

# *Fantasmatiska speglingar i fotografiet*

*Ett synliggörande av fantasmen i Lene Marie Fossens självporträtt*



Alessia Jaconelli

Konst- och bildvetenskap

Institutionen för kulturvetenskaper

Göteborgs universitet

Masteruppsats 30 hp, KV5007

Ventileringsstermin: VT21

Handledare: Alexandra Herlitz

## Abstract

Konst- och bildvetenskap

Institution för kulturvetenskaper GU

Box 200, 405 30 Göteborg

Tel: 031-786 0000

Titel: Fantasmatiska speglingar i fotografier: Ett synliggörande av fantasmen i Lene Marie Fossens självporträtt

Masteruppsats 30 hp, KV5007

Ventileringsstermin: VT21

Handledare: Alexandra Herlitz

Författare: Alessia Jaconelli

The self-portraits of the Norwegian photographer Lene Marie Fossen (1986-2019) strikes the beholder with a great force of pain and sorrow in their expressions. The cruel reality and visuality of the psychiatric illness Anorexia Nervosa come across as something horrifying and tragic but what lies beneath the pure physical dimension of the subject in these photographs; photographs that can be said to hold a strong phantasmatic expression. The thesis aims to uncover the phantasmatic reflexions in one of Fossen's self-portraits from the exhibition *The Gatekeeper* based on formal aesthetic components as well as semiotic signs. I want to adress how the phantasmatic expression is created and examine the contributors to the phantasmatic reflexion according to fundamental phantasmatic theory deriving from psychoanalysis.

*Keywords:*

Lene Marie Fossen, phantasm, photography, self-portrait, psychoanalysis.

## Innehållsförteckning

<b>1. Inledning</b> .....	1
1.1. <i>Fantasmatiska speglingar</i> .....	1
1.2. <i>Lene Marie Fossen</i> .....	2
<b>2. Syfte, hypotes och frågeställning</b> .....	3
<b>3. Bakgrund och begreppsdiskussion</b> .....	5
3.1. <i>Fantasmatisk teori</i> .....	5
3.1.1. <i>Lacans spegelstadium</i> .....	5
3.1.2. <i>Det fantasmastiska, det sublima och den andre</i> .....	7
<b>4. Metod och teori</b> .....	9
4.1. <i>Fantasmatisk teori och psykoanalys i visuellt uttryck</i> .....	10
4.2. <i>Arnheims formaleestetiska begrepp och gestaltpsykologi</i> .....	11
4.3. <i>Kristevas metodologi</i> .....	12
4.3.1. <i>Semiotik</i> .....	12
4.3.2. <i>Den tredimensionella modellen</i> .....	15
4.3.2.1. <i>Det semiotiska och det symboliska</i> .....	15
4.3.2.2. <i>Den semiotiska choran</i> .....	16
<b>5. Urval, avgränsningar och empiriskt material</b> .....	17
5.1. <i>Källkritisk diskussion</i> .....	19
<b>6. Forskarreflexivitet och forskningsetik</b> .....	20
6.1. <i>Betraktande subjekt och tolkningsposition</i> .....	20
6.2. <i>Forskningsetik</i> .....	21
<b>7. Forskningsbakgrund</b> .....	22
<b>8. Disposition</b> .....	25
<b>9. Analys</b> .....	26
9.1. <i>Bildbeskrivning</i> .....	26
9.2. <i>Formaleestetisk beskrivning</i> .....	26
9.2.1. <i>Balans</i> .....	26
9.2.2. <i>Form</i> .....	28
9.2.3. <i>Rymd och ljus</i> .....	29
9.2.4. <i>Färg</i> .....	31
9.2.5. <i>Rörelse och dynamik</i> .....	32
9.3. <i>Semiotisk analys</i> .....	33
<b>10. Diskussion och slutsats</b> .....	40

10.1. <i>Det semiotiska och det symboliska i fotografiet</i> .....	40
10.2. <i>Den fantasmatiske choran i fotografiet</i> .....	42
<b>11. Sammanfattning och avslutning</b> .....	<b>45</b>
<b>12. Litteraturförteckning</b> .....	<b>47</b>
12.1. <i>Tryckta källor</i> .....	47
12.2. <i>Elektroniska källor</i> .....	48
12.3. <i>Visuella medier</i> .....	49
<b>13. Bildförteckning</b> .....	<b>49</b>
<b>14. Bilagor</b> .....	<b>50</b>
<b>15. Populärvetenskaplig sammanfattning</b> .....	<b>54</b>

## 1. Inledning

### 1.1. Fantasmatiska speglingar

Då jag stiger in i utställningsrummet på Shoot Gallery i Oslo i samband med Lene Marie Fossens utställning *The Gatekeeper* upplever jag hur hennes självporträtt sträcker sig bortom den sorgliga och hemska sjukdomen anorexia nervosa. I takt med Susanne Sundførs melankoliska toner klingar fantasmernas närvaro mellan fotografierna som berör mig på djupet. Kanske beror det på att jag själv kämpat mot sjukdomen i många år och vet vilken paradoxal kamp det är; en kamp som tycks vara omöjlig att helt och hållet vinna.

Att Fossens självporträtt frambringar starka emotionella reaktioner hos betraktaren samt att de utstrålar ett ledsamt och smärtsamt uttryck syns framförallt genom blottandet av konstnärens gravt undernärda och hårt tärda kropp, men då ätstörningar är en psykisk sjukdom är det fysiska tillståndet endast ett symptom. Jag intresserar mig för vad som döljer sig bakom det rent fysiska i Fossens självporträtt och skulle vilja närma mig det visuella materialet genom att undersöka den suggestiva visualiteten i ett av hennes fotografier med förhoppningen om att genomkorsa det fantasmatiska uttrycket.

*Fantasma* kommer från grekiskans vrångbild och är ett psykoanalytiskt begrepp som börjar förekomma i kritiska diskussioner i slutet av 1900-talet. Fantasmer verkar mycket förenklat som intima och komplexa fantasier som förknippas med den egna identiteten och personligheten. Grunddragen av en fantasi är att det finns en kärna av sanning och äkthet i den, samtidigt som den utgör något förvridet och förvrängt, liksom en slags föreställning. Den argentinske psykoanalytikern Juan-David Nasio förklarar hur denna föreställning bygger på sambandet mellan en önskan och tillfredsställelse. När en egensinnig önskan eller ett begär inte kan tillfredsställas i verkligheten skapas ett forum som möjliggör fantasmens uppkomst. Nasio menar vidare att fantasmens funktion ersätter den verkliga och reella tillfredsställelsen, som är en omöjlighet, med en irreell och fantiserad tillfredsställelse, vilken däremot är möjlig.<sup>1</sup> Fantasmer verkar som sagt som intima och mycket komplexa fantasier som förknippas med subjektets egna identitet och personlighet, där Fossens visuella avbild utgör subjektet i detta psykoanalytiska sammanhang.

I ett självporträtt träder en persons avbild fram oavsett om självporträttet är abstraherat och koloristiskt eller utgörs av ett svartvitt fotografi. Den fotografiska avbilden visualiserar en replika av det fysiska yttre, men har även en koppling till en inre reflektion av psykoanalysens subjekt likt en

---

<sup>1</sup> Nasio, J.-D., *Le Fantasma: Le plaisir de lire Lacan*, Éditions Payot & Rivages, Paris, 2005[1992], s. 12-13.

fantasmatisk spegling. Hur detta fantasmatiska uttryck framträder i fotografiet rent visuellt kommer att vara huvudfokus i det här arbetet.

## 1.2. Lene Marie Fossen

Lene Marie Fossen föddes år 1986 i Norge och insjuknade som ung i anorexia nervosa, en psykisk sjukdom som påverkade hennes liv i över tjugo år och slutligen ledde till hennes bortgång den 22 oktober år 2019. Fossen ville inte bli vuxen utan ville förbli ett barn och när hon var tio år gammal slutade hon att äta. Hon ville stoppa tiden och att sluta äta var för henne ett sätt att uppnå detta. Att fotografera var ett annat sätt för Fossen att stoppa tiden eftersom hon då kunde frysa ögonblick med sin kamera.<sup>2</sup> Fossen baserade sin fotografiska praktik delvis på självporträtt, men även på porträttserier av utomstående människor. Hon visade på så vis upp ett stort intresse för identitetsbegreppet och undersökandet av person, identitet och livshistoria.

Det är intressant att reflektera kring hur Fossens egna identitet och intrapsykiska föreställningar påverkade hennes konstnärskap och om dessa ligger till grund för det särskilda uttrycket, de fantasmatiska speglingarna, som genomsyrar fotografiernas visualitet. Det intrapsykiska syftar till subjektets inre mentalitet, det vill säga tankar, värderingar och emotioner som förekommer medvetet eller omedvetet för subjektet själv. Enligt den fransk-bulgariska psykoanalytikern Julia Kristeva byggs det intrapsykiska upp av både det semiotiska samt det symboliska, vilka jag kommer återkomma till i metod- och teorikapitlet.<sup>3</sup> Det som jag dock anser är av ännu större intresse än Fossens egna intrapsykologi är hur det fantasmatiska gestaltas i hennes självporträtt. Trots att Fossens självporträtt uppvisar en rå realitet har fotografierna ett nästan drömskt uttryck som speglar något bortom det fysiska och reella. För betraktaren framgår det tydligt att motivet föreställer en undernörd kvinnas beniga kropp, men även ett slags inre mörker och ett intrapsykiska lidande som lyser igenom fotografiets tvådimensionella yta. Vad som utgör de fantasmatiska speglingarna är svårt att sätta fingret på. Vad är det som egentligen får den avbildade verkligheten att verka drömsk, eller snarare mardrömslik?

Jag vill undersöka hur det fantasmatiska uttrycks rent visuellt i Fossens självporträtt genom struktur, tecken och symboler. Möjligtvis användes den fotografiska praktiken liksom självsvälten som ett medel för Fossen att genomkorsa sin egen fantasi. Oavsett konstnärens egna medvetande

---

<sup>2</sup> Fossen, Lene Marie, *The Gatekeeper*, Kehrer Verlag, Berlin, 2020, u.s.

<sup>3</sup> Egidius, Henry, *Natur & Kulturs psykologilexikon*, 4. Utg. ed. Bokförlaget Natur och kultur, Stockholm, 2008, s. 315 och Franzén, Carin, *Att översätta känslan: en studie i Julia Kristevas psykoanalytiska poetik*, B. Östlings bokförl. Symposion, Diss. Stockholm : Univ., Stockholm, 1995, s. 43.

skimrar de fantasmatiska speglingarna från fotografiernas bildyta och det är dessa som jag vill undersöka närmare.

## 2. Syfte, hypotes och frågeställning

Fossens fotografiska praktik behandlas i dokumentären *Selvportrett* som handlar om konstnärens liv och skapande samt mötet mellan betraktare och fotografi. Fossens självporträtt uttrycks i filmen ha gett upphov till att betraktare upplevt fysisk smärta, blivit djupt berörda, tagna och till och med börjat gråta vid mötet med fotografierna.<sup>4</sup> Jag upplever att det vare sig det är avsiktligt eller oavsiktligt skapas ett speciellt uttryck då betraktaren möter Fossens verk. Detta uttryck verkar som en slags fantasmatisk spegling som ger upphov till en särskild känsla och visualitet i fotografierna. Trots att Fossens fotografier visserligen kan beskrivas som avskalade och avporträtterande en naken sanning, upplever jag dem inte som dokumentärfotografier. Visualiteten får mig snarare att associera dem med fotoserien ”Cottingley-älvorna”<sup>5</sup> som genom fotografiet uppvisar en verklighet som vi idag vet är konstruerad men samtidigt verklig på ett annat plan än det reella.

Konstteoretikern Rudolf Arnheim ansåg att för att närmare kunna undersöka ett verks uttryck så måste man först studera helheten innan man går in på de mindre komponenterna: ”Before we identify any one element, the total composition makes a statement that we must not lose. We look for a theme, a key to which everything relates.”<sup>6</sup> Hypotesen som jag går in i undersökning med är att det fantasmatiske uttrycket, som jag även benämner som fantasmatiske speglingar, är själva nyckeln med vilken jag låser upp Fossens verk i sin helhet för att öppna upp för en mer ingående analys. Jag ser det nödvändiga i att granska både struktur och enskilda tecken för att få grepp om hur detta uttryck eller *tema* visualiseras och relateras genom mindre beståndsdelar.

I undersökningen kommer jag analysera ett av Fossens fotografiska självporträtt från utställningen *The Gatekeeper* med syftet att avtäckta de fantasmatiske speglingarna för att ta reda på hur de uttrycks. Jag vill adressera vilka komponenter som främst kommunicerar fotografiets suggestiva visualitet, drömska atmosfär och ytterligare aspekter som delar av det fantasmatiske uttrycket.

Undersökningen bedrivs utifrån den fantasmatiske teoribildningen som härrör från Lacans spegelstadium samt har en gestaltpsykologisk grund i Arnheims formaleestetiska grundbegrepp som kombineras med Kristevas semiotiska metodologi som bygger på relationen mellan semiotik och symbolik.

---

<sup>4</sup> Olin, Margreth mfl., *Self-portrait*, [dokumentärfilm], Speranza Film, Nordisk Film Distribusjon, NO 17-01-2020.

