortfarande betydelsefull.

Vid den tiden var jag en "stjärnfixerad strukturalist".<sup>2</sup> Under min formella utbildning till konsthistoriker hade jag inte tillgång till de strömningar som så dramatiskt omformade granndisciplinerna, t ex litteratur- och filmvetenskap. Nya möjligheter öppnades i tidskrifter som *Screen* och *Screen Education*, vilka publicerade uppslagsrika texter om semiotisk teori, särskilt sådana bidrag som Roland Barthes "Rhetoric of the Image".<sup>3</sup> Lika viktigt var *Screens* initiativ i början av 1970-talet att kritiskt granska strukturalistiska tendenser inom marxistisk ideologiteori.<sup>4</sup>

### *Det omöjliga talet om "kvinnobilder"*

Min text från 1977 var frukten av en önskan att komma in i den teoretiska gemenskap som förknippades med *Screens* projekt, men den är också symptomatisk för de svårigheter som det innebar. Redan en ytlig kännedom om semiologi och ideologiteori räckte för att jag skulle få problem med termen "kvinnobilder", som då tjänade som rubrik för feministiska kurser om sättet att framställa kvinnor i konst och medier. Samtidigt som feminister utmanade sociala definitioner av kvinnans roller och sfärer, ifrågasatte de också socialt accepterade bilder av kvinnor. Den begränsade repertoaren av dum blondin, *femme fatale*, huslig hemmafru, hängiven mor etc bedömdes i absoluta ordalag: rätt eller fel, bra eller dålig, sann eller falsk, traditionell eller progressiv, positiv eller objektiverande. Men som organiserande princip föreföll mig frasen "kvinnobilder" – då som nu – teoretiskt omöjlig.

Utan anspråk på att vara annat än en enkel beskrivning förutsätter den ändå en värld som redan är formad, definierad och meningsfull, en värld som dessa "bilder" skildrar i ett direkt avbildande, föreställande, visualiserande förhållande. Sålunda värderas bilder i förhållande till den värld de reflekterar eller återger eller – som feminister har hävdad – förvränger eller förfalskar. Det *verkliga* är alltid närvarande i form av de kriterier mot vilka bilderna bedöms, en realitet som aldrig ifrågasätts som något som i sin tur är ett resultat av framställning. Bilden blir den sanna eller falska återspeglingsen av det verkliga; i detta hierarkiska förhållande föregår och bestämmer alltså verkligheten bilden.

Realism är en social praktik för framställning: en allomfattande form av diskursiv produktion, ett normalstillstånd som tillåter en strikt begränsad variationsvidd.<sup>5</sup>

I sin analys av fotografins historiska utveckling under 1800-talet identifierar John Tagg den realistiska metoden som det förhärskande sättet att skapa mening i det borgerliga samhället. Metoden fungerar så, att den upprättat ett nät av ömsesidiga referenser, som genom ständig upprepning och korsande hänvisningar skapar "en allmänt uppfattad bild av vad som kan betraktas som 'verkligt' eller 'realistiskt', men den erkänns inte som en bild utan framställer sig som just Verkligheten."<sup>6</sup> Av detta följer att det i varje samhälle finns olika diskurser, av vilka vissa är specifikt men aldrig exklusivt visuella, och som var och en ger upphov till specifika framställningar. Dessa framställningar samspelar, hänvisar till varandra och samlar sig kring vissa fasta punkter så att det skapas en tjock väv av mening som sedan erhåller den rådande uppfattningens och det självklarar auktoritet så till den grad att karaktären av *framställning* elimineras. Med detta perspektiv inser vi att frasen "kvinnobilder" döljer frågan om framställning som en meningsskapande process och är inadekvat för att förstå framställning som en historisk, samhällelig och ideologisk process. Jag ska nu utveckla detta argument med hjälp av några exempel.

I ett fotocollage av det socialistiskt-feministiska fotokooperativet Hackney Flashers, som verkade i London i början av 1970-talet, kontrasterades en medelålders kvinnlig maskinskötare i en textilfabrik i norra London mot en fotomodell i

en annons för det slags kläder som producerades av den kvinnliga textilarbetaren och som såldes av ett varuhus i West-End. Sammanställningen driver åskådaren att göra en enkel värdering av de båda bilderna som exempel på det goda och det dåliga, det "verkliga" och det glamouriserade, det sunda och det fördärvade. Den ena bilden gör anspråk på att vara närmare sanningen om det "verkliga" och det sociala – arbetets värld – i motsats till konsumtionens och/eller fantasins. Att båda bilderna är starkt retoriska skapelser av materiella, sociala och estetiska praktiker är undertryckt.

### *Dokumentärbildens och annonsens fiktion*

Annonsen är resultatet av en kapitaliserad process som producerar ett glättat, retuscherat fotografi. Det är noggrant komponerat, konstruerat och utvalt av många tagningar och det trycks för massspridning. Den andra bilden är ett svart-vitt foto som framställts under hantverksmässiga former antingen hemma eller i ett litet mörkrum med begränsade resurser. Det fogar in sig i en dokumentär tradition från 1930-talet. Det svart-vita och korniga i bilden står som betydelsebärande för autenticitet och omedelbarhet, för närhet till arbetarklassens "verklighet" iakttagen av en annan klass. Den typen av koder och retorik är speciellt klassad och förknippad med behandlingen av den sociala frågan, arbetarnas liv, stadens fattiga. Det glättade glamourfotografiet med sina utvalda kroppar och frånvaro av konkret miljö har också en tradition och en referens som är tillräckligt stark för att frammana och skapa en "realitetseffekt" som vädjar till fantasi. Det är genom hänvändelsen till betraktarens fantasi som hon förvandlas från tillfalligt vittne till lysten konsument. I det "realistiska" fotografiet utgör de meningsbärande elementen (kornigheten, det svart-vita, osv) i sig själva innebörder. För annonsen, som representerar det massfabrikerade, måste den meningsskapande processen undertryckas så att bilden framstår som en sponstan och trovärdig värld där pengar är den enda förmedlaren, synbarligen fritt opererande i ett varornas rike.

Vi kan inte bara bortse från dessa säregenheter och jämföra en abstrakt gemensam komponent

kallad "kvinnobilder". Slutsatsen är inte att den ena typen av fotografi är verkligare eller mer autentisk eller positiv än den andra när det gäller avbildning av kvinnor. Snarare är bägge typerna fiktioner som ger upphov till distinkta innebörder av ordet "kvinna" genom att inkludera kvinnan i sina semantiska fält. Båda använder sig av speciellt utformad och historiskt grundad retorik inom ramen för ekonomiskt och ideologiskt olika praktiker.<sup>1</sup>

### *Framställningens aktiva roll i produktionen av kön*

Min text från 1977 var ett försök att överskrida dessa begränsningar. Det första jag uppmärksammade var den inre organisationen av ett visuellt fält: bilden är inte bara en ikon som helt och hållet domineras av ett föreställande element. För att kunna tänka sig bilden på det sättet skulle man vara tvungen isolera ett element i den totalitet av koder, retoriska knep, tekniker, kompetenser och stilmedel som den består av. Färg, fokus, textur, tryckteknik, ljussättning, kornighet, osv – allt detta utgör meningsbärande element som med yttersta noggrannhet måste dechiffreras i sitt samspel inom en specifik visuell konfiguration. Detta förutsätter en djupstudie av bildens inre organisation. Men dechiffreringen kräver att man oupphörligen jämför bilden med liknande och annorlunda bilder med avseende på alla dess betydelseskikt. Vad jag här beskriver är i själva verket semiotikens syntaktiska analys av alla element i en utsaga samt den paradigmatiske analysen av relationen mellan dessa element och de "uppsättningar" eller konnotationsgrupper som är en förutsättning för att varje element eller teknik överhuvudtaget ska kunna ge mening.

En sådan paradigmatiske analys ger upphov till centrala frågor om olika framställningars specifika sammanhang och historia. I min tidigare artikel använde jag exempel från samtida annonser, 1800-talskonst, pornografi från 1890- och 1970-talet samt amatörfotografi. Vid den tiden var feminister benhårt inriktade på att klart visa att det fanns förbindelser mellan de former av elitkultur som legitimerades som konst och sådana yttringar som allmänt ansågs handla om sexualitet på gränsen för det tillåtna. Att påvisa förbindelserna mellan olika sammanhang och skilda

former av framställning var kanske tafatt men likväl politiskt betydelsefullt. Ändå fanns och finns det en fara i att lyfta ut "kvinnobilder" med en gemensam ikonografi ur deras specifika produktions- och konsumtionssystem. Iakttagelsen reduceras lätt till en allmän tendens att degradera kvinnor, att exploatera deras kroppar. Om den oklädda kvinnokroppen dyker upp i nakenmodellens skepnad i konsten och i pornografin som en onanerande, voyeuristisk utvecklingstjej – vad är då vinnnet med att reducera skillnaderna i effekt och spridning till enkla fakta om nakenhet och kvinnlighet? Det är viktigare att ställa frågor om avståndet, skillnaden och sambandet mellan dem än att bara fördöma dem. Otvivelaktigt förekommer det att framställningar cirkulerar mellan olika sammanhang. Men vi måste göra en grundläggande distinktion som leder tillbaka till den falla som begreppet "kvinnobilder" utgör. Vad vi då identifierade som den gemensamma länken var någonting yttre i förhållande till framställningarna, något som uttrycks av bilden men vars orsak och existens finns någon annanstans – i ideologi, sexism, patriarkala villkor. Nakenheten och förekomsten av kvinnokroppen tolkades som ett resultat av det patriarkala system där kvinnor exploaterades av män och objektiverades sexuellt i bilder som män använde för sin sexuella njutning.

Men sådana generaliseringar har visat sig mycket mindre fruktbara än noggranna analyser av specifika konstruktioner av kvinnokroppen eller studier av specifika framställningsformer och deras sammanhang eller granskning av tilltal och föreställningar om betraktaren. Här upphör kvinnan/kvinnorna att vara framställningens tema. Istället blir det möjligt att se att framställningens funktion är att producera könsskillnad, vars innebörd uttrycks av en viss kroppsbild. Framställning är en av många sociala processer varigenom specifika ordningar av könsskillnad (internt differentierade i dimensionerna klass, ras, kön, ålder, förmåga, osv) oupphörligen konstrueras, modifieras, motarbetas och återupprättas. Problemet här är om vi kan överskrida uppfattningen att framställningar endast är symptom på orsaker utanför dem själva (sexism, patriarkat, kapitalism, rasism, imperialism) och lära oss förstå deras aktiva roll i produktionen av dessa kategorier. Framställningar artikulerar/frambringar

betydelser samtidigt som de ställer fram en värld som redan är meningsfull.

### *Framställningens relativa autonomi*

En av nyckeltexterna för förståelsen av framställningens roll återfinns i ironiskt nog i hjärtat av den historiska materialismen. Den marxistiska uppfattningen om bas/överbyggnad tycks framställa den kulturella domänen som en sekundär struktur, som vilar på en ekonomisk grund vilken är dess bas såväl som dess innehåll. I essän *Louis Bonapartes artonde brumaire* (1852) studerar Marx sorgfälligt den räkka av historiska händelser som ledde från revolutionens nederlag i Frankrike i februari 1848 till Louis Bonapartes statskupp i december 1851. Det är en berättelse om en serie händelser, som särskilt fokuserar på olika partiers och intressegruppers politiska intriger i kampen för att nå kontroll över staten och regeringen. Den utmynnar i att alla utom Louis Bonaparte försvinner från den politiska scenen.

Den teoretiska betydelsen av denna text ligger i förståelsen den skapar av politikens fält som en scen på vilken klasskampen utspelades via representanter för skilda ekonomiska och sociala klasser och klassfraktioner. Texten avslutas med att hävda den relativa självständigheten, i moderna termer, hos helheten av sociala praktiker som kan klassificeras som "det politiska". Relativ autonomi betyder att det på en viss nivå finns en relation mellan det sociala livets i sista hand materiella bestämmelser – hur och under vilka förhållanden människor arbetar – och de konkreta praktiker i vilka dessa produktivkrafter och produktionsrelationer artikuleras och utspelas. Dessutom betyder det, att när denna framställningsnivå väl är på plats, så lyder dess göranden och låtanden under interna krafter och begränsningar och påverkar i sin tur de ekonomiska och sociala relationer som de artikulerar. Stuart Hall hävdar att det ekonomiska måste passera genom specifika framställningsformer som konstituerar det politiska:

Och när klasskampen väl en gång är underkastad framställningens "processer" i den politiska klasskampens teater, så är denna artikulation permanent: den lyder, liksom dess bestämningar, sin egen inre dynamik; den

respekterar sina egna distinkta och specifika existensbetingelser.<sup>8</sup>

Han noterar fortsättningsvis, att när klasskrafterna väl en gång visar sig i skepnad av politiska krafter så ger de upphov till sina egna effekter, vilka "inte kan översättas tillbaka till sina ursprungliga termer."<sup>9</sup>

Det är inte svårt att dra ut linjerna till en teori om dynamiken hos *det kulturella* som en lika betydelsefull artikulering av ett samhälles sociala krafter, sedan man lätt upp ögonen för den formativa relationen mellan det politiska och det ekonomiska i det borgerliga samhället. Vidare kan vi anpassa teorin så att den går att tillämpa på andra relationer än klassförhållanden, särskilt på ras och genus och deras ömsesidiga och komplexa uppenbarelsformer. Dessa möjligheter är till och med mer uppenbara med tanke på de terminologier som faktiskt förekommer i Marx' skrifter.

Som många kommentatorer har uppmärksammat litar Marx' text till en rad metaforer som hänför sig till teatern: spela, maskerad, lånade kläder, komedi, tragedi och fars.<sup>10</sup> Framställning ska förstås genom metaforer som handlar om uppförande, dramatisering, föreställning och maskerad. De ersätter de typiska begreppen reflekterande eller återspeglning som förknippas med frasen "kvinnobilder". Men feministisk teori erbjuder ett ännu radikalare nytänkande ifråga om framställning.