<sup>5</sup> <https://petapixel.com/2010/11/01/the-cottingley-fairies-a-famous-photo-hoax-from-1917/> (hämtad: 05-06-2021)

<sup>6</sup> Arnheim, Rudolf, *Art and visual perception: a psychology of the creative eye*, The new version, expanded and rev. ed., Univ. of California P., Berkeley, 1974, s. 8.

Liksom Arnheim poängterar i sitt exempel med Van Goghs två skisser som anknyter till sorg, där den ena föreställer en naken hopkurad flicka (*bild 2*) och den andra ett kallt träd med knotiga rötter (*bild 3*), så är det inte flickans figur i sig som gestaltar sorgsenhet och inte heller trädets likhet med en sorgsen flicka. ”The willow is not 'sad' because it looks like a sad person. Rather because the, shape, direction, and flexibility of the branches convey passive hanging, a comparison with the structurally similar state of mind and body that we call sadness imposes itself secondarily.”<sup>7</sup> Det Arnheim här förmedlar är hur en bilds uttryck inte enbart vilar i motivet utan även i de bakomliggande strukturerna.

Jag arbetar utifrån hypotesen att både fotografiets struktur och semiotiska innehåll bidrar till att framställa de fantasmatiske speglingarna som är genomgående i Fossens självporträtt, men vill närmare undersöka hur dessa skapar detta visuella uttryck. För att besvara min frågeställning och genomföra min undersökning utgår jag ifrån ett fotografi utan titel (*bild 1*) som är ett självporträtt från Fossens utställning *The Gatekeeper* på Shoot Gallery som visades i Oslo mellan 17 januari - 2 februari år 2020.

Mer precist lyder min frågeställning som följer:

- Hur skapas det fantasmatiske uttrycket i Fossens självporträtt utifrån formatetsetisk struktur (den semiotiska dimensionen) samt semiotiska tecken (den symboliska dimensionen)?

För att genomföra analysen och besvara frågeställningen på ett rimligt och sammanhängande sätt kommer jag att ge en bakgrund och introduktion till det fantasmatiske begreppet och den fantasmatiske teorin innan jag preciserar mitt teori- och metodval som kommer att användas i analysen och diskussionen. Den fantasmatiske teorin ligger till grund för ämnesvalet och den semiotiska analysen men kommer inte att behandlas som huvudsaklig teori. Metod- och teorikapitlet kommer att på ett mer konkret sätt redogöra för hur jag använder mig av Arnheims gestaltpsykologiska begrepp, Kristevas semiotiska metodologi och teoretiska modell bestående av den semiotiska dimensionen, den symboliska dimensionen samt choran som utrymme för den fantasmatiske kärnan. Det forskarreflexiva kapitlet avser tydliggöra min position i förhållande till undersökningen samt viss problematik som uppstår då ett *uttryck* analyseras. Vidare ger forskningsbakgrunden en inblick i vilka studier som har genomförts inom liknande ämnesområde och den behandlar uppkomsten av det fantasmatiske begreppet inom forskning samt en bakgrund till det konstpsykologiska fältet. Därefter specificerar jag mina urval och avgränsningar i arbetet för

---

<sup>7</sup> Arnheim, 1974, s. 452.



att ge en förklaring till hur arbetet är utformat och jag redovisar även det empiriska materialet som jag har valt att analysera.

### **3. Bakgrund och begreppsdiskussion**

#### *3.1. Fantasmatiske teori*

##### *3.1.1. Lacans spegelstadium*

Jacques Lacan var en fransk psykoanalytiker som under 1900-talet formade psykoanalytiska teoribildningar kring det fantasmatiske begreppet. Lacans teori kring spegelstadiet skapar inte enbart ett forum för att fånga Fossens fotografiske speglingar av fantasmatiske strukturer, den utgör även en grund för mig att kunna konkretisera det fantasmatiske uttrycket.

Spegelstadiet utgörs av processen då ett barn för första gången ser sig själv i en reflektion och måste förlika sig med sin spegelbild. Hen måste då acceptera att hen är ”den andre”, alltså den som hen ser framför sig i spegeln. I och med denna process införlivas även den roll som formats av samhällets normer, exempelvis kan denna vara baserad på könstillhörighet och genus vilket bland annat Judith Butler behandlar i sin teori kring hur kön inte är något man föds med, utan istället något som är konstruerat. Butlers teori kan återknytas till fasen i spegelstadiet där spegelbilden blir en självuppfyllande profetia baserat på normer och samhällsstrukturer. Man kan dra en parallell mellan Lacans spegelstadium och Butlers genusteori, vilken på så vis även kan benämnas som en fantastisk teori.

I artikeln ”The Mirror-phase as formative of the Function of the I” förklarar Lacan hur hans spegelstadium kan förstås som en identifieringsprocess. Fasen som utgörs av transformeringen syftar till det som subjektet genomgår då hen antar en bild som har en stark koppling till det så kallade imago (det fullbildade stadiet).<sup>8</sup> Detta kan exemplifieras genom hur synen på kön och genus som socialt istället för biologiskt kan utgöra en bidragande faktor i formandet av identiteten samt kroppens imago. Detta leder sedan vidare till subjektets förhållande till både sig själv och andra. Sociala normer och yttre förväntningar är alltså faktorer som ofta har en stor inverkan på ett subjekts performativitet.

Vidare talar Lacan om kroppen som gestalt, vilken behandlar hur den fulla fysiske formen av kroppen, spegelreflexion samt subjektets påverkan bidrar till hur det yttre blir till en exteriör form som istället för att vara materiellt fixerad och utgörande, snarare baseras på ett väljande än en

---

<sup>8</sup> Lacan, Jacques & Fink, Bruce, *Ecrits: The first complete edition in English*, W.W. Norton & Co., New York, 2006, s. 76.

beskaffenhet. Gestalten representerar inte den faktiska yttre materian utan symboliserar enligt Lacan en mental permanent form av jaget. Det framgår även att subjektets egna fantombild samt psykologiska tillverkningsvärld påverkar projektionen av gestalten.<sup>9</sup> Lacans syn på gestalt kan jämföras med Arnheims gestaltpsykologiska syn på symbolism inom konst. Arnheim ser symbolism som något som utgörs mellan en konkret bild och en abstrakt idé, istället för som Freud ser det: mellan två konkreta objekt.<sup>10</sup> Detta förhållningssätt hjälper mig att arbeta med det visuella materialet och fantasmen som det genomgående temat eller som den abstrakta idén, som Arnheim uttrycker det.

Mötet med spegelbilden i Lacans spegelstadium utgör en tröskel till den synliggjorda världen runt omkring oss och påverkar även subjektets själv och kroppens imago. Denna process verkar i en psykologisk verklighet och manifesterar hur ett psykiskt stimuli sammankopplas med den kroppsliga utvecklingen eller vad som är en uppfattning av den kroppsliga utvecklingen. Avbildningen av den egna kroppen skapar i hög grad ett forum för en blottad kropp som motiv samtidigt som relationen till den egna kroppen och den verkliga kroppen blir distanserad. Genom det fotografiska självporträttet återskapas spegelstadiets forum i förhållandet till identitet och den inre psykologiska relationen till kroppen och subjektet. På så vis skapar Lacans fantasmatiske teori en spegelmekanism som hjälper mig att undersöka uttrycket som helhet och som ett visualiserat objekt i Fossens fotografi.

Det går att dra många paralleller mellan den fantasmatiske idén och det anorektiska subjektet. Ett vanligt scenario som även förekommer i bantningssammanhang är tanken på att 'bara jag gick ned tre kilo skulle min kropp se perfekt ut'. Detta är ett fantasmatiske påstående eftersom det är ogenomförbart och omöjligt att uppnå det som påstås i meningen. Fantasmen utgörs av själva idén och tanken på hur denna förändring hade lett till en perfekt kropp. Det går att genomföra viktnedgången och därigenom få en tillfredsställelse genom den fantasmatiske funktionen, det vill säga tanken. Denna tillfredsställelse har dock ingen verklighetsförankrad grund och eventuell tillfredsställelse beror inte på någon som helst yttre förändring.

Den fotografiska praktiken med självporträtt möjliggör en stimulerad efterkonstruktion av Lacans spegelstadium. Fossens avbildningar blir ett tillfälle för henne att skapa distans från sitt egna subjekt vilket möjliggör en visualisering av inre fantasmatiske föreställningar som uttrycks i bilderna. Mer konkret kommer jag att använda mig av Lacans spegelstadium som en ingång i min undersökning och som grund för det fantasmatiske uttrycket som är fokus i analysen.

---

<sup>9</sup> Lacan, 2006, s. 76-77.

<sup>10</sup> Arnheim, 1974, s. 258.

### 3.1.2. Det fantasmatiska, det sublima och den andre

Essensen av det fantasmatiska uttrycket som jag undersöker har sin härkomst från en inre mental sfär. Förståelsen av den fantasmatiska teorins psykoanalytiska dimension är därför grundläggande för den semiotiska analysen, även om jag ser till det visuella uttrycket snarare än till en djupare psykologisk bakgrund av verket och konstnären. Det krävs en inblick i fantasmens psykologiska konstruktion och uppkomst som belägg för de fantasmatiska strukturer och de tecken som jag undersöker i Fossens självporträtt. Idén som skapar ingången till undersökningen kring studiet av fantasmatiska speglingar i Fossens fotografiska självporträtt har sin grund i föreställningen om sublimering och konst (*sublimation and art*). Sublimering utgör en process där konstnärliga uttryck, däribland självporträtt, kan ses som ett resultat av en omvandling av en omedveten och ursprunglig drift till något socialt accepterat vilket kan vara ett konstnärligt uttryck. Sublimering baserar sig alltså på idén om en drivkraft som i den freudianska psykoanalytiska teorin avser en sexuell drift, men även kan utgå från ett trauma, en dödsdrift eller andra variationer inom de metapsykologiska koncepten. Sublimering har sin grund i den omedvetna drivkraften men definieras även av den sociala och etiska karaktären som avser omvandlingen från oacceptabla impulser till generellt accepterade uttryckssätt.<sup>11</sup>

Kristeva beskriver både konst och litteratur som utrymmen för imaginära kreationer och synliggör i citatet nedan sambandet mellan psykoanalys, sinne och uttryck samt hur detta kan tolkas utifrån ett inre ursprung:<sup>12</sup> ”Psychoanalysis introduces the body and soul into understanding or, if you prefer, listening. Listening metamorphosed into psychoanalytical understanding thus restores another, more intimate vision of the life of the mind.”<sup>13</sup> Kristeva menar också att det sublima kan återuppbygga en bild bortom en vacklande eller kollapsande identitet och att psykoanalysen därefter utgör ett verktyg som kan användas för att komma åt det intima som möjligen uttrycks genom det sublima.<sup>14</sup>

Nasio talar om fantasmer i förhållande till både en aktiv och en mer passiv omedvetenhet. Den passiva aspekten av en fantasi kan ha sitt ursprung i minnen eller barndom och bygger då på en drivkraft som har en dåtida uppkomst eller ursprung. I en mer aktiv betydelse består fantasmen av det psykologiska driv som skapar lusten eller begäret och förstärker det i nuet. Nasio konstaterar att kombinerade, resulterar de passiva och aktiva aspekterna i att ett fantasmatiskt forum ibland kan utgöras av ett bortglömt minne som utan att ha återvänt till medvetandet ändå förblir aktivt genom

---

<sup>11</sup> Adams, Parveen (red.), *Art: sublimation or symptom*, Karnac, London, 2003, s. xi-xii.

<sup>12</sup> Kristeva, Julia, *Black sun: depression and melancholia*, Columbia Univ. Press, New York, 1989, s. 65.

<sup>13</sup> Kristeva, Julia, *Intimate revolt: and, The future of revolt*, Columbia University Press, New York, 2002, s. 50.

<sup>14</sup> Kristeva, Julia, *Hatred and forgiveness*, Columbia University Press, New York, 2010, s. 61.

en aktiverad psykologisk drivkraft.<sup>15</sup> Fantasmens äkthet består därtill av att den kan kopplas samman med en slags verklighet, om än indirekt eftersom den har sitt ursprung i det omedvetna. Sigmund Freud talar här om en psykisk verklighet i förhållande till det fantasmatiska begreppet.<sup>16</sup>

Nasio menar att en annan dimension av verkligheten som har en stark koppling till det fantasmatiska begreppet är den affektiva- eller den emotionella verkligheten. Här är fantasmen ett inre idéfoster som förvrider uppfattningen av den affektiva verkligheten. I den affektiva verkligheten verkar fantasmen i medvetandets sfär och genomsyrar subjektets kropp, reglerar erogen känslighet samt styr affektiva och sociala beteenden utan subjektets vetskap.<sup>17</sup> Kortfattat kan man säga att affektiva beteenden för oss är omedvetna uttryck för fantasmatiska föreställningar. Dessa har en stor inverkan på oss, vare sig det är i positiv eller negativ mening, men oavsett förtydligar detta fantasmen som en process som måste genomkorsas och genomlevas snarare än en fantasi som man bara tänker eller föreställer sig.

Nasio beskriver vidare hur fantasmen kan ses parasitera på vårt medvetande även om det sker omedvetet och utan vår kännedom. Den har då möjligheten att forma verkligheten utefter denna ”parasitiska representation”, vilken snarare bygger på en inre psykisk reaktion som är nödvändig i mötet mellan jaget och omgivningen. Vi tolkar nämligen vår verklighet i enlighet med våra fantasmer och begär. Det är dessa vi ser även då vi blickar utåt och inte alls vad som verkligen är där. Den fantasmatiska essensen i vårt inre beskrivs på så vis av Nasio som att vi inom oss själva har denna parasitiska fantasi som ständigt bryter mot uppfattningen av verkligheten då den fungerar som en snedvriden slöja som täcker vårt levande jag.<sup>18</sup> Verkligheten är därmed inte en bild av omgivningen utan snarare av oss själva. Fantasmen lägger grunden till verkligheten på samma sätt som en prisma skapar ljuskatter runt omkring sig. Vi ser verkligheten som vår omgivning istället för vad det egentligen är: ett avtryck av oss själva.

Främlingskap och alienation är något som kan upplevas i förhållande till omgivningen, men även denna upplevelse har sitt psykologiska ursprung i subjektets intramentala miljö. Det var från början Lacan som gav ”den andre” en central plats i tanken kring det omedvetna. Kristeva har utvecklat denna teoretiska tanke. I *Främlingar för oss själva* beskriver hon hur detta främlingskap existerar inom oss själva och hur jagets identitet består av en slags uppfattning av ”den andre”.<sup>19</sup> Kristeva menar att främlingskap har sin rot i vår egna identitet och att psykoanalysen kan upplevas som en

---

<sup>15</sup> Nasio, 2005[1992], s. 12-13.

<sup>16</sup> Nasio, 2005[1992], s. 13.

<sup>17</sup> Nasio, 2005[1992], s. 19.

<sup>18</sup> Nasio, 2005[1992], s. 20.

<sup>19</sup> Kristeva, Julia, *Främlingar för oss själva*, [Ny utg.], Natur och kultur, Stockholm, 1997, s. 17.

typ av process och en genomkorsande resa in i både det egna främlingskapet men även i andras.<sup>20</sup> Oavsett huruvida ”den andre” diskuteras i förhållande till subjektets jag eller i förhållande till omgivningen och sätter subjektet i en större kontext så verkar främlingen inom oss som en ouppnåelig ambition.<sup>21</sup> En ambition är något man strävar mot, men som man i en ouppnåelig kontext inte kan närma sig och främlingen inom oss verkar då som en avståndstagande faktor. Detta kan bland annat ta sig i uttryck som en inre affektiv tomhet som Kristeva beskriver:

Det betyder att även om främlingen är förankrad i sig själv så äger han inget själv. Bara en tom, värdelös trygghet som utgör axeln för hans möjligheter att ständigt vara annorlunda, beroende av andra och av omständigheterna. Jag gör vad man vill, men det är inte ”jag” - ”jag” är någon annanstans, ”jag” tillhör ingen, ”jag” tillhör inte ”mig”, ... finns ”jag”?<sup>22</sup>

Kristeva diskuterar främlingskapet och avståndstagandet utifrån olika aspekter, både sett till det intramentala men även mellan subjekt- samt objektsrelationer och ställer det i förhållande till existens och identitet. Liksom spegelstadiet ingår ”den andre” och främlingskapet som en pusselbit i identitetsskapandet. Möjligheten för subjektet att forma sin egna identitet beskrivs uppstå med vetskapen om att ”den andre” inte existerar mer än inom det egna jaget.<sup>23</sup>

Det är intressant att ställa de visuella representationerna av självporträtten gentemot närvaro respektive frånvaro. Bilderna fungerar mer eller mindre som fetischistiska ersättningar av en förlorad eller frånvarande kropp och detta återknyter till konstnären som utgör det egentliga subjektet i fråga.<sup>24</sup> Denna projektion anknyter till att identitetsbegreppet verkligen skulle närvara som en reaktion på en frånvaro, ett främlingskap eller ett samspel mellan jaget och ”den andre”. I min undersökning ser jag subjektets främlingskap som en öppning för läsningen av negativa strukturer som återspeglar ett viktigt förhållande inom den fantasmatiske teorin.

#### 4. Metod och teori

Min föreställning kring fantasmatiske speglingar i Fossens självporträtt uppstod då jag trädde in i utställningsrummet tillhörande utställningen *The Gatekeeper* på Shoot Gallery i Oslo den 1 februari 2020. Jag möttes då inte enbart av den visuella ytan i fotografierna utan även av fantasmatiske

---

<sup>20</sup> Kristeva, Julia, *Strangers to Ourselves*, Harvester Wheatsheaf, London, 1991, s. 1, 182.

<sup>21</sup> Kristeva, 1997, s. 21.

<sup>22</sup> Kristeva, 1997, s. 24.

<sup>23</sup> Adams, 2003, s. 157.

<sup>24</sup> Jones, Amelia, ”Body” ur *Critical terms for art history*, 2. ed., University of Chicago Press, Chicago, 2003, s. 262.

speglingar i fotografierna. Självporträtten gestaltar inte det dokumentära fotografiet utan bjuder in till en dimension bortom det fysiska och realistiska. Genom att granska fotografierna skapas möjligheter för mig att avtäcka fantasmatiska lager i det fotografiska materialet och det visuella uttrycket.

I *The Kristeva Reader* beskriver Kristeva fenomenet *sphere of the symbol*.<sup>25</sup> Jag menar att detta även är något som ett fotografi kan innehålla och kommer i min undersökning behandla fotografiet som en sfär som byggts upp av och innehåller symboliska enheter och strukturer. För att genomföra undersökningen använder jag mig av en två-delad analys där jag både fokuserar på struktur i en formalestetisk beskrivning baserad på Arnheims gestaltpsykologiska teori samt min tolkning av Kristevas metodologiska tillvägagångssätt bestående av en semiotisk analys samt appliceringen av hennes teoretiska tredimensionella modell som kretsar kring den semiotiska choran. Valet att använda mig av formalestetik är för att kunna kartlägga strukturen som utgör stommen i det visuella uttrycket där den semiotiska analysen sedan möjliggör ett närmande av det suggestiva innehållet i Fossens fotografi. En kombination av detta hjälper mig att konkretisera innehållet för att bilda en uppfattning kring hur det fantasmatiska uttrycket skapas. Kortfattat ser jag semiotiken som mitt verktyg för att tyda och tolka uttrycket som subjektet medvetet eller omedvetet kommunicerar i självporträttet genom de visuella förutsättningarna.

#### *4.1. Fantasmatiske teori och psykoanalys i visuellt uttryck*

Föreställningar, eller vad som inom psykoanalysen benämns som fantasmer, uppkommer som ett eko av personlig identitet, psykologiska drivkrafter, begär och impulser samt det främlingskap som bor inom oss. Fantasmer utgör därav ett genomgående tema inom självporträttets praktik och kan därför vara av mycket stor vikt att utforska då man analyserar självporträtt utifrån psykoanalytisk teori med fokus på det estetiska uttrycket som helhet. Det fantasmatiske perspektivet kan bidra till att skapa en mer intim förståelse av de samverkande processerna mellan det visuella och det psykologiska som inryms i det slutliga resultatet, vilket i detta fall utgår ifrån det fotografiska självporträttets uttryck.

Jag vill i mitt arbete använda mig av den fantasmatiske teorin för göra det främmande förståeligt och tränga in i Fossens självporträtts visualitet samt fantasmatiske speglingar. Då vår mest intima identitet är en fantasi som kan bära på både medvetna och omedvetna aspekter kan detta ta sig i uttryck i det fotografiska uttrycket med självporträttet som alster. Det fantasmatiske begreppet och den psykoanalytiska teoribildningen genomsyrar min frågeställning och undersökningen i helhet,

---

<sup>25</sup> Kristeva, Julia, *The Kristeva reader*, Blackwell, Oxford, 1996[1986], s. 64.

men jag vill betona att jag utgår ifrån ett perceptionsteoretiskt förhållningssätt då jag betraktar subjektets avbild i självporträttet som själva subjektet. Även användningen av Arnheims formalestetiska begrepp förstärker mitt fokus på användningen av det fantasmatiska och psykoanalytiska i ett rent visuellt sammanhang. Det är nämligen en stor skillnad på ett rent psykoanalytiskt förhållningssätt i jämförelse med den visuella inriktningen av psykoanalys som används i min bildanalys. Den skillnaden beror främst på att psykoanalysens praktik utgår från två subjekt: relation mellan analysanden och analytikern, där ett subjekt analyserar det andra. Därav kommer jag i min analys istället benämna avbildningen av Fossen som "det analytiska subjektet" eller kort som "subjektet". Det är underförstått att jag som utför analysen fyller funktionen som analytiker men att det subjekt som jag analyserar har frångått den faktiska analysanden Fossen och istället riktar sig mot det visuella materialet och det uttryck som hennes självporträtt utgör. Det analytiska subjektet utgörs av fotografiet i helhet men av det fotografiska uttrycket av Fossen i synnerhet. Genom att arbeta utefter en betraktarposition i förhållande till fotografi kan man kortfattat säga att min metod grundar sig i visuell perception som inte utgår ifrån det egentliga subjektet inom psykoanalysen. Mina resultat kommer som en konsekvens av detta härledas till det empiriska materialet (*bild 1*) istället för konstnärens egna psykologiska status.

#### 4.2. Arnheims formalestetiska begrepp och gestaltpsykologi

I den här delen ges en kort introduktion och förklaring till Arnheims formalestetik och gestaltpsykologiska teori i *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*.

Arnheim utgår ifrån principen kring enkelheten i gestaltpsykologin som utgår ifrån att visuella mönster strävar mot att anta den enklaste gestalten under de givna omständigheterna och menar att den visuella närvaron är det som överför visuell handling i uttryck och möjliggör perceptionens principer kopplat till det konstnärliga uttrycket och mediet.<sup>26</sup> Det perceptionsteoretiska förhållningssättet möjliggör utgångspunkten och riktlinjerna för den semiotiska analysen och undersökningen av komponenter som skapar det fantasmatiska uttrycket i Fossens fotografi. Jag kommer att i den första delen av analysen utgå från min tolkning av Arnheims text kopplat till begreppen balans, form, rymd och ljus, färg samt rörelse och dynamik.

För att förstå hur det gestaltpsykologiska kan ta sig i uttryck i det visuella menar Arnheim exempelvis att en visuell upplevelse är dynamisk och inte bara ett resultat av exempelvis ett arrangemang av föremål i ett stilleben. Ett exempel på detta kan betraktas i ett utav Morandis stilleben (*bild 4*) som uppvisar fem föremål som står i en klunga på en yta. När jag beskriver

---

<sup>26</sup> Arnheim, 1974, s. 410, 438.

stillebenets konstellation så låter det inte som att motivet är särskilt dynamiskt, men beskådar man verket så skapas förståelse för Arnheims förklaring kring att dynamik är ett samspel mellan spänning och riktning, något han även benämner som psykologiska krafter. Dessa psykologiska krafter är inget som betraktaren frammanar vid mötet med uttrycket, utan dessa spänningar är en del av perceptionen av formalestetiska aspekter som exempelvis storlek, form och färg.<sup>27</sup>

Påståendet att alla visuella uttryck inte kan översättas direkt till språk så som tal och skrift, menar Arnheim är delvis sant eftersom vissa kvaliteter i upplevelser inte går att återskapa verbalt:

Language cannot do the job directly because it is no direct avenue for sensory contact with reality; it serves only to name what we have seen or heard or thought. By no means is it an alien medium, unsuitable for perceptual things; on the contrary, it refers to nothing but perceptual experiences. These experiences, however, must be coded by perceptual analysis before they can be named. Fortunately, perceptual analysis is very subtle and can go far. It sharpens our vision for the task of penetrating a work of art to the limits of the ultimately impenetrable.

Eventuell problematik i att kombinera primära visuella strukturer och Kristevas semiotiska verktyg som har en stark koppling till språket och det litterära motverkas av mitt arbetssätt som istället utgår ifrån Kristevas teorier kopplat till bildspråk. Att använda en formalestetisk bakgrund som en variant på en perceptuell beskrivning skapar i arbetet en grundförutsättning för att kunna arbeta vidare med det fantasmatiske uttrycket utifrån perceptuell upplevelse och semiotisk analys som jag sedan kan uttrycka skriftligt i undersökningen efter det att jag redan bearbetat uttrycket visuellt i mindre beståndsdelar på olika nivåer.

### 4.3. Kristevas metodologi

#### 4.3.1. Semiotik

För ett genomförande av den semiotiska analysen har jag valt att i tolkningsstadiet använda mig av min tolkning av Kristevas tredimensionella modell som består utav *det symboliska*, *det semiotiska* samt *den semiotiska choran*. Då Kristeva i sin semiotik utgår från lingvistisk och språk, medan jag arbetar utifrån visuellt material använder jag dessa begrepp som verktyg för att kategorisera resultaten från både den formalestetiska beskrivningen samt den semiotiska analysen i min undersökning.

---

<sup>27</sup> Arnheim, 1974, s. 11.