### *Film frambringar definitioner av skillnad*

1978 publicerade Elizabeth Cowie sin artikel "Woman as Sign", där hon analyserade tendenser inom feministisk filmteori, samtidigt som hon påvisade paralleller inom andra områden av kulturkritiken. Cowie ger en koncis formulering av problemet med "kvinnobilder":

Vad man måste få grepp om beträffande "kvinnor och film" är det dubbla problemet som rör dels produktionen av kvinna som kategori, dels film som ett betydelskapande system.<sup>11</sup>

Båda sidorna av ekvationen, kvinna och film, eller "kvinnobilder", måste analyseras. I mitt för-

sta exempel ovan antyder jag hur semiotiken tillåter oss att rikta uppmärksamheten mot egenarten hos olika framställningssystem (film, bilder, och liknande). Men vad ska vi säga om det andra ledet, "kvinnor"?

Cowie hävdar att det är normalt för filmanalysen att behandla "kvinna" som en kategori som redan är konstituerad i samhället genom de sociala och ekonomiska roller som formar kvinnors livsvärld. Film är ju framställning och sålunda en sekundär, ideologisk process som omformar det som skapats före filmens praktiker. Å andra sidan noterar Cowie att vissa semiotiska filmanalytiker erkänner filmens aktiva roll som betydelskapande system. Den skapar mening genom att organisera betydelsebärande element inom ett specifikt narrativt eller textuellt system. Men till och med i denna formulering har vi kvar kategorierna "kvinna" eller "man", vilka antas ha en betydelse som skapats någon annanstans innan filmen satte dessa element i rörelse. På ett plan är det självklart att det finns män och kvinnor utanför filmen. Men här handlar det inte om existensen av "verkliga" människor som betraktar sig som kvinnor. Det är mer fruktbart att fråga sig hur kategorier som gäller skillnad, särskilt könsskillnad, produceras och hur människor kommer att underkasta sig dem, ja i själva verket subjektiveras just genom att försättas i denna position.

Med hjälp av strukturalistisk antropologi i Claude Lévi-Strauss' efterföljd hävdar Cowie att samhället är sammansatt av betydelsebärande system som upprättar könslyftor inom den socioekonomiska sfären såväl som könsskillnader hos subjektet på den psykiska nivån.<sup>1</sup> Cowie betonar att film är ett sådant betydelsebärande system som aktivt frambringar definitioner av skillnad inom ett nätverk av betydelsebärande system.

Enligt Lévi-Strauss utgör samhället, som är synonymt med kulturen, en serie bytessystem och det definieras av regler som producerar innebörder genom att konstituera ett nät av skillnader. De viktigaste reglerna är de som bestämmer släktskap, för de definierar den sociala eller kulturella familjegruppen – släkten – gentemot den biologiska familjen genom att bestämma vem som kan eller inte kan bli befryndad genom äktenskap. Äktenskapet är på en och samma gång platsen för ekonomiska, sociala och köns-

anknutna praktiker – utbytet av rikedom, upprättandet av ömsesidiga relationer och regleringen av sexualitet och reproduktion.

Släktskapssystem förefaller alltså vara system i vilka män sinsemellan byter kvinnor: kvinnan är betalningsmedlet, symbolen för utbyte och tecknet för dessa relationer och innebörder. Men denna formulering, som Lévi-Strauss själv accepterade, döljer tesens radikala konsekvenser. Den grundläggande skillnaden som upprättas av släktstrukturer är den mellan dem som byter och den som blir föremål för utbytet: systemet anger en uppsättning positioner som potentiella bytare och mottagare – äkta män, bröder, fäder, farbröder, svågrar, svärfäder. Tillsammans konstituerar dessa positioner innebörden av "man". De som i detta system distribueras till positioner som t ex hustrur, mödrar, döttrar och svärdöttrar frambringar kollektivt termen "kvinna". Långt ifrån att förutsätta att man och kvinna är biologiskt givna eller har uppkommit i något ögonblick utanför den sociala tiden, presenteras alltså termerna som de generella beteckningarna för positioner som anvisats av ett betydelskapande system – deras innebörd är inte mer medfödd än värdet hos siffrorna ett till tio, som får sin betydelse i enlighet med sina relativa positioner i ett numeriskt system. För att inse systemets godtyckliga karaktär behöver vi bara tänka oss att den olikhet som skiljer dem som ägnar sig åt byte från dem som är föremål för bytet skulle kunna vara storlek, hårtyp, hudfärg, sextåighet, eller vilken annan egenskap som helst.<sup>11</sup>

### *Vi tror vi ser en kvinna när vi ser en "kvinnobild"*

Cowies tes att kvinna är ett tecken inom ett betydelsegivande system har ganska radikala konsekvenser för en feministisk analys. Å ena sidan är kvinna som kategori producerad och vi måste ge akt på det sätt på vilket den frambringas i varje system som vi undersöker, t ex film. Å andra sidan är kvinna producerad som ett tecken med central betydelse för grundläggande sociala system; vad som betecknas som "kvinna" har ingenting med vare sig levd, föreställd eller förkastad kvinnlighet att göra.

Att tala om kvinna som tecken i utbytessystem är inte längre att tala om kvinna som det som betecknas, utan

om en annorlunda betecknad, det som betecknas av kulturens upprättande/återupprättande av släktskapsstrukturer. Tecknets form – i lingvistiska termer: det meningsbärande elementet – kan empiriskt vara kvinna, men innebörden är inte "kvinna".<sup>14</sup>

Det är svårt att få grepp om detta. "Kvinnobilder" lägger betoningen på problemet med bilderna visavi ifrågasatta idéer om vad kvinnor är eller skulle vilja vara. Begreppet "kvinna som tecken" får oss att tvivla på att bilder överhuvudtaget uttrycker kvinnor, även om de utan tvivel oupphörligen sprider tecknet Kvinna – med avsikten att locka personer som betraktar sig som kvinnor att känna igen sig i dessa tecken och positioner. Visuella bilder som erbjuder ikonografiska avbildningar av den kvinnliga kroppen genom en retorik som tekniskt och ideologiskt syftar till att uppnå "realitetseffekten" – dvs förnekandet av bildens retoriska karaktär bakom illusionen av direkt återgivning, avbildning och kopiering – spelar en särskilt viktig roll i denna maskerad. Det visuella uttrycket "kvinna" är verksamt just i den utsträckning som speciellt de fotografiska framställningsformerna naturaliserar sina beståndsdelar genom att maskera att de är konstruerade och genom att ge sig ut för att vara en ren beskrivning med ett neutralt innehåll. Därför kan man rent av tro att man ser en kvinna när man i själva verket ser en "kvinnobild".