Kristeva ser det semiotiska som en föregångare till spegelstadiet och skiljer på det semiotiska och det symboliska i enlighet med att det semiotiska står som för-tecken samt något preverbalt, medan det symboliska består av tecken och syntax.<sup>28</sup> Det är omfattningen av Kristeva symboliska begrepp som kommer behandlas i den semiotiska analysen, det vill säga tecken samt ett sammanfogande av mindre visuella strukturer till större sammansatta visuella enheter. Min tolkning av Kristevas begrepp utgår från analysen av ett fotografi och inte av en text vilket har bidragit till att jag i vissa fall fritt har överfört betydelser som exempelvis "preverbal" och "syntax" till en motsvarande betydelse sett till bildspråk. Det visuella uttrycket har visserligen en annorlunda materialitet än språket men Kristeva beskriver även hur materialitet verkar i ett språkligt sammanhang, vilket gör det enklare för mig att överföra de språkliga koncepten till det visuella.

While *la langue* is a network of regulated differences on which signification and communication are based, it is far from being a pure ideality. It is realised by and in *concrete matter* and the *objective laws* of its organisation. In other words, while we *know* language by means of a complicated conceptual system, the actual body of language manifests a doubly discernible materiality.<sup>29</sup>

Liksom Kristeva här härleder språk till materialitet påstår jag alltså att bildspråket i ett fotografi på samma vis uttrycker en slags språkighet genom materialitet och medium. Kristeva menar att språk utgörs av avgränsning, betydelse och kommunikation och att man på så vis kan säga att många olika mänskliga praktiker går att kategorisera på liknande vis som språk. På samma sätt som språk, kan produktionen av konst verka avgränsande, betecknande och kommunikativt.<sup>30</sup>

Kristeva beskriver det semiotiska och symboliska som kommunikativa avtryck av den affektiva verkligheten, samt menar att kopplingen mellan tecken och affekt leder tillbaka till den fantasmatiske idén.<sup>31</sup> Det affektiva har på så vis en stor betydelse i förståelsen av min läsning av semiotiska tecken i det visuella materialet eftersom den främsta kopplingen mellan det konkreta uttrycket och det fantasmatiske tycks förmedlas via en affektiv dimension. Kristeva beskriver affekter som psykologiska representationer av energiförskjutningar orsakade av yttre eller inre trauman.<sup>32</sup> I citatet nedan förtydligar Kristeva hur betydelse skapas och hur den är situerad i

---

<sup>28</sup> Kristeva, Julia, *New maladies of the soul*, Columbia University Press, New York, 1995, s. 229.

<sup>29</sup> Kristeva, Julia, *Language, the unknown: an initiation into linguistics*, 2. ed., Harvester Wheatsheaf, Hemel Hempstead, 1989, s. 18.

<sup>30</sup> Kristeva, 1989, s. 4.

<sup>31</sup> Kristeva, 1989, s. 21-22.

<sup>32</sup> Kristeva, 1989, s. 21-22, 46.

förhållande till det semiotiska genom olika former av preverbal mening som kan verka som intraverbala upplevelser liksom överförande meningsbärare.

To give meaning does not mean to intellectualize, to understand, or to master. Alongside these logical operations, and in addition to them, the words of the analysand as well as the interpretation actualize preverbal meanings, *signifiances*, instinctual impulses, and affects—what I call the "semiotic".<sup>33</sup>

I *Julia Kristeva*, av Noelle McAfee, diskuterar författaren baserat på Kristevas teori hur man borde studera språk tillsammans med subjektet för att ett subjekts livsenergi ingjuter mening i språket. Hon syftar då till att Kristeva betraktar språk som en dynamisk signifikationsprocess där det verkar som om drivkraft och kroppslig energi sedan uttrycks genom språket.<sup>34</sup> I enlighet med detta förstår man hur det fantasmatiska, som är starkt knytet till drivkraft, fantasi, begär och affekt, reflekteras i språk vare sig detta avser bildspråk eller skriftspråk.

Den amerikanske filosofen Charles Sanders Peirce som är en av semiotikens grundare, beskriver meningsöverföring med begreppet "semiosis" och denna process beskrivs som en aktiv, flerspråkig och flexibel process för att ett teckens mening skall nå fram till betraktaren.<sup>35</sup> Jag ser Kristevas dimensioner det semiotiska, det symboliska och choran (även 'den semiotiska choran') som möjligheter att utgöra länkar i en kedja av meningsskapande för att uppnå en liknande process som den Peirce beskriver. I praktiken innebär det att jag kommer visualisera de fantasmatiska speglingarna i Fossens fotografiska meningsskapande genom Kristevas tredimensionella modell utifrån en kombination av en formalestetisk beskrivning och en semiotisk bildanalys. Denna modell med tillhörande begrepp och innebörd har en grund i Lacansk teori och hans tre ordningar "det imaginära", "det symboliska" och "det reala".<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> Kristeva, 2002, s. 19.

<sup>34</sup> McAfee, Noelle, *Julia Kristeva*, Taylor & Francis Group, London, 2003, hämtad från ProQuest Ebook Central (01-05-2021), s. 14-15.

<sup>35</sup> Crow, David, *Visible signs: an introduction to semiotics in the visual arts*, Third edition, Fairfield Books, an imprint of Bloomsbury Publishing Plc, London, 2016, s. 38.

<sup>36</sup> Hyrén, Johan, "Lacan: subjektsteori & etik", *Statsvetenskaplig tidskrift*, Vol. 117, Nr. 1, Lund: Fahlbeckska stiftelsen, 25-06-2015, hämtad från <https://journals.lub.lu.se/index.php/st/article/view/12912> (19-05-2021), s. 54-55.

### 4.3.2. Den tredimensionella modellen

#### 4.3.2.1. Det semiotiska och det symboliska

Signifieringsprocessen i den tredimensionella modellen fungerar på två olika vis, dels genom det semiotiska som beskrivs som en utveckling av känsla eller som en urladdning av energier och drivkrafter i kroppen (ett preverbalt uttryck), dels genom det symboliska som anges vara ett uttryck för mer tydlig och ordnad betydelse (tecken).<sup>37</sup> Det semiotiska utgörs av drifter och känslor som en del av den meningsskapande processen, vilka bland annat ger uttryck för exempelvis rytm och betoning. Dessa kan i sin tur påverka de symboliska enheterna som bildar subjektet genom exempelvis förskjutning och intensifiering.<sup>38</sup> På samma sätt påverkar de formalestetiska aspekterna den enhetliga visualiteten och tecknen i ett verk, för samtidigt som det semiotiska och det symboliska är två skilda dimensioner så är de sammanflätade till den grad att de inte kan existera utan varandra.

Jag kommer i analysen att utgå ifrån det formalestetiska (baserat på Arnheims teori) som en förenklad bild av den semiotiska dimensionen. Carin Franzén, professor i litteraturvetenskap, beskriver utifrån Kristevas teori hur moderns rundade bröst, liksom doft, ljud och ljus är ett grundläggande exempel på preverbal och driftladdad kommunikation som utgör den semiotiska dimensionen.<sup>39</sup> Denna beskrivning tydliggör på ett ungefär vilken typ av enheter som ingår i den semiotiska dimensionen. I detta fall bland annat form och ljus, men det öppnas även upp för möjligheten att undersöka multisensoriska uttryck inom den semiotiska dimensionen. Den semiotiska kommunikation som i detta fall kommer granskas består alltså av den här sortens preverbala estetiska uttryck (dock inte doft och ljud) som genom sin utformning har en inverkan på de symboliska beståndsdelarna som bygger upp själva fotografiet och subjektet i det.

Den symboliska dimensionen består av betydelseprocessens sammanfogning av mindre enheter till en större enhet på samma vis som olika ord verkar syntaktiska i en mening. Det symboliska utgörs även av vad Franzén beskriver som semantiska funktioner, vilket innebär att enheterna och tecknen i det symboliska bär på en semiotisk mening, vilket inte får blandas ihop med den semiotiska dimensionen.<sup>40</sup> Franzén beskriver förhållandet mellan det semiotiska och det symboliska på följande vis: ”Den fysiska kroppen är för Kristeva ingenting utanför språket utan i allra högsta

---

<sup>37</sup> McAfee, 2003, s. 15-16.

<sup>38</sup> Franzén, 1995, s. 25, 27, 32.

<sup>39</sup> Franzén, 1995, s. 25.

<sup>40</sup> Franzén, 1995, s. 32.

grad beroende av det, men också omvänt: språket gränsar till det onämnbars känslomässiga och driftmässiga domäner.”<sup>41</sup> På samma vis som fotografiets visualitet och subjektet inte är någonting utan bildspråk och preverbala faktorer så som form, rytm, ljus och så vidare, så förlorar förtecknen sin betydelse om de inte mynnar ut i en form av helhet eller syntax.

#### 4.3.2.2. *Den semiotiska choran*

Choran, som jag väljer att klassa som en egen dimension baserad på Kristevas teori, kan jämföras med Lacans ordning det reala. Ordet chora har sin ursprungliga betydelse i det område som utgjorde territoriet omgivande en antik grekisk stad, *polis*.<sup>42</sup> Chora definierar alltså området runt det administrativa centrat och beskrivs ibland även som ett negativt utrymme då det inte utgör själva kärnan utan snarare det utanför. Den platonska beskrivningen av chora är som en rörlig behållare eller ett kärl.<sup>43</sup> Detta kan kopplas samman med synen på choran som livmoder och förstärker då bandet mellan mor och barn samtidigt som det även utgör gränsen som särskiljer de båda. Choran markerar då gränsen för den egna identiteten och den andres identitet och utgör därmed vad Kristeva benämner som ett kärl för narcissism vilket bevarar subjekts ego.<sup>44</sup>

Kristeva använder inte begreppet chora konsekvent, varken som rumsligt eller icke-rumsligt, vilket gör att det inte går att göra direkta kopplingar mellan modeller för den begreppsliga betydelsen samt dess teoretiska applicering. Jag kommer att tolka begreppet utifrån en kombination av Kristevas text men även läsningar av hennes teori samt utifrån min egen förståelse för bandet mellan chora och det fantasmatiske uttrycket.

Choran kan alltså både ses som ett kärl, en kärna och ett ursprung, samtidigt som den kan betraktas som något omgivande eller som en gränsdragning likt den som kommer utvecklas efter det att ett spädbarn ligger i sin mammas livmoder och inte har någon uppfattningen kring vart hans identitet slutar och moderns börjar. McAfee menar dock att Kristeva även ser choran som en artikulation som föregår språket vilket återkopplar till funktionen som återfinns i den semiotiska dimensionen.<sup>45</sup> Precis som Lacans reala ordning kan sägas utgöra kärnan i det symboliska kan Kristevas chora sägas utgöra kärnan i det semiotiska eftersom dessa två dimensioner går in i varandra. Choran utgör därigenom en anordning av drifterna och känslorna varifrån det symboliska

---

<sup>41</sup> Franzén, 1995, s. 98.

<sup>42</sup> Ekman, Arne (red.), *NE i tjugo band: en modern och komprimerad version av det stora uppslagsverket*, band 14, Nationalencyklopedin (NE), Malmö, 2009, s. 176.

<sup>43</sup> Franzén, 1995, s. 35. Kristeva, Julia, *Powers of horror: an essay on abjection*, Columbia U. P., New York, 1982, s. 14.

<sup>44</sup> Kristeva, 1982, s. 13.

<sup>45</sup> McAfee, 2003, s. 18.

sedan skapas på samma sätt som det fantasmatiska uttrycket utgör förutsättningarna för det intramentala uttrycket som betraktaren uppfattar i Fossens fotografi.

På det sätt som choran är en nödvändig föregångare till det semiotiska och det semiotiska inte kan existera utan det symboliska, kommer jag i min analys att vända på ursprungsordningen i Kristevas dimensioner och närma mig choran (vilken jag även ser som den fantasmatiska kärnan) genom att kartlägga det semiotiska och det symboliska genom formalestetiken samt de semiotiska tecknen i fotografiet.

## 5. Urval, avgränsningar och empiriskt material

I samband med Lene Marie Fossens utställning *The Gatekeeper* på Shoot Gallery så har även dokumentärfilmen *Selvportrett* och fotoboken *The Gatekeeper* producerats. I dokumentären får man följa fotografens arbete och liv medan fotoboken visar upp en blandning av fotografier och poetiska textstycken som Fossen själv författat. Jag kommer att fokusera på ett mycket begränsat urval av det visuella materialet bestående av endast ett fotografi från utställningsserien *The Gatekeeper* som totalt innehöll 16 stycken fotografier tagna av Fossen vid ett nedlagt leprasjukhus på Chios, Grekland. Mitt val av att analysera ett fotografi grundar sig främst på undersökningens begränsade format. Det hade annars varit önskvärt att med ett större urval kunna undersöka hur de fantasmatiska speglingarna uttrycks i utställningen som helhet och huruvida detta sker genom samma komponenter i de olika fotografierna.

De kriterier jag vidare baserade mitt urval på då jag valde fotografiet (*bild 1*) inför analysen var att hela subjektet skulle vara synligt i bilden samt att det skulle vara i färg snarare än svartvitt då färg är en affekt som kan komma att ha betydelse för det fantasmatiska uttrycket. Vidare önskade jag arbeta med ett fotografi som var relativt avskalat i förhållande till detaljer då detta hade tagit alldeles för mycket utrymme i en semiotisk analys med hänseende till psykoanalysens invecklade teoretiska modeller.

Det material som är föremål för analysen har studerats i verkligheten på plats under utställningen i Oslo år 2020, men har på grund av tidsspannet kompletterats med de dokumentationer som jag själv gjorde av fotografiet. Jag utgår därför delvis från min egen dokumentation av verket (fotografier av verket) som komplement till mina intryck från verket där det var monterat i utställningsrummet.

Att jag valt att arbeta med fotografi snarare än måleri för att försöka synliggöra det fantasmatiska i det visuella uttrycket beror på att fotografi är ett högt motiverat tecken då det till skillnad från en målning beskriver subjektet mer detaljerat och därför har ett högre ikoniskt värde.<sup>46</sup> Att säga att

---

<sup>46</sup> Crow, 2016, s. 64.

fotografiet i högre grad representerar subjektet är visserligen sant sett till det ytliga och fysiska, men en psykologisk representation av subjektet anser jag däremot skulle kunna ha ett högre ikoniskt värde som målat, vilket anknyter till fenomenet kring det sublima. Mitt val att arbeta med fotografi som empiriskt material baserar sig dock inte på en generell psykologisk representation utan på det fantasmatiske uttrycket som har en mycket nära koppling till just subjektet.

Jag kommer att fokusera min bildanalys på ett verk från den reella utställningen och kommer därför inte att inkludera de poetiska texter som ackompanjerar de återkommande bilderna i fotoboken. Min analys utgår alltså från de visuella uttrycken och inte de lingvistiska, vilket jag fastslagit i min användning av formalestetisk beskrivning samt semiotisk analys. Den franske litteraturforskaren och semiotik-teoretikern Roland Barthes teoretiserar hur text till bilder kan vara ett medel för mer avancerade tolkningar av betydelsen av visuellt material, men eftersom Fossens texter inte presenterades i utställningsrummet utan endast tryckt i bokform väljer jag att enbart arbeta utifrån det visuella materialet då detta är det underlag som är nödvändigt för att kunna tillgodogöra mig svar på min frågeställning.<sup>47</sup>

Fossen har tidigare haft utställningar med sina självporträtt, exempelvis i och med sommarutställningen på konsgalleriet i Tønsberg år 2018. Jag fokuserar dock enbart på material från den senaste utställningen *The Gatekeeper* för att eftersträva en enhetlighet i min undersökning. Identitetsutveckling och psykologisk miljö är föränderligt och även om jag anser att även Fossens tidigare självporträtt präglas av fantasmatiske speglingar så vill jag enbart fokusera på det mest uppdaterade bildmaterialet för att kartlägga den visuella representationen av fantasmer. En vidare möjlighet hade sedan kunnat vara att kartlägga det visuella uttrycket av fantasmatiske speglingar även i tidigare självporträttserier för att undersöka huruvida dessa är varierande i uttryck och visualitet. Den temporala aspekten och Fossens utveckling inom konstnärskapet kan ha påverkat hur det fantasmatiske synliggörs genom både likheter och skillnader, men för att få en grundläggande uppfattning av hur de fantasmatiske speglingarna visualiseras är min utgångspunkt ett självporträtt från den senaste utställningen och det senaste bildmaterialet.

Slutligen kommer jag varken basera analysen eller grunda min diskussion och mina slutsatser på konstnärens egna uttalande och biografiska upplevelser. Dessa kommer istället att utgå från min undersökning som kopplas samman med det fantasmatiske uttrycket utifrån min tolkning av Arnheims gestaltpsykologiska och formalestetiska begrepp samt Kristevas semiotiska och psykoanalytiska metodologi. Det är vanligt att inom psykoanalysen kombinera undersökningar med den biografiska dimensionen, men jag har alltså aktivt valt att avstå från detta för att kunna fokusera på det visuella uttrycket och det fotografiska självporträttet som sådant istället för att undersöka

---

<sup>47</sup> Crow, 2016, s. 86.

Fossens egna förhållande till sinne och kropp genom konsten. Den biologiska och biografiska bakgrunden till det visuella uttrycket kommer alltså bortprioriteras och istället kommer det visuella uttrycket användas för att fastställa länken mellan intramentala mekanismer och visuellt uttryck. Detta innebär även att jag avgränsat mig från att kontextualisera självporträttet i sitt yttre sammanhang vilket främst betyder att jag inte kommer att diskutera bakomliggande faktorer till det anorektiska subjektet utifrån en bredare samhällskontext sett till bland annat media, sociala medier och skönhetsideal.

### 5.1. Källkritisk diskussion

Jag har främst valt att utgå från litteratur skriven av mina huvudsakliga teoretiker Arnheim och Kristeva. Jag har i tillägg till Kristevas texter även använt mig av bland annat Franzéns och McAfees tolkningar av Kristevas teorier för att bredda min förståelse av dessa med ytterliga perspektiv och infallsvinklar. Min tolkning och användning grundar sig både på Kristevas texter men även läsningar av dessa. Jag förstår problematiken i att en tolkning i flera led kan leda till missuppfattningar som frångår ursprungsförfattarens originalmening men har värderat andra forskares tolkningar av Kristeva eftersom jag som konstvetare inte har lika djup kunskap inom litteraturvetenskap samt psykoanalys som exempelvis Franzén. Jag ser att dessa tillägg i mitt källmaterial har hjälpt mig att frångå en alltför enkelspårig teoretisk grund och istället har bidragit med större mångfald. Att endast arbeta med Kristeva som teoretiker kan ses som en fördel just eftersom det teoretiska innehållet i hennes texter är såpass komplext i sig självt att det krävs betydligt större omfattning för att inkludera ytterligare psykoanalytiker eller behandla hennes texter på djupet. Valet att frångå Lacan som kan betraktas som en av den fantasmatiske teorins förfäder grundar sig i att Kristevas teori är mer applicerbart på mitt empiriska material vilket är behövligt i analysen där jag arbetar med fotografi.

Ytterligare problematik föreligger inom psykoanalytisk teoribildning och denna avser den psykoanalytiska praktiken i helhet. Även om psykoanalysen kan ha varierande funktioner och olika syften i undersökningar så utgörs den av ett sexualiserande av en analytisk och tolkande diskurs. Detta var jag medveten då jag valde att arbeta med psykoanalysen i min undersökning då jag ser den som en av få ingångar för att studera det fantasmatiske uttrycket.

Arnheim, med sin gestaltpsykologiska synsätt på formalestetiska fenomen och uttryck, ses som en av de banbrytande teoretikerna inom det konstpsykologiska fältet. Jag är medveten om att *Art and Visual Perception* är aningen daterad även om den har reviderats och utvidgats från sin första utgivning, men den ses även som en klassiker och öppnar upp möjligheter för mötet med visuellt material och psykologiska dimensioner samt en ingång till det konstpsykologiska området. Mitt

beslut att använda mig av Arnheims begrepp grundar sig just i kombinationen av uttryck och psykologi samt det faktum att den endast tjänar till att lägga en grund för den formalestetiska delen i analysen och inte har någon huvudsaklig inverkan kring den övergripande fantasmatiske teorin. Arnheims *Art and Visual Perception* kompletteras med Sällströms *Goethes färglära* och Nilsons *Färglära* i samband med färgbegreppets applicering.

Jag har främst använt mig av tryckt litteratur för att få en bättre överblick över min källor, men har även använt mig av digitala hemsidor och digitala artiklar för några mindre faktatillägg och som ett komplement till mina övriga källor.

## 6. Forskarreflexivitet och forskningsetik

### 6.1. Beträktande subjekt och tolkningsposition

Jag har själv erfarenheter av ätstörningar och kanske var det därför som mitt intresse väcktes för Fossens självporträtt. Viljan att undersöka fantasmatiske speglingar i hennes fotografier kan härledas till att jag personligen upplevt hur ätstörningar fångar essensen av fantasmatiske föreställningar i psyket och det intresserar mig hur det fantasmatiske kan uttryckas rent visuellt.

Min undersökning utgår från min uppfattning av fantasmatiske uttryck i Fossens självporträtt och genom att analysera olika beståndsdelar vill jag närmare undersöka hur detta uppstår. Även om det finns belägg att ett flertal betraktare även de upplever en särskild stämning och ett särskilt uttryck i fotografierna kan jag endast utgå från min egen uppfattning då det är omöjligt att veta huruvida det rör sig om *samma* stämning och uttryck. Den här undersökningen utgår från min upplevelse som betraktande subjekt även om min tolkningsposition i fråga om Fossens verk tycks sammanfalla med andra betraktares upplevelser och den generella uppfattningen av att självporträtten visualiserar det fantasmatiske.

Då betraktarens blick möter Fossens självporträtt möter den vad som beskrivs i Freuds skrift ”Det kusliga”. Fotografierna innehåller ett starkt grafiskt innehåll som kan upplevas som direkt stötande. Beröringspunkter och laddade områden inom konstnärliga uttryck där estetiska framställningar och teman av något motbjudande eller smärtsamt framställs kan skapa starka känslor inom betraktaren och bilden betraktas då inte enbart som den är.<sup>48</sup> ”Det kusliga” benämns av Kristeva som abjektion, något som skapar ett filter mellan verk och betraktare genom bortstötning. Jag ämnar undersöka det visuella materialet baserat på grundläggande visuell struktur och semiotiska tecken, men kommer inte kunna bortse från detta filter som automatiskt uppstår mellan mig som betraktare och verket.

---

<sup>48</sup> Freud, Sigmund, *Konst och litteratur*, Natur och kultur, Stockholm, 2009[2007], s. 322, 343, 352.



Även om fokus kommer ligga vid att inte fastna i abjektionen utan att arbeta utefter mitt syfte att undersöka bredden av det fantasmatiska uttrycket kommer jag heller inte utesluta hur abjektionen eventuellt bidrar till fotografiets fantasmatiska speglingar.

Min position i undersökningen fungerar inte som en medlare mellan självporträttets visuella yta och Fossens inre psykologiska medvetande. Jag arbetar för att kartlägga vad det är i den visuella dimensionen (struktur, motiv, uttryck och så vidare) som gör att fotografiet förmedlar en fantasmatisk spegling av subjektet som når ut till betraktaren. Med andra ord är det inte min avsikt att kartlägga Fossens egna intrapsykiska fantasmer utan endast att försöka förstå hur deras förekomst ter sig i fotografiet som behandlas i analysen.

Den tjeckiske estetikteoretikern Jan Mukařovský menar att vi som betraktare kan känna av en närvaro bakom ett konstverk men att konstnärens avsikter är närmast oåtkomliga och ofta helt okända för oss.<sup>49</sup> Särskilt fotografiska självporträtt kan ofta felaktigt upplevas som en transparent hinna mellan betraktaren och subjektets inre genom det direkta mediet som grund för tolkning.<sup>50</sup> Jag ser snarare det fotografiska självporträttet som ett redskap för subjektet att skapa avstånd från sig själv genom att framkalla en psykologisk spegling och en ingång i ett eko av spegelstadiet.

Mitt arbete med Arnheims begrepp i *Art and Visual Perception* samt Kristevas metodologi används baserat på mina egna tolkningar av dessa. Jag är medveten om att min användning av vissa av dessa teoretiska begrepp brukas på ett okonventionellt vis i min analys men jag bedömer att detta fungerar och syftar till min frågeställning i mitt försök att undersöka visuellt material på ett annorlunda sätt inom det psykoanalytiska spektrat.

## 6.2. Forskningsetik

Det bedöms inte finnas några forskningsetiska aspekter i arbetet eftersom undersökningen och analysen fokuserar på det visuella innehållet i fotografiet snarare än en enskild individs psykobiografiska bakgrund. Dokumentärfilmen *Selvportrett*, samt tidningsartiklar innehåller visserligen många känsliga intervjuer med både fotografen själv och hennes närstående. Detta material har dock använts mer som en inspiration och ett sätt för mig att komma i kontakt med Lene Marie Fossen som konstnär och inte som källmaterial i mitt arbete. Jag kommer inte att återkoppla resultaten från analysen till konstnärens personliga sjukdomsförlopp eller liv, men det kan hända att jag nämner fragment av information från dokumentären eller populärvetenskapliga artiklar i min text. Detta är dock redan publicerat material som har godkänts av antingen Fossen själv eller av

---

<sup>49</sup> Matejka, Ladislav & Titunik, Irwin R. (red.), *Semiotics of art: Prague school contributions*, MIT P., Cambridge, Mass., 1977, s. 231.

<sup>50</sup> Jones, 2003, s. 258.

hennes familj och jag bedömer det som allmäntillgänglig information även om den ibland innehåller intima, personliga och utelämnande bilder samt kommentarer.

## 7. Forskningsbakgrund

Jag har inte kommit över någon forskning som behandlar Fossens fotografier och då varken porträtt eller självporträtt. En av konstnärens sista önsningar var att hennes verk skulle visas för att synliggöra mänsklig smärta oavsett om den kom inifrån eller utifrån.<sup>51</sup> I och med dokumentären, fotoboken och flertalet utställningar med Fossens verk har hennes arbete uppmärksammas i media och press, curatoriska texter samt i samband med bland annat fotofestivalen Nordic Light år 2017.