### *Viktigare att studera processen än strukturen*

Cowie är noga med att göra förbehåll för sin användning av Lévi-Strauss. Strukturalister har en benägenhet att söka efter strukturen, vilket visar sig i intresset för ett givet systems formeringsregler. Reglerna sätter inte gränserna för sociala system, men utgör det medel varigenom de genereras och modifieras. Det är emellertid nödvändigt att lägga mycket större vikt vid systemet som process än som struktur. Om vi exempelvis uppfattar släktskap som en struktur kan vi frestas att dra slutsatsen att det är orsaken till kvinnors synbarligen universella ställning som bytesobjekt, sekundära, olika. Detta skulle leda oss till att söka efter någon orsak till det – män är djuriska och aggressiva – eller någon ursprunglig tidpunkt som lätt halkar över i ound-

viklighet. Den viktiga metodologiska poängen är att ursprung är av mycket mindre betydelse än verkliga effekter i en meningsgivande *process*. Detta är inte att överge historien eller diakronin till förmån för abstrakta konjunkturen. Det innebär att man förkastar en berättelse som binder en grupp historiska händelser i en långsiktig kronologi som lätt lånar sig till stöd åt överhistoriska traditioner med rötterna i ett mystifierat förflutet.

Cowies hänvisning till antropologin är inte något försök att upptäcka orubbliga system som alstrar könsskillnad, utan snarare ett sätt att få oss att se att alla sociala praktiker är betydelsebärande processer som skapar mening. Varje samhälle karakteriseras av de sätt på vilka det könspräglar sin befolkning och organiserar reproduktionen och därmed sexualiteten. En mångfald av definitioner av könsskillnad alstras tvärs över de många betydelsebärande systemen, men det råder inte nödvändigtvis någon överensstämmelse mellan dem. Det går att få grepp om ackumuleringen av innebörder, försöken att finna fästpunkter och de återkommande mönstren, som ömsesidigt förstärks genom upprepning och cirkulering i olika former genom många menings-sammanhang.

I en mening innebär alltså identifieringen av schabloner ett viktigt erkännande av uppkomsten av sådana mönster. Överdeterminerade menings-system använder sig av kvinnokroppen för de innebörder som de strävar efter att generera. Men varje gång kvinnokroppen exponeras aktualiseras den undertryckta frågan om vad den är och vad den uttrycker.

### *Avbilden av kvinnan en fallos eller en fetisch?*

En av de centrala teorierna om mening, subjektivitet och betydelsebärande system, är psykoanalysen. Men både grunden och misslyckandet för den psykoanalytiska diskursen kan sökas i frågan om vad kvinna är. I sin egenskap av vetenskap som kan bekräfta att kvinnan *är* (förklarbar, vetbar, definierbar, trygghetsgivande) exponerar denna diskurs oupphörligt kvinna som ett tecken för det falloctriska meningsbärande systemet. Enligt Freud är det bara möjligt att föreställa sig/avbilda en kvinnas kropp i fetischistisk form – hon lider av en brist och kan bara bli sedd

genom att hon återistandsätts, något som hotar själva möjligheten till manlighet. För Lacan är kvinnan fallos.

I lacansk teori överlagras och uttrycks en rad brister och förluster – av objektet för driften eller subjektet i förhållande till språket – av fallos (som alltid är en betydelsebärare, inte en innebörd) och av kvinnan så till vida som hon intar fallosens position. Som mannens saknade del, som ett substitut för vad han har varit tvungen att offra eller pantskriva till Lagen, kommer kvinnan-som-fallos i Lacans termer att uttrycka "vad han måste avstå ifrån, dvs *jouissance*".<sup>15</sup>

Både Freud och Lacan betraktar kvinna som framställning, som fetisch eller uttryck. Den kropp som framställningen refererar till är alltid, hur specifik framställningen än är, moderskroppen. Men det är viktigt att inse att moderskroppen själv redan är framställning; kroppen avbildar Moderns plats, begäret efter Modern, ställningen som formativ Annan i förhållande till vilken subjektiviteten får sina tidigaste konturer. Trots bokstavligheten i Freuds redogörelse för pojkarnas chock vid åsynen av moderns kropp fungerar hela den psykoanalytiska teorin som en utforskning av framställningar – imaginära, fantasiskapade, symboliska. Det är en teori om ersättningar och om formerna (bokstavligen) för avbildning. Jacqueline Rose klargör detta när hon skriver att det inte förhåller sig så, att "anatomisk olikhet mellan könen är könsskillnad (den senare är inte strikt härledbar ur den förra), utan att anatomisk olikhet kommer att *uttrycka* könsskillnad; dvs anatomisk skillnad blir det enda som framställer vad skillnaden kan bestå i."<sup>16</sup>

Varje bild av en kvinnokropp är sålunda ett spår av en kropp (moderns), ett minnesmärke över den förlorade moderskroppen, ett tecken på hot som hänför sig till dess synbarliga brist. Denna brist kan förnekas genom att man gör kroppsbilden till en ersättning för denna kropp och för vad den saknar – vilket är nödvändigt eftersom både betraktare och betraktad är fångade i en ordning av könspräglad och könspräglade skillnad som iscensätts i ett familjesystem där aktörerna benämns i enlighet med ett familjemanuskrift: mor, far, son, dotter. Att tala om moderns kropp är att ge namn åt ett förhållande som uttrycks av en bild, snarare än att falla till-

baka på det slutgiltiga återfinnandet och bekräftelsen av den närande modern – även om det är en fantasi som jagar oss alla på grund av just det system jag här beskriver.

### *Kvinnlighetens "mask" döljer moderskroppen*

I ljuset av denna något abstrakta omtolkning av gängse uppfattningar om hur man ska närma sig "kvinnobilder" vill jag nu på nytt ta upp till granskning några av de exempel jag använde i artikeln från 1977. I mina försök att få distans till den överväldigande naturalismen i fotografiska bilder och i ideologier om kvinnan undersökte jag reklamen för ett stort kemiföretag, som framträdde med en serie på sju annonser. En av dem visade ett fotografi av en ung flicka, naken. Vad jag då noterade var sammansmältningen av nakenhet, kroppslighet och kvinna, en kombination som kändes främmande om man gjorde tvärt om – använde en mans kropp. Då jag senare utsatte samma annons för mer ingående granskning blev det möjligt att göra mycket mer komplexa tolkningar. Annonsen bestod av ett stort fotografi beledsagat av en text som löd:

Uppväxttid – en tid av farhågor. Tvivel på den plattform som erbjuds av föräldrarna att bygga ett liv på. Både huvud och hjärta underkastade hormonernas tyranni. Ungdom under trycket att söka en identitet.

Bayer finns för att hjälpa henne igenom denna självsökande period. Med textilfibrer och råmaterial till de modekläder hon behöver... Med råvaror till den kosmetika hon använder för att skapa sin egen personlighet. Och enkla läkemedel också. Som aspirin (en Bayer-uppfinning) mot den smärta hon kommer att känna.

Alltihop presenterades under två rubriker. Serien kallades "Människans sju åldrar". Just denna annons rubricerades "Provrörsbarn".