Det är intressant att ta i beaktande att jag redan innan jag blev mer bekant med Fossens konstnärsskap samt skrivierna kring hennes verk riktade in mig på de fantasmatiska speglingarna som hennes självporträtt uttrycker. Då jag i början av mitt arbete stötte på ett flertal formuleringar kring speglingar i förhållande till hennes bilder blev jag än mer intresserad av att genomföra min undersökning. Ett exempel på en sådan formulering kommer från fotoboken *The Gatekeeper*: "This staged mirror of self-portrayal etches a laminal state deeply but not exactly by how it propagates later on as photographs."<sup>52</sup>

Jag har delvis valt att arbeta med Fossens visuella material då det är relativt outforskat sett till konstvetenskaplig forskning. Jag tycker även att det är intressant att arbeta med relativt sena verk som ingår i en lång tradition av självporträtt i konsthistorien. I *The self-portrait: a cultural history* av James Hall beskrivs i kapitlet "Beyond the Face: Modern and Contemporary Self-Portraits" hur självporträttet som efter medeltiden i stort hade fokus på fysiognomisk likhet, ansikte och ögonen som själens spegel, i modern tid flyttade fokus till kroppen och nakenheten, men även användningen av masker i självporträtt. Det sistnämnda kan i Freuds psykoanalys betraktas som ett sätt att ta bort de, inför samhället, respekterade maskerna för att blottlägga förtryckta och undermedvetna drifter.<sup>53</sup> Claude Cahun (1894-1954) är ett exempel på en fotograf som enligt Hall använde praktiken med självporträtt för att ifrågasätta identitet samt kön och för att leka med roller och masker för att anta olika personor. Vidare beskrivs Frida Kahlo (1907-1954) som en konstnär som utgjorde en bro mellan mask-kulturen och besattheten av kropp.<sup>54</sup> Liksom Cahun, är Kahlo ännu en kvinna som genom självporträtt utforskar sin egna identitet. Narcissism är även ett koncept som tas upp och

---

<sup>51</sup> Telli, Youli, "Chios was her entire life", *Chiosis. Stories from the Island of Chios*, 15-01-2020, hämtad från: <https://www.chios.is/en/chios-was-her-entire-life/> (08-02-2021)

<sup>52</sup> Fossen, Lene Marie, *The Gatekeeper*, Kehrer Verlag, Berlin, 2020, u.s.

<sup>53</sup> Hall, James, *The self-portrait: a cultural history*, Thames & Hudson, London, 2014, s. 231, 235.

<sup>54</sup> Hall, 2014, s. 243, 249.

beskrivs ha kritiserats i förhållande till fixeringen vid konstnärens kropp av den amerikanska kritikern Rosalind Krauss. Dock beskriver Hall hur narcissismen kan uppfattas på olika vis i olika sammanhang och att den exempelvis inom psykoanalysen ses som ett utvecklingsstadium.<sup>55</sup>

I *The art of reflection* av Marsha Meskimmon beskrivs hur kvinnor utmanat konventioner kring självporträttet som manlig genre, men att den nakna kvinnliga kroppen fortfarande konnoterar skönhet och det konstnärliga idealet.<sup>56</sup> I boken behandlar Meskimmon bland annat utforskandet av kropp kopplat till sexualitet, kön, moderskap och graviditet men även blickteori, kroppen som politiskt redskap och kvinnliga konstnärers självporträtt genom 1900-talet.

Ett undersökande av ”ett inre jag” samt ”en yttre bild” har analyserats i ”Defining Self in Kokoschka’s Self-Portraits” av Claude Cernuschi där socialpsykologiska teorier appliceras på konventionen kring expressionistiska porträtt. Vissa forskare menar att Oscar Kokoschkas porträtt visar en psykologisk eller emotionell sanning och att han genom sitt måleri kunde avmystifiera ett subjekts inre.<sup>57</sup> Samtidigt är debatten mellan forskare delad då andra menar att Kokoschkas porträtt innehar en slags fiktiv performativitet som riktar sig till den sociala omgivningen. Denna delning beror till stor del på hans mångsidiga uttryck/karaktär och frågan kring hur Kokoschka kan sägas avbilda det sanna jaget genom så många olika visuella gestalter. Egon Schiele, som även han var en österrikisk konstnär verksam under den sena expressionistiska rörelsen liksom Kokoschka, kan beskrivas i sina expressionistiska självporträtt utifrån Wicklund och Gollwitzers teori om symboliskt självförverkligande just eftersom hans självrepresentationer innehar mångfacetterade visuella formerna som teorin bygger på.<sup>58</sup>

Psykoanalysen som grundar sig i den omedvetna processen utvecklades av Sigmund Freud (1856-1939) och har kommit att användas inom konstvetenskapen.<sup>59</sup> Griselda Pollock som är en feministisk och marxistisk teoretiker inom fältet konstpsykologi anser att man bör lägga vikt vid dimensionen som omfattar vad som produceras, hur det produceras och för vem. För att uppnå detta åberopar Pollock psykoanalys samt semiotik och menar på att psykoanalysen belyser hur sexuella konstruktioner visualiseras genom kulturella metoder.<sup>60</sup> Villkoren mellan visualiseringen av den avbildade kvinnan och den manliga blicken, begäret och fantasin förändras beroende på konstnärens

---

<sup>55</sup> Hall, 2014, s. 259-260.

<sup>56</sup> Meskimmon, Marsha, *The art of reflection: women artists' self-portraiture in the twentieth century*, Scarlet, London, 1996, s. 1-2.

<sup>57</sup> Cernuschi, Claude, ”Defining Self in Kokoschka’s Self-Portraits”, *German Quarterly* vol. 84, nr 2, American Association of Teachers of German, 28-04-2011, s. 198.

<sup>58</sup> Cernuschi, 28-04-2011, s. 198, 202, 211.

<sup>59</sup> Fernie, Eric (red.), *Art history and its methods: a critical anthology*, Phaidon, London, 1995, s. 355.

<sup>60</sup> Fernie, 1995, s. 297-298.

villkor. En kvinnlig konstnär kan exempelvis ses positionera sig både som objekt och subjekt.<sup>61</sup> I *Psychoanalysis and the Image* presenterar Pollock en samling texter som öppnar upp relationer mellan psykoanalys och bild. Hon ser där bilden som en plats för meningsskapande som är strukturerad av psykologiska processer vilket även inkluderar affekt, fantasi och förskjuten betydelse.<sup>62</sup> Pollock presenterar de samlade texterna som ett forum att lyfta visualiteten i psykoanalytiska teorier kring bild samt blick och understryker en strävan om att samla historia, teori och analys i ett tvärvetenskapligt perspektiv. Hon anger att konst inte kan reduceras till författarens psykologiska biografi men att psykoanalysen utgör sätt att förstå subjektivitetsstrukturer i bilder.<sup>63</sup> ”The Image in Psychoanalysis and the Archaeological Metaphor” som är Pollocks egen text tar bland annat upp Freuds användning av arkeologisk terminologi inom psykoanalysen och hans teori kring att minne inte enbart finns närvarande en enstaka gång utan flertalet gånger men att det indikeras på olika vis. Freud beskriver det som att minnesmaterialet arrangeras om på samma sätt som jag menar att en fantasi kan omorganiseras i flera olika uttryck, bland annat som visuell bild inom konst.<sup>64</sup> Pollock arbetar utefter kopplingen mellan konst och arkeologi som går via psykoanalysen och menar att skapandet av en bild är kopplad till en för ögat icke synlig tanke eller impuls som innehar emotionell och affektiv energi och inte baserar sig på den synliga och materiella världen. Hon relaterar detta till Freuds ”mentala apparat” som omvandlar minnesspår till sakrepresentationer som genom ordrepresentationer kan träda in i det medvetna genom bland annat affektiv associering.<sup>65</sup>

Ytterligare en av de texter som presenteras i *Psychoanalysis and the Image* är ”Melancholia and Cézanne’s Portraits: Faces beyond the Mirror” av Young-Paik Chun som avser teoretisera upplevelsen av ett omänskligt uttryck i vissa av Cézannes porträtt. Chun analyserar Cézannes porträtt ur ett psykoanalytiskt perspektiv där han försöker få fatt i det paradoxala gällande de motsatta effekterna av närvaro och frånvaro som återfinns i porträttens uttryck. Samtidigt arbetar han för att identifiera strukturerna av representationen av melankoli då han läser Cézannes porträtt genom de psykoanalytiska teorierna kopplade till detta.<sup>66</sup> Liksom jag själv anser, tror Chun att självporträttens skapandeprocess kan kopplas samman med Lacans spegelstadium.<sup>67</sup>

---

<sup>61</sup> Fernie, 1995, s. 298.

<sup>62</sup> Pollock, Griselda (red.), *Psychoanalysis and the image: transdisciplinary perspectives*, Blackwell, Oxford, 2006, s. 4.

<sup>63</sup> Pollock, 2006, s. xvi, 25.

<sup>64</sup> Pollock, 2006, s. 14.

<sup>65</sup> Pollock, 2006, s. 21.

<sup>66</sup> Chun, Young-Paik, ”Melancholia and Cézanne’s Portraits: Faces beyond the Mirror” ur *Psychoanalysis and the image: transdisciplinary perspectives*, Blackwell, Oxford, 2006, s. 99.

<sup>67</sup> Chun, 2006, s. 115.

Det fantasmatiska begreppets bakgrund introduceras i och med Lacans spegelstadium men har främst använts inom psykoanalytisk forskning samt litteraturvetenskap. Den franska psykoanalytikern och författaren Octave Mannoni, verksam samtidigt som Lacan, sätter fingret på teorin om fantasmatiska fantasier i sin formel ”Jag vet mycket väl, men ändå...”. Psykologin innan psykoanalysen beskriver Mannoni som ”jag vet mycket väl”, helt enkelt ett avståndstagande från det uppdelade jaget som är fallet i psykoanalysen. ”Men ändå...” förklaras av begäret eller fantasin. Detta är inte omedvetet utan kan exempelvis avse en fetisch. Mannoni förklarar hur det inte finns någon omedveten tro och hur trosföreställningar kan ägas av subjektet själv eller bygga på ”den andre” genom att trosföreställningar existerar utan subjektets kännedom.<sup>68</sup> En stor del av den forskning som bedrivs kopplat till det fantasmatiska begreppet utgår från litteraturvetenskap och kulturstudier. Exempel på detta är Barthes andrefiering (vi och dem) i *Teckenriket* där kultur, men även språk och litteratur genom orientalisering och främlingskap behandlar den fantasmatiska teorin. Jag tycker att det är intressant att försöka applicera den fantasmatiska begreppsteorin kopplat till visuellt material som skiljer sig från litterär närläsning samt historiska och kulturella kontexter som sådana. Att istället framförallt betrakta bildytans uttryck skiljer sig från majoriteten av den fantasmatiska teorins tidigare användningsområden.

## 8. Disposition

Analysen kommer att delas upp i två delar för att närmare kunna granska Fossens självporträtt utifrån de formalestetiska komponenterna som utgör strukturen av det fotografiska motivet, samt de semiotiska tecknen som utgår från motivets visuella innehåll. Efter en generell beskrivning av fotografiets visualitet kommer jag att arbeta mig igenom Arnheims formalestetiska begrepp balans, form, rymd och ljus, färg samt rörelse och dynamik utifrån mitt empiriska material (*bild 1*). Därefter kommer jag att utföra en semiotisk analys utifrån Kristevas fantasmatiska och psykoanalytiska teori med fokus på bland annat affekt, abjektion och det anorektiska subjektet. Genom att skapa en bättre förståelse av dessa kommer jag i diskussionen att kombinera den formalestetiska strukturen och de semiotiska tecknen med Kristevas semiotiska och symboliska dimensioner samt sätta den semiotiska choran i förhållande till den fantasmatiska teorin för att kunna diskutera kring hur det fantasmatiska uttrycket skapas i Fossens självporträtt i förhållande till den semiotiska dimensionen, den symboliska dimensionen och vad jag benämner som den fantasmatiska choran.

---

<sup>68</sup> Mannoni, Octave, ”Jag vet mycket väl, men ändå...”, *Psykoanalytisk Tid/Skrift* nr 8-9, Freudianska föreningen, Göteborg, 2004, s. 40-51.

## 9. Analys

### 9.1. Bildbeskrivning

Fotografiet (*bild 1*) är ett helkropps fotografi i färg. Bildrummet delas upp av ett hörn som löper vertikalt genom fotografiets vänstra sida och delar i underkant upp sig i v-formade kakellister som löper ned till golvet som täcks av skärvor och partiklar av byggmaterial samt rester från naturen. Rutmönstret från kakellisterna går igen, men i större skala på de kala väggarna som har en ojämn yta bestående av bland annat diagonala skrapmärken samt ytor där en del av väggmaterialet lossnat. Snett ovanför subjektets huvud sticker en spik ut genom väggen. En strimma ljus letar sig fram i fotografiets högra nedre hörn där den högra sidan generellt kontrasteras av en mörkare blåaktig ljussättning på motsatt sida bildrummet. Subjektet lutar pannan mot väggen och skapar på så vis en skuggbild av sig själv. Den högra armen är böjd så att en 90-graders vinkel skapas och högerhanden nuddar väggen, tyngdpunkten vilar på den vänstra foten som är längst bort i bildrummet, medan den högra foten vilar lätt mot marken vid tåpartiet. Axelpartiet och skuldrorna liksom högerhanden och käklinjen tycks urmejslade i sina former i en frånvaro av kropp runt skelett, ben, kotor och vener. Det mörka håret är utsläppt och hänger fritt på ryggen som en bit ned avlöses av ljust klänningstyg som hasat ned från den blottade axeln. Klänningens material veckar sig kring subjektet och skapar en oregelbundenhet i det småblommiga mönstret på tyget.

Ljusovalen i övre delen av bildrummet tillhör inte fotografiet utan är ett resultat från min avfotografiering och kommer därför inte behandlas som en del av bilden.

### 9.2. Formaleestetisk beskrivning

#### 9.2.1. Balans

Det inledande begreppet balans är en ingång till vad Arnheim benämner som ”gömda strukturer” eftersom balans i visuella uttryck uppfattas som perceptuell kraft. Denna kraft är svårdefinierbar sett till om den uppstår i perceptionen och på så vis är psykologisk eller om den är reell. Oavsett vilket, bedömer Arnheim att krafter som dessa inte är en del av verks materialitet. Det är, som han uttrycker det, konstnären som med materialen skapar upplevelsen. Den upplevda bilden är dock vad som utgör konstverket och inte färgen och materialet.<sup>69</sup>

Balans som kanske främst förknippas med renässansmålningars symmetri är något som kan ses som en grundläggande drivkraft för människan. Att människan strävar efter balans och jämvikt i

---

<sup>69</sup> Arnheim, 1974, s. 10, 16-17.

både sitt fysiska varande och i sin mentala existens kan i ett konstverk uttryckas som en reflektion av dessa universella strukturer genom balanserade relationer mellan olika krafter i ett visuellt uttryck.<sup>70</sup>

Fotografiet (*bild 1*) uttrycker en obalans och skevhet. De arkitektoniska elementen som utgör stora delar av bilddjupet är förskjutna mot den vänstra sidan av bildytan och de markörer så som lister och väggskarvar som genom inläring och erfarenhet verkar vertikala uppfyller inte dessa förväntningar.

Balans är enligt Arnheim även mycket beroende av tyngd. Detta kan exemplifieras av två personer som sitter på en gungbräda. Balansen på gungbrädan påverkas av tyngden hos personerna som sitter vid de båda ändarna. Balans, som alltså påverkas av tyngd, bestäms på så vis även av rumsdjupet i en bild. Ju större djup ett område av synfältet når desto större vikt bär det. Samma gäller med den övre delen och den nedre delen i ett bildplan, där objekt placerade högre bär större vikt än om de är lägre placerade.<sup>71</sup>

På grund av att rumsdjupet är större på den vänstra sidan och mindre på den högra sidan av bilden skapas en horisontell obalans. Denna obalans sträcker sig även vertikalt då golvet skapar en begränsning i nederkant av bilden som inte möts av ett tak i den övre delen. Detta, liksom i det horisontella planet förstärks av stora kontraster i formationer av mörker och ljus.

Form, som kommer att behandlas som nästkommande begrepp, är ytterligare en faktor som påverkar balansen och tyngden. Den regelbundna formen på geometriska figurer, som en rektangel, får dem att se tyngre ut. Olika faktorer som påverkar balans påverkar även varandra. Arnheim ger exemplet på hur vikt genom färg kan motverkas av vikt genom plats.<sup>72</sup>

Kontrasterna mellan ljus och mörker samt färg skapar geometriska former som ger tyngd. Exempelvis kan den mörka golvtriangeln och den mörkblå väggrektangeln resoneras ha en betydande tyngd och dessa är de två områden som motverkar balansen i fotografiet som mest.

Det har diskuterats huruvida perception påverkas av betraktarens önskemål och rädslor och om så är fallet till vilken grad detta kan ske. Arnheim förslår att bildbalans är något som skulle kunna påverkas av ett skrämmande objekt.<sup>73</sup> Detta kan återkopplas till hur Freud och Kristeva menar att ”det kusliga” och abjektion påverkar betraktarens perception i mötet med ett visuellt uttryck.

Subjektet återspeglar obalansen i bildrummet genom sin pose. Kroppstyngden vilar på den vänstra foten och subjektet står inte fristående på marken utan möter, med minst en hand samt sin panna,

---

<sup>70</sup> Arnheim, 1974, s. 36.

<sup>71</sup> Arnheim, 1974, s. 24, 30.

<sup>72</sup> Arnheim, 1974, s. 25, 28.

<sup>73</sup> Arnheim, 1974, s. 25.

väggen. Den utstickande ryggraden, skulderbladen och käkbenet skapar egna former samt ljus- och mörkerspel som i sig skapar balans och inbalans.

### 9.2.2. *Form*

Arnheim delar upp begreppen *shape* och *form* men jag har valt att samla dessa under det gemensamma begreppet *form*. Detta på grund av att jag nästan uteslutande utgår från det senare begreppet *form* men även inkluderar en del av Arnheims syn på gränsdragningar samt yttre och inre *form* som nämns i kapitlet ”Shape”. Arnheim beskriver *form* i olika meningar, dels kan *form* bestå av det mer negativa utrymmet så som genom de gränser som omger ett fysiskt objekt där han menar att själva formen syftar till den yttre och inte till den inre formen.<sup>74</sup>

I fotografiet bildas ett flertal dimensioner av *form* i syftet att avgränsa utrymmen från varandra. Bildrummet skapar en uttryck av en oåtkomlig omgivning och utsida. Uttrycket förmedlar att det utrymme som visas i fotografiet är en *form* som omges av något yttre. Samtidigt skapas det även en formeffekt liknande en babushka-docka där inre och yttre former avbryter varandra. Subjektsformen definieras av sin yttre *form* men även av de negativa utrymmen som skapas av kroppens utmärglade skuggningar. Detta övergår sedan i klänningens *form* som omsluter objektet och bildar subjektets yttre gränsdragning mot bildrummet som helhet.

Jag kommer senare även koppla detta formbegrepp till Kristevas symboliska funktion i den semiotiska analysen då Arnheim beskriver det som en stor del av bildspråket. *Form*, som gestaltas i visuella egenskaper så som rundhet och harmoni kan läsas som symboliska bilder av det mänskliga tillståndet menar han och all *form* är enligt Arnheim semantisk i sin betydelse.<sup>75</sup>

Merparten av de självklara former som uttrycks i fotografiet är vassa, kantiga och rigida, så som skärvor, kakelplattor, lister samt subjektsformer. Klänningen samt huvudets *form* (inklusive dess skugga) utgör de få rundningarna i fotografiet, bortsett från partier på väggarna där även färg och flagor skapar mer rundade fält, som bryter av mot den annars samstämmiga skarpa geometrin.

*Form* beskrivs av Arnheim som en väv av element så som färg, kontur, djup, massa, tomrum med mera, men definieras inte enbart av de fysiska och materiella egenskaperna utan definieras även av representation av individ, kultur och samhälle.<sup>76</sup> Arnheim beskriver hur Giacometti försökte återge

---

<sup>74</sup> Arnheim, 1974, s. 47.

<sup>75</sup> Arnheim, 1974, s. 97.

<sup>76</sup> Arnheim, 1974, s. 140, 161.



sin modells oåtkomlighet i ytorna på sina skulpturen och målade figurer men att formen gled ur hans fingrar och att modellens huvud blev lika vagt och gränslöst som ett moln framför hans ögon:<sup>77</sup>

He tried to represent the unreachability of the model in the evasive surfaces of his sculpted and painted figures, while insisting at the same time upon the pursuit of the shapes he taught had to exist objectively in those human heads and bodies. The attempt to find representational form in the model was doomed failure because all form must be derived from particular medium in which the image is executed.<sup>78</sup>

Det är intressant att reflektera kring huruvida fotografiet som medium skapar form. För många kanske måleri och skulptur skapar en form som i högre grad frångår subjektets egentliga form jämfört med fotografi. Jag anser att i lika stor utsträckning som de tidigare nämnda medierna, skapar det fotografiska mediet sina egna förutsättningar för formmässigt uttryck. På samma vis som Giacometti i exemplet insåg att han inte kunde avbilda modellens former med sin pensel utan var tvungen att i sitt formskapande utgå ifrån sitt medium och kompromissa med det ögonen såg och det fingrarna skapade har nog de flesta av oss försökt fotografera ett hav av vitsippor för att sedan inse att det vi ser framför oss inte alls går att fånga på bild. Huruvida formen i fotografiet påverkats av mediet är inte intressant eftersom jag medvetet undersöker uttrycket i fotografiet, men övergången mellan subjekt och subjektsspeglning kan spela roll för självporträttets uttryck. Även om jag anser att de fysiska egenskaperna i bilden som jag tidigare diskuterat är de viktigaste är det ändå viktigt att i alla fall nämna hur representation påverkar form utifrån en sociokulturell kontext. Detta kan exempelvis röra sig om posens form eller bildrummets uttryck av form som påverkas av miljön.

### 9.2.3. *Rymd och ljus*

Ljus är en förutsättning för seende och perception likaså för färg och form, men kanske särskilt är det en förutsättning för skapandet av djup och rumslighet. Ett exempel på detta är hur ljuset faller och skapar förutsättningar för det konvexa och det konkava i rumslighet och utrymme. Arnheim exemplifierar hur en skugga som kastas över en yta definierar den som horisontell eller böjd och med en lutning. På detta vis menar han att skuggor skapar utrymme kring det objekt som de utgår ifrån.<sup>79</sup> Detta kan observeras på ett flertal ställen i fotografiet, bland annat kopplat till subjektets klänningsfäll samt kroppsdelar som genom skuggning skapar negativ rymd genom skillnader i

---

<sup>77</sup> Arnheim, 1974, s. 139.

<sup>78</sup> Arnheim, 1974, s. 139.

<sup>79</sup> Arnheim, 1974, s. 311, 317.

konvext och konkavt. Genom den insjukna huden och de skuggor som uppstår parallellt med de mest utstickande knotorna skapas håliga utrymmen, liksom urgröningar. Dessa skuggors plats återkopplar till betydelsen som Kristeva beskriver som värdet av negativitet. Det som inte finns får genom skuggspel rymd och betydelse.

Skuggornas betydelse tas i beaktande då Arnheim talar om ljus samt hur skuggor uppfattas och vad de kan ha för betydelse. Skuggor kan antingen vara sammankopplade med ett objekt eller så kan de vara kastade. De sammankopplade skuggorna är fästa direkt vid objektet och de definierar objektets volym utan att vidare noteras. Det är objektets form, rumsliga position och förhållande till ljus som påverkar hur skuggor framställs. De kastade skuggorna uppstår fysiskt på samma vis som de sammankopplade, men istället för att sitta ihop med sitt objekt kastas de från ett objekt till ett annat. Detta medför att dessa skuggor uppfattas på mycket varierande vis. Arnheim menar att den sammankopplade skuggan betraktas som en del av objektet medan den kastade skuggan förlänger objektet genom att korsa ett annat objekts yta.<sup>80</sup>

Fotografiet är taget med släpljus, vilket innebär att ljuset kommer från sidan. Denna ljussättning framhäver detaljer och skapar ett flertal olika sorters skuggor i bilden. Subjektsskuggan på väggen är en av de mest framträdande, men även skuggor i rummet knutna till ljuskällor och väggar samt skuggor kopplade till mindre objekt eller objektsdelar (så som skärvorna på golvet) förekommer i bilden. Subjektets skugga är ett exempel på en kastsugga där skuggan kastas från ett objekt (subjektet) till ett annat (väggen). Betydelsen för uppfattningen av det ursprungliga objektet baserat på skuggkastningen kan både syfta till det rent visuella uttrycket men även till en djupare semiotisk tolkning.

Oundvikligen finns relationen mellan mörker och ljus. Skuggor uppstår inte utan ljus och mörker är inte heller ett tecken på en frånvaro av ljus utan verkar snarare som en aktiv motkraft. Enligt Arnheim är detta både perceptuellt men även kulturellt: "Day and night become the visual image of the conflict between good and evil. The bible identifies God, Christ, truth, virtue, and salvation with light, and godlessness, sin and the Devil with darkness."<sup>81</sup> Den symboliska aspekten av ljus och mörker associeras inte enbart till egenskaper och krafter så som i citatet utan kan även återspeglas i objekt. Detta exemplifieras i *Art and Visual Perception* genom döden som svartklädd gestalt och jungfruns och oskuldens vithet men även genom representationer av olika stämningar genom ljus och mörker.<sup>82</sup> Denna symboliska aspekt som även tas upp av Arnheim skapar övergången till en

---

<sup>80</sup> Arnheim, 1974, s. 315.

<sup>81</sup> Arnheim, 1974, s. 324.

<sup>82</sup> Arnheim, 1974, s. 326-327.

semiotisk läsning av det visuella innehållet sett till tecken till vilken jag återkommer till både i den semiotiska analysen samt i diskussionen.