Min första impuls var att påpeka att detta inte bara var den enda nakenbilden i serien, utan också den enda kvinnan. Kombinationen verkade betydelsefull och intressant i sig själv (fördömande av den exploaterande användningen av kvinnokroppen). Men noggrannare undersökning av texten och dess relation till bilden ger ett helt annat resultat. Texten som helhet alstrar en spänning mellan inre och yttre, mellan organiskt och



artificiellt. Ungdomstiden är det centrala förhållandet; det är en tid av brist, som väntar på att fyllas med mening. Den pendlar mellan föreställningar om tomhet, en *tabula rasa* på vilken personligheten och identiteten kommer att skrivas in, och en imaginär fullhet, den menstruerande, välklädda och sminkade kvinnan. Kvinnligheten ska bres ut över kroppen genom kosmetika, textil och mode på ett sätt som erinrar om definitioner av kvinnlighet som "maskerad". Kroppen är också underkastad en annan innebörd av kvinnlighet, enligt vilken kvinnokroppen är patologisk, sjuk och i behov av droger som en direkt följd av den reproduktiva funktion med vilken den så ofta får smälta samman. Denna kropp är både en rest av moderskroppen och ett avståndstagande från den genom klädedräktens fetischer och kosmetikens mask. Uppväxttiden görs till en övergångsperiod mellan brist och fullbordan. Men fullbordandet är ett slags maskerad och det framställs här som beroende av yttre ingrepp i form av fabricerade produkter. Denna psykosexuella formering artikuleras sålunda med varucirkulationen. Bayer tillverkar allting denna kropp behöver för att uppnå "kvinnlighet".

Ändå framställs Bayer inte bara som en producent av kemiska produkter, utan som ett slags barnmorska för "provvrörsbarnet". Företaget finns till hands för att hjälpa och bistå. Här finns en underförstådd identifikation med moderns position, som den fostrande, danande Andra. Här är det viktigt att förbinda texten med bilden. Vi skulle helt enkelt kunna beskriva bilden som en gestalt utan kläder, i en knäböjande ställning, med händerna korsade över bröstet och med böjt huvud. Men gesterna och kroppshållningen uttrycker tillsammans med frånvaron av kläder en bestämd innebörd inom kulturen utanför bilden. "Oklädd" är ett medvetet dunkelt sätt att undvika att säga det uppenbara. Detta är en nakenmodell. Nakenmodellen är ett begrepp inom konsten, men i den diskursen uttrycker den en ideologiskt konstruerad uppfattning om ett tillstånd av naturlighet, oskuld, okunnighet. Ordet barn (i sammansättningen "provvrörsbarn") implicerar också ett naturtillstånd, men posen antyder en annan metafor för kroppen som organisk storhet. Bildens pose kan ge associationer till en knopp eller blomma som ska slå ut. Hållningen och gesten är starkt retoriska: det



*Detalj från Bayer-annons.*

nedböjda huvudet och de korsade armarna uttrycker både blyghet och undergivenhet. Vi har en benägenhet att förknippa detta förhållnings-sätt med kvinna, och ändå är det inte lätt att könsbestämma denna kropp. I själva verket är dess uppenbara könsidentitet omsorgsfullt dold av benen och armarna. Kroppen är hårlös och har inga tydliga tecken på kvinnligt genus, men det vore svårt att bestrida att de flesta betraktare skulle se den som en kvinna. Varifrån kommer dess kvinnlighet? Från dess undergivenhet, associationen till blommor som slår ut, dess tystnad och passiva väntan? I viss mening är den visuella bilden motsatsen till den bild som frammanas av texten. De naturorienterade konnotationerna står i motsats till uppfattningen om kroppen som platsen för kemisk, dvs kulturell omvandling. Bilden måste sälja idén att någon behöver Bayers produkter, att detta att bli en kvinna är en fråga om intervention, konstruktion och konstgrepp som åstadkoms genom användning av Bayervaror. Bilden måste också framställa Bayer som en hjälpare på vägen till en process som är lika naturlig som ett barns födelse men ändå naturligtvis använder Bayers provvrörsprodukter. Dessa kontradiktoriska impulser uttrycks på ett plan genom motsatsställningen mellan bild-ikonografiskt budskap å ena sidan och text-lingvis-



tiskt budskap å den andra. Jag tror inte det är så enkelt som att bilden står för kvinna och texten uttrycker man (Bayer). Som semantiskt fält försöker annonsen i sitt komplexa mönster väva in associationer till födelsen och den kvinnliga sfären, medicinen och dess stödjande roll, kvinnligheten och dess konstgrepp. Den nakna kroppen är inte något stabilt uttryck för en given, enkel kvinno- och kvinnosyn. I den föreställning som utspelar sig på annonsens semantiska fält introducerar bilden en rad möjligheter, som inkluderar betraktarens flyktiga uppfattande av bilden som en kvinnokropp. Men bilden tenderar inte att slå fast denna uppfattning, utan snarare att återropa och sedan destabilisera den så att den kan uttrycka en brist som bara Bayer kan ersätta. Uppvisandet av denna brist inbegriper trots allt försvarsprocedurer för att förneka denna kvinnokropp som ett uttryck för brist.

### *Betraktaren i centrum för tolkningen*

Texten frambringar en kropp som saknar identitet, personlighet, och att fylla ut dessa brister – något som alltså kommer att producera ”kvinna” – kräver Bayers medverkan. Kan det finnas någon njutning i att titta på en kropp som uttrycker brist? Representerar inte kvinnokroppen i Freuds schema brist på ett högst fasansväckande sätt, nämligen genom att hota med en potentiell stympning av det med vars hjälp manligheten framställer sig själv som saknande brist? Det har hävdats att kvinnokroppen utgör en ytterligt hotfull anblick och att den visuella exponeringen av den nödvändiggör en rad försvarsstrategier med hjälp av vilka det hot om brist som denna kropp framkallar kan avvisas och mildras. Fetischism är det främsta försvaret, med innebörden att man vänder sig bort från den bristfälliga kroppen och till något slags trösterikt substitut för det som saknas. Under fetischismens herravälde förvandlas kvinnokroppen i själva verket till ett tecken för själva fallos. När sådan fetischism uppträder tillsammans med en benägenhet att kompensera för skräcken, som kroppen hotar att framkalla, genom att bygga upp den till ett abstrakt eller formellt vackert objekt, så kan den kropp vi ser inte på några villkor anses vara en kvinnas kropp – snarare är den ett tecken för fallos, en inskrip-

tion av maskulin oro och fruktan ersatt av estetisk skönhet. Att rätt och slätt fördöma denna kropp för att vara glamouriserad på ett ouppnåeligt sätt är att förbise dess existensbetingelser, som inte har någonting med kvinnor att göra. Den kan förstås tilltala kvinnliga betraktare och mana dem till lojalitet med den könsskillnadens ordning som skapat den och som den aktivt uttrycker gentemot dem som betraktar den.

Detta antyder inte bara att det vi betraktar inte är en bild av en kvinna, utan också att det överhuvudtaget knappast är en kropp vi ser. Kanske ser vi spår av flera kroppars *tecken*, vilka samtidigt ockuperar bildens fiktiva rum – eller kanske det nu är dags att introducera innebördernas verkliga belägenhet. Den punkt i vilken alla de spår och tendenser som aktiveras av de betydelsebärande elementen i (den ikoniska, språkliga eller grafiska) texten löper samman är den förment betraktaren, som bär med sig de nödvändiga förutsättningarna för att kunna röra sig in och ut och tvärs över bildens många dimensioner som oundvikligen utarmas av en systematisk dechiffriering av detta slag. Betraktaren är semiotikens (efter Kristeva) och psykoanalysens klivna subjekt. Det klivna subjektet opererar på två åtskilda fält. Både ord och bild måste tilltala motstridiga krav från medvetna och omedvetna register. Fotografisk framställning utövar en speciell makt på detta område, eftersom den erbjuder fantasin fiktiva fält belägna i trovärdiga rum, sannolika scenarier och fantastiska möjligheter. Den talar till önskan om det läsbara och synliga samtidigt som den tjänar det omedvetnas mindre prosaiska meningsskapande system med dess mångfald av förskjutningar, ersättningar och lekfullhet.

### *Spränger könsskillnaden och modekoderna*

Låt mig nu ta ett annat exempel som ursprungligen användes i min artikel från 1977. Det är en annons för Levis jeans där det åter förekommer en oklädd kropp. Eller mer exakt uttryckt: annonsen innehöll snarare en *corps morcelé*, en del av en kropp. Det bästa sättet att frammana den är att anropa betraktaren. Betraktaren ställs inför en bakdel som befinner sig i ögonhöjd. En kind är synlig och den andra faller utanför bil-

den. Också en del av armen och halva handen finns med på bilden. På den fullt exponerade länden är konturen av stygnen runt en ficka inritade på vilken Levis varumärke sitter. Jag antog att detta måste tolkas som en kvinnokropp, tills en kollega påpekade bildens tydliga referenser till en av konsthistoriens mest berömda länder, Michelangelos skulptur *David*.

Handen är med för att understryka citatet. Varför såg jag då en kvinna medan min kollega såg en man? Förmodligen för att jag sett denna bild i färg medan han bara såg en svart-vit reproduktion, vilken förstärker den skarpa linje som delar och avgränsar länderna. Effekten påminner uppenbarligen mer om den manliga anatomin. I färgversionen fördunklas denna förnimmelse av den gyllene glöd som flödar över och förenar ytan på hela bilden. Ljuset är mjukt och skapar starkt belysta fläckar som betonar kurvorna. "Softade" former och konturer konnoterar en skillnad i den framställningsretorik som markerar könskaraktären, en skillnad som ordet "kvinna" är ett tecken för. Kroppen är inte könsbestämd genom någon hänvisning till genital olikhet. Läsarten beror på det sätt varpå ljus och färg polerar formerna så att feminina konnotationer förmedlas. Men för envar som har hänvisningen till Michelangelo klar och levande för sig kommer kroppen att tolkas som "maskulin". Tvektidigheten är helt i linje med annonskampanjen, som använder sig av en bild som säljer Levis jeans både till män och kvinnor och som kan erbjuda produkten till konsumenter av båda könen genom att saluföra dess åtråvärdhet genom en berättelse om män som tittar på kvinnors bakdel och kvinnor som vet att män finner njutning i att titta på kvinnors bakdel i trånga jeans och sålunda föreställer sig dem utan jeans, och så vidare. Dessutom frammanar jeansen en särskild rysning då de spränger könsskillnaden och bringar ordning i de bestämda modekoderna för män och kvinnor. Ändå måste denna bild handla om och tala till begäret – ett begär som kommer att förknippas med varan, som själv häftar vid kroppen som begärets säte och uttryck. Skulle bilden med avseende på dess kornighet kunna tolkas i enlighet med betraktarens sexuella inriktning? Dess ambivalenta genusidentitet ökar bara ytterligare denna vida krets av konsumenter. Jag vill inte förneka möjligheten att bilden kan läsas olika

beroende på betraktarens position, men det finns ändå ett tryck inom den mot en prioriterad läsart. Här är färgen viktig. Genom den ritas kroppen, *foto-grafi*. Men på en punkt uttrycker ljuset brist: mellan benen finns ett tomrum där modellens högra lår tydligt avgränsas av det sätt på vilket ljuset faller. Samma ljus utplånar konturerna av vänster länd och lår. I detta bländande ljusflöde utplånas formen. Skapar detta det tomrum som är ett tecken på frånvaro av maskulina genitalier, vilket på så sätt uttrycker en kvinnokropp just som detta som saknar något? Eller står det starka ljusflödet för det som inte kan ses i dess bländande strålar? Om de kan utplåna benet, vad har de då mer utplånat?

Mer än ett decennium efter att jag skrivit min ursprungliga essä tror jag fortfarande att någon som vuxit upp i ett västerländskt samhälle skulle läsa kroppen på denna bild som en kvinnokropp, se den som ett erotiskt framhävande av en sexualiserad kroppsdel. Men det förklarar knappast bildens framgång eller dess potential som reklam. Den högtekniska framställningen av denna bild, bemästrandet av skala och fragment, leken med förnekanden och förskjutningar, utnyttjandet av mättade gyllene färger och användningen av den falliska handen får oss att oupphörligt pendla fram och tillbaka mellan innebörder som alstrats av dessa specifika element på bildytan och sedan ut i en värld av bilder, tillbaka genom de fantasier om kroppar och deras sexualitet och användningsmöjligheter som finns i våra psyken, i de omedvetet formade fantasiföreställningar som är synonyma med själva produktionen av sexualitet och könsskillnad.<sup>17</sup>

### *Reklamen som könsskillnadsprocess*

Vad jag här vill hävda är att det faktiskt inte är någon kropp som visas upp. Där finns ingenting annat än de tecken som genereras i den fotografiska reproduktionsprocessen, som konstituerar ett semantiskt fält för betraktaren, den enda närvarande kroppen. Dessa betydelsebärande element skapar referensmöjligheten för betraktaren. Men referensen hänvisar inte till den bestämda kategorin man eller kvinna, utan till den process som könsskillnad utgör. Den processen är alltid en fantasiföreställning, en psykosymbolisk sfär där kön och genus oupphörligen skapas och for-



Max Factor-annonser.

handlas fram. Dessa fantasier är sexuella/erotiska också när de handlar om könsprägling. De mobiliseras inom varuproduktionens och varuutbytets system.

Den process som utgörs av bilden och dess betraktare smälter samman med varan och dess konsument via den effekt som skapas av "kvinnan-som-tecken", som uttrycker det förlorade objektet för begär och brist, för vilket varan är den flyktiga kompensationen.