#### 9.2.4. Färg

Liksom Kristeva hävdar att färg stimulerar affekt hos betraktaren menar även Arnheim att färg skapar känslomässiga och affektiva uttryck. Form och färg har jämförts på ett sådant vis att form kopplats till intellektuell kontroll och det manliga könet medan färg relaterats mer till känslostyrda uttryck och kvinnlig frestelse. Arnheim uttrycker att detta till viss del är en skev uppdelning som inte går att applicera på konst eftersom även form i det fallet har expressiva egenskaper.<sup>83</sup>

På samma vis som jag tidigare förklarade hur olika formalestetiska element påverkar varandra då de i flera fall är hårt sammanknutna gäller detta även för färg som bör ses i en helhet. Arnheim menar att färg är knutet till sin särskilda plats och tid samt att färgidentiteten inte finns i färgen själv utan fastställs av de omgivande relationerna.<sup>84</sup> Genom att exempelvis blanda varma och kalla färger i en tavla så påverkas dessa av varandra. En färgglad målning kan innehåller en varm röd som vid sidan av ännu varmare toner upplevs som kall. Detta är bara ett exempel på hur färger definieras i sin kontext, av andra färger, men även genom sin syftning till form och balans med mera som aktiva faktorer.

Fotografiet består vid första anblicken huvudsakligen av kalla blåa nyanser samt varma gulaktiga nyanser som av ljus och skugga varierar i kulör samt lyster. Huruvida dessa verkligen är varma eller kalla går inte att säga med säkerhet då de påverkas av varandras kontraster. Något som dock uttrycks av Sällström i *Goethes färglära* är att ljusdunkel som är den diffusa övergången mellan ljus och mörker kan visa sig i gula och blå färger.<sup>85</sup>

Den kompletta färgpaletten i fotografiet utgår bortsett från blått (vänster sida samt övre delen av bildrummet) och gult (klänning samt övre delen av högra bildrummet), även från rött (hudpartier samt nedre delen av det högra bildrummet). Dessa färger verkar i sina uttryck tillsammans med komplementfärgerna grönt och violett. Liksom att lägga vikt vid de individuella färgerna kopplade till objekt kan det dock vara minst lika givande att studera skillnaderna och likheterna mellan dem i det enhetliga uttrycket. Klänningen har en mjuk och varm ton med inslag av rött i sitt mönster. Denna klädnad, tillsammans med subjektets hud, markerar ett avbrott i bildrummets uppdelning av färgfält. Det vänstra färgfältet ter sig mörkare och kyligare i tonen än de högra. Huvudsakliga delen

---

<sup>83</sup> Arnheim, 1974, s. 336-337.

<sup>84</sup> Arnheim, 1974, s. 346, 362.

<sup>85</sup> Sällström, Pehr, *Goethes färglära*, Kosmos, Järna, 1996, s. 70.

av vänster färgfält innehar skiftande nyanser av en metallisk och statisk mörkblå färg där formelement i vissa fall verkar på så vis att färgen ter sig mindre statisk och mer dynamisk, men här är det en fråga om att bena ut olika element i olika expressiva egenskaper. Som i kontrast fylls den högra delen av bildrummet av ett varmare uttryck av violett, gult och blått som klyvs av subjektsskuggan innan det övergår till den kallare och hårdare blå tonen som har en mindre koncentration ljus i sig. Kakelplattorna i nederkant tycks inte alls inneha samma färg även om vår logik säger oss att de med största sannolikhet har det. Så stort är alltså uttrycket av färgskillnader i fotografiet på vardera sida om subjektet.

Reaktioner som bildas i samband med färg avser inte enbart de affektiva och emotionella utan även de fysiologiska så som blodcirkulation. Det går inte att fastställa exakt vad som utlöser fysiologiska reaktioner vid perception av färg, men gällande de emotionella reaktionerna tros associativa betingningar spela en stor roll.<sup>86</sup> Blå och grön färg genererar generellt lugnande effekt genom sina uttryck och används därför ofta i sjukhusmiljöer och i utrymmen som ”lugna rum” på psykiatriska vårdavdelningar. Dessa färgeffekter verkar utöver det fysiologiska och emotionella även som kulturella faktorer vilket knyter samman med det tidigare nämnda synsättet på betydelsen av ljus samt mörker.

### 9.2.5. Rörelse och dynamik

Fysiskt är alla ting och händelser knutna till tid vilket skapar ett förhållande till rörelse. Arnheim menar att det förflutna inte är tillgängligt för sinnet. Intryck och känslor från några dagar tidigare eller enbart sekunder från nuet raderas så snart de har existerat och de kan endast leva kvar i spår och rester så som minnen men även som fantasmer.<sup>87</sup> I enlighet med detta kan själva fotografiet i sig betraktas som ett minne eller rent av en fantasm då det visar något som inte längre existerar och omöjligt kan göra det igen.

Arnheim diskuterar kroppen som ett instrument för rörelse och uttryck. I hans text är detta främst kopplat till dansare som genom sin fysik och motorik uttrycker känslor eller berättar en historia genom sina lemmar som skapar form och dynamisk spänning.<sup>88</sup> Samtidigt så behöver rörelse inte enbart ha sitt ursprung i det vi tänker oss som organiska ting med egen rörelsekraft. Ett exempel är hur en tavla föreställande ett vattenfall och gräsfält fångar mer rörelse i vattenfalllets dynamik än i grässtråna som faktiskt är levande organismer och växer. På detta vis ökar förståelsen för hur tid

---

<sup>86</sup> Arnheim, 1974, s. 368.

<sup>87</sup> Arnheim, 1974, s. 375.

<sup>88</sup> Arnheim, 1974, s. 403.

och rörelse är sammanflätat, men att den uttryckta rörelsen inte behöver gå i linje med den reella rörelsen. Liksom betraktaren vet att subjektet innehar en inre rörelse är det inte nödvändigtvis den som är mest framträdande i bilden.

Subjektet i fotografiet tycks vara stilla i sin pose även om viktfördelningen och vridningen av bålen skapar en kontrapost vilket är ett element som införde mer rörelse och dynamik i den klassiska grekiska skulpturen. I sin kontext skapar subjektets posering dock ett mer skulpturalt uttryck än ett dynamiskt uttryck som vittnar om rörelse. Snarare kan rörelse och dynamik härledas till klänningens veckning, subjektets skugga samt ljusinfallet i bildrummets nedre högra hörn som indikerar dynamik genom solens naturliga rörelse.

Rörelse kan enligt vissa teorier gestaltas genom särskilda medel så som kilformationer (liksom i klänningsfållen och ljustriangeln), skuggig eller suddig yta, repetitioner av figurer och så vidare. Arnheim menar dock att dessa förhållanden inte är en förutsättning för att uppfatta perpetuell rörelse och dynamik. Han pekar på hur det är riktad spänning som utgör essensen i visuell dynamik och att detta är en egenskap som är inneboende i färg, form och rörelse och inte nödvändigtvis ett uttryck för dessa.<sup>89</sup>

För att återkomma till negationernas viktiga plats i perceptuella förhållanden så är det även något som rör närvaron av dynamik. Liksom former kan vara dynamiska kan även mellanrum och avstånd mellan formerna vara det. Perceptuella stimuli organiseras genom den psykologiska processen men har även en psykologisk motkraft som innebär att den perceptuella dynamiken inte enbart uppstår i statiska egenskaper utan även utanför dessa.<sup>90</sup> Liksom jag tidigare nämnde är det svårt att avgöra huruvida den mörkblå färgen som först verkade statisk i sitt uttryck, kanske på grund av de oregelbundna molnformationerna i sin färgmättnad, ändå kan uppfattas som dynamisk.

### 9.3. Semiotisk analys

Subjektet är uppbyggt av flera olika tecken men i sin helhet är det mest framträdande det anorektiska subjektet eller vad man skulle kunna kalla för det negativa subjektet. Ett självporträtt som förväntas visa ett subjekt, visar istället upp en undernärd kropp, en *frånvaro* av kropp och indirekt även en frånvaro av subjekt. Det kroppsliga förtrycket är en förskjutning av modersobjektet och kvinnligheten, vilket Kristeva beskriver närmar sig en renhet och hårdhet, som är så upphöjt att det är fantasmiskt i fråga om det ideala objektet, då det leder kroppen mot faderliga

---

<sup>89</sup> Arnheim, 1974, s. 414, 416.

<sup>90</sup> Arnheim, 1974, s. 429, 438.

konnotationer.<sup>91</sup> Den kroppsliga underutvecklingen kan alltså dels tolkas som en icke-förutsättning för att modersobjektet ska kunna existera, men även som en strävan mot ett idealobjekt som är ouppnåeligt.

Det nedhasade klänningstyget visar på sårbarhet då subjektets bara hud visas, men uttrycker även ett autentiskt uttryck i självporträttet där subjektet visar en bit av sig själv utan att klänningen är tillrättalagd. Klänningens passform med det överflödiga och hängiga tyget skapar starka associationer till ett barn som provar sin moders klänning och en kropp som inte räcker till för att fylla klädesplagget vilket spär på avståndstagandet från utvecklad kvinnlighet och istället skapar ett uttryck av adolecens, vilket också förstärks av det skära småblommiga mönstret som pryder klänningen. Kristeva beskriver hur adolecensens fantasi utgörs av att det inte kan finnas en tillfredställande version av "den andre", vilket dock störs av att denna idé inte håller i verkligheten eller då den utsätts för drivkrafter och begär. Denna omöjlighet målar upp kopplingen mellan adolecens och lidande.<sup>92</sup>

Det överflödiga materialet och en klänning som är alldeles för stor för subjektet bidrar även till symbolen för det anorektiska. För anorektiker finns det ett överskott av material sett till den egentliga ytan vilket de hela tiden eftersträvar att reducera. De yttre gränserna kan ses stå i vägen för att komma åt essensen av jaget. I fotografiet är denna yttre gräns klänningstyget i relation till kroppens form och volym men som i anorektikerns sammanhang även är den kroppsliga visualiteten i förhållandet mellan psyke och realitet. Den störda perceptuella funktionen baserar sig på fysiska gränser men även på inre topografi och identitet. Jag nämnde tidigare det anorektiska subjektets försvinnande kropp och dissociationen till fysisk närvaro då jag tog upp den negativa kroppen som ett tecken. Kristeva beskriver hur anorexi kan ses som ett tecken för dödsdrift. Bilden av dödsdrift kan härledas från vad Kristeva exemplifierar som dissociation och förvrängning av en form som kan vara ihålig och abstraherad.<sup>93</sup> I fotografiet synliggörs dödsdriften som en urgröpning och negativisering av subjektet som i sig själv skapar en fysisk och kroppslig urholkning. Detta är ett uttryck för det anorektiska subjektets oförmåga att stödja sitt inre objekt. Kristeva beskriver att detta grundar sig i att inget objekt kan leva upp till det objekt som vill behålla subjektet som helhet och att anorektikern då istället offerar sin kropp till ett idealt fantasmatiskt objekt som slår tillbaka på hen själv vilket leder till ett splittrat objekt.<sup>94</sup>

---

<sup>91</sup> Kristeva, Julia, *This incredible need to believe*, Columbia University Press, New York, 2009, s. 18.

<sup>92</sup> Kristeva, 2009, s. 11, 15.

<sup>93</sup> Kristeva, 1989, s.17, 27

<sup>94</sup> Kristeva, 2010, s. 161.

Klänningen kan även ses som ett starkt temporalt tecken som uttrycker ett otidsenligt åldrande eller en symbol för barndom (situationen då ett barn provar sin förälders klänning) vilket utmynnar i aspekter som nostalgi, tid och separation. Subjektet visar i fotografiet en nostalgisk sida och denna nostalgi ses inom psykoanalysen inte rikta in sig på begäret efter en särskild plats från barndomen utan snarare ett begär efter barndomen i sig. Det är sammanfattningsvis tiden och inte rummet eller tinget som driver det nostalgiska begäret. Kristeva sammankopplar på så vis denna sortens tidsaspekt med minnet. Minnet rör sig inom den imaginära och symboliska sfären som visserligen har en koppling till en riktig plats men verkar på ett psykologiskt plan.<sup>95</sup>

Liksom uttrycket av en förvriden tidsaspekt sett till ålder, kropp och klänning bidrar skärvorna av olika material och smutsen som ligger på marken samt de slitna väggarna med ytterligare temporalitet, men även med förfall och abjektion. Abjektion beskrivs bland annat av Kristeva som den fysiska reaktionen som triggas av ”det oanständiga” och ”det orena” i och med konfrontationen med smuts, avfall och föroreningar.<sup>96</sup> För att komma underfund med varför smuts skapar abjektion vill jag hänvisa till kapitlet ”Junk and Culture” i *Visible Signs* där bland annat socialantropologen Mary Douglas teori utgår från att smuts och skräp är en biprodukt av ett symboliskt system där det går att identifiera vad det är som avvisar något som smuts. Smuts betraktas som en störning som utgör en farlig och stark symbol som kan påverka andra objekt.<sup>97</sup> Bestick i sig är inte smutsiga men det är smutsigt att lämna dem i badrummet liksom att hår inte är smuts även om det känns smutsigt och ofräscht med ett hårstrå i maten. Douglas hänvisar även till hälsorisker som bakterier och sjukdomar som kan finnas i smuts vilket ytterligare kan