En sista bild får komplettera rörelsen från bilden av en hel kropp till en kroppsdel. Här är bildens innehåll radikalt reducerat. I en slät svart yta är två bilder infällda, en av en röd, öppen mun, den andra av ett upprätt, blottat, utskjutet läppstift. Åter måste vi inse att det inte finns någonting i bilden som könsbestämmer läpparna. Rödhhet, fyllighet, misstanken om en tunga är betydelsebärande på konnotationsplanet, inom ramen för en diskurs som förknippas med fotografi. Dess framställningssystem är typiskt fetischistiska.<sup>18</sup> Det innebär att framställningen av varje kroppsdel är underkastad en process av omvandling, förskjutning och substitution för en

betraktare som är både nyfiken och rädd (för att se på någonting som inte finns där) och som uppfinner en omöjlig kropp som aldrig funnits där (den falliska modern), i förhållande till vilken betraktarens egen instabila könsidentitet utformas. Denna något skruvade formulering är nödvändig för att underminera den gängse uppfattningen att vi, faktiskt, ser en kvinnas läppar. Det betydelsebärande elementet i form av den fotograferade modellen kan mycket väl ha varit en kvinna som poserar på detta sätt – men det bestämmer inte bildens meningsskapande effekter. Den infällda bilden av läpparna är på en och samma gång ett pålagt fält av ljus och färg på ett svart fält och en öppning inramad av den omgivande svärtan – en omsorgsfullt kontrollerad känsla av utsatthet och uppenbarelse. Beträktaren kan se men är säker, skyddad särskilt från att bli upptäckt, från att också bli sedd. Isolettingen av läpparna från ansiktets helhet – ett återkommande drag i många annonser för mat och dryck – är så vanligt förekommande att det är svårt att begripa det våld och den fasa som det förkroppsligar. Varför störs inte vår sinnesro av ansiktslösheten, särskilt när sidans formella ordning placerar läppfragmentet precis där huvudet och ansiktet borde vara? Synekdoke, en stilfigur som låter delen representera helheten, är kanske en rimlig men trots allt inadekvat förklaring. Enligt Lacan nedslås subjektiviteten (möjligheten av ett ego) vid mötet med en bild som förenar de disparata drifter och känslolntryck som spelar över barnets kropp och skapar en psykisk bild av kroppen. Västerländsk konst – liksom i själva verket de flesta kulturer – upprätthåller en avsevärd respekt för den mänskliga kroppen och har gjort kroppen till ett av de centrala uttrycken för humanitära ideal. Att stycka sönder kroppen är att iscensätta ett såväl symboliskt som psykiskt våld mot denna kropp som bild, ett ideal som är personlighetens grund. Sedan senare delen av 1800-talet, och särskilt efter Picassos visuella uppstyckning av kroppen, har vi gradvis vant oss vid styckning av speciellt kvinnokroppar; styckningen av dem har i själva verket blivit ett tecken på detta slags kvinnlighet. Denna fetischistiska framställningsordning är inte utan historia. Men vi förstår ännu inte det sätt som den formades på under 1800-talet och kom att naturaliseras av den fotografiska framställningen i

film, reklam och pornografi, vilka alla är diskurser om begär som använder den dialektik mellan fantasi och realitetseffekter som är förknippad med de förhärskande typerna av fotografisk framställning.

Bilden av läpparna är en bild av våld trots att den förskjutits av ljusförhållandena och den yppiga färgsättningen, och trots att layoutens geometriska former ger en lugnande verkan. Med detta spår av en kropp som frammanats av arrangemanget med de två infogade foton a i friskt minne kommer vi nu till läppstiftet. Det är falliskt, men vad innebär det i detta sammanhang? Normalt kan fallos aldrig framställas. Penis en kan föreställa den, men oftare kräver den en hel kropp vilken, som i det extrema fallet med kroppsbyggare, består av många falliska tecken; hela kroppen är fallisk, spänd, svällande, hård. Men läppstiftet är inte bara en stand-in för mannens organ, eller en referens till manlighet, vilket skulle göra annonsen till en tydlig maskulin/feminin motsättning. Det är också "feminint" kodat i vår kultur, och en förbindelse till läpparna upprättas med användningen av färgen. Dess strategiska placering är en fantasi om återistandsättande av den omsorgsfullt avskärmade kropp som symboliserats av munnen, som både är ett möjligt tecken för de stympade modersgenitalerna och, via orala associationer till sugande, en metonym för modersbrösten.

### *Moderns kropp och det fallocentriska systemet*

På ett bokstavligt plan säljer denna annons ett läppstift till oss. Men på ett strukturellt plan skapar den en behovsrelation, grundad inte så mycket på brist som på ofullkomlighet vad avser kvinnokroppen som objekt för begär. All reklam för kosmetika fungerar så att den framkallar en känsla av att kvinnor är ofullkomliga i förhållande till ett ideal av begärlighet. Vi måste köpa dessa varor för att göra oss vackra. Uppbyggandet av den estetiska skönheten hos ett objekt genom fetischistisk skoptofili är en av de förvarmekanismer som Laura Mulvey identifierat i Hollywoodfilmens stjärnsystem.<sup>19</sup> Läppstift är inte bara en varufetisch i Marx' mening, utan en fetisch också i den sexuella ekonomin. Reklamens betydelsebärande system, betraktat som ett

specifikt moment i produktionen av tecken och innebörder, är artikulert med ekonomiska praktiker men inte reducerbart till dessa. Som bytesvärde och en symbol för utbyte, i vilken värde investeras och genom vilken det realiserats, är varan ett tecken. Den är också ett tecken på det psykosymboliska fältet, där ordning säkras genom cirkuleringen av fallos.

Försöken att tillämpa psykoanalys, strukturalism och historisk materialism i en feministisk analys av bilden kräver att jag använder mig av språk som befinner sig inom diskurser vilka själva är fetischistiska.<sup>20</sup> Manlighet och kvinnlighet framställs som led i en hierarkisk skillnad, som grundas på att en brist tillskrivs en fullständigt hel kropp. Kvinnors kroppar saknar inte någonting, har inte blivit stympade eller kastrerade. Men deras ställning i världen är ständigt underkastad symbolisk kastration i det att de förnekas rätten att tala och möjligheten att med kroppen gestalta subjektet. Därför måste vi dra slutsatsen att det inte finns några "kvinnobilder" i den förhärskande kulturen. Vad som finns är maskulina meningsbärande element som avbildas genom användning av kroppstecken. Ändå har jag hävdad att varje avbildad kropp är sammansatt av spår av fantasier om flera olika kroppar, kroppar som oupphörligt pendlar mellan brist och helhet, hot och återställande. Kroppen framför alla andra i detta scenario är moderns kropp, den undertryckta kroppen, den kropp som hemsöker det fallocentriska systemet. Varje bild av den feminint kodade kroppen är en bild av kvinnan samtidigt som det inte är någon bild av kvinnan. Den är aldrig enbart fetischartad och fallisk, eller en minnesrest av svartsjuka upplevd och önskad i förhållande till det moderliga överflödet. Båda-dera och ingetdera: bilden är ett fält genomkorsat av begärande subjekt/betraktare genom vilka betydelser introduceras bara för att oupphörligen ersättas av andra. Reklamfotografi är en betydelsefull scen för framställning av könsskillnad i denna förening av begärsekonomier, där varufetischism och psykisk fetischism överväldigar oss genom sina ömsesidiga investeringar i och sitt ständiga schackrande med vår subjektivitet.

*Översättning: Göran Fredriksson*

## NOTER

- <sup>1</sup> Sheila Rowbotham: *Woman's Consciousness, Man's World*, Penguin Books, London 1973, s 40
- <sup>2</sup> Uttrycket kommer ursprungligen från Geoffrey Nowell-Smith: "I was a star-struck structuralist" i *Screen* 14, nr 3, 1973, s 92-100.
- <sup>3</sup> Roland Barthes: "Rhetoric of the Image", omtryckt i Stephen Heath (utg): *Image-Music-Text*, Fontana, London 1977. (Sv övers som "Bildens retorik" i Kurt Aspelin och Bengt A Lundberg (red): *Tecken och tydning. Till konsternas semiotik*, Pan/Norstedts, Stockholm 1976.)
- <sup>4</sup> Anthony Easthope: "The Trajectory of *Screen*" i Francis Barker (utg): *The Politics of Theory*, Essex conference on Sociology of Literature, 1982, University of Essex, Colchester 1983, s 121-133. Som jag tolkar den ståndpunkt som intogs av bidragsgivarna i *Screen* betraktades meningsskapande och ideologi som komplementära i bemärkelsen att den forra utgjorde den senares existensform. Ideologin motiverar och begränsar tecknets potentiella polysemi (flertydighet). Meningsskapandet alstrar det fält av betydelser som ideologin organiserar i de dominerande sociala gruppernas (klass-, ras- eller köns-) intressen.
- <sup>5</sup> John Tagg: "Power and Photography - Part I" i *Screen Education*, nr 36, 1980, s 53. Omtryckt i John Tagg: *The Burden of Representation*, Macmillan, London 1988.
- <sup>6</sup> *Ibid* s 53-54.
- <sup>7</sup> Hur kommer det sig då att kvinnokroppar så ofta uppträder som en komponent i dessa fantastiska visioner? Jag ska inte försöka besvara den frågan här, men jag ska återvända till den senare i artikeln. 1977 hävdade jag förhastat att "kvinna" betydde "försäljning", dvs att det var närvaron av en kvinnlig gestalt som förvandlade en hop varor från stil-läben till föremål för begär och konsumtion.
- <sup>8</sup> Stuart Hall: "The 'Political' and the 'Economic' i Marx's Theory of Classes" i Alan Hunt (utg): *Class and Class Structure*, Lawrence and Wishart, Lonon 1977, s 77.
- <sup>9</sup> *Ibid*.
- <sup>10</sup> John Coombes: "The Political Aesthetic of the 18th Brumaire of Louis Bonaparte" i Francis Barker (utg): *1848: The Sociology of Literature*, University of Essex, Colchester 1978, s 13-21.
- <sup>11</sup> Elizabeth Cowie: "Woman as Sign" i *M/F*, nr 1, 1978, s 49.
- <sup>12</sup> För ett likartat försök att tänka igenom kön-genussystemet som en samtidig formation på det kulturella och det psykiska planet, se Gayle Rubins mycket inflytelserika essä: "The Traffic in Women: Notes on the Political Economy of 'Sex'" i Rayna Reiter (utg): *Toward an Anthropology of Women*, Monthly Review Press, New York 1975.
- <sup>13</sup> Naturligtvis vore det dumt att låtsas att det faktum, att den avgörande skillnaden är den som skapar vårt genus och könspräglar oss, skulle sakna betydelse. Men det är nödvändigt att föreställa sig en icke könsbaserad indelning för att övervinna varje rest av naturalism med avseende på skillnadens materialistiska och historiska betingelser, inte som ett logiskt system, utan som existensformerna för organiseringen av befolkningens reproduktion. På samma sätt definierar den historiska materialismen klass som existensformen för en förtryckande och exploaterande organisation av medlen för produktion av det dagliga livet och

den sociala tillvaron.

- <sup>14</sup> Rubin: "Traffic in Women", s 60.
- <sup>15</sup> John Fletcher: "Versions of Masquerade" i *Screen*, 29, nr 3, 1988, s 52. Jag står i tacksamhetsskuld till denna artikel för dess klargöranden av skillnaderna mellan olika tolkningar av kvinnlighetens maskerad.
- <sup>16</sup> Jacqueline Rose: "Introduction II" i Juliet Mitchell & Jacqueline Rose (utg): *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the École Freudienne*, Macmillan, London 1982, s 42.
- <sup>17</sup> Jean Laplanche & Jean-Bertrande Pontalis: "Fantasy and the Origins of Sexuality" i Victor Burgin (utg): *Formations of Fantasy*, Methuen, London 1986.
- <sup>18</sup> Se Laura Mulvey: "You Don't Know What Is Happening. Do You, Mr. Jones?" i *Spare Rib*, nr 3, 1973, s 13-16, 30. Omtryckt i Rozsika Parker & Griselda Pollock: *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-85*, Pandora Press, London 1987, s 127-131. Se också John Ellis: "On Pornography" i *Screen*, 21, nr 1, 1980, för vidare diskussion.
- <sup>19</sup> Laura Mulvey: "Visual Pleasure and Narrative Cinema" i *Screen*, 16, nr 1, 1975. Omtryckt i Laura Mulvey: *Visual and Other Pleasures*, Macmillan, London 1989.
- <sup>20</sup> John Fletcher: "Versions of Masquerade", s 52.

## SUMMARY

The attempt to deploy psychoanalysis, structuralism and historical materialism in the service of feminist analysis of the image requires a location of speech within discourses that themselves are fetishistic. Masculinity and femininity are produced as terms of a hierarchical difference premised on assigning a lack to a perfectly whole body. Women's bodies lack nothing, have not been mutilated or castrated. But their position in the world is constantly subject to castration, symbolically, as a denial of being, a denial of speech, a denial of the means to figure the subject by means of its body. Therefore, we must conclude that there are no "images of women" in the dominant culture. There are masculine significations figured by deployment of body signs. Any figured body is however a complex of traces of fantasies of several bodies, bodies constantly oscillating between lack and plenitude, threat and restoration. The body of this scenario is the mother's body, the repressed body, and the one that obsesses the phallogocentric system. Every image of the feminine coded body is at the same time an image of woman and not an image of woman. It is never simply fetishized and phallic, nor a memory trace of the jouissance imagined and desired in relation to maternal plenitude. Both and neither, the image is a field traversed by desiring subjects/viewers through whom meanings come into play only

to be ceaselessly displaced by others. Advertising photography is a major scene of representation of sexual difference in this conjunction of two economies of desire, where commodity and psychic fetishism enuance us through their mutual investments in and constant trading of our subjectivities.

*Griselda Pollock  
Centre for Cultural Studies  
Department of Fine Art  
The University of Leeds  
England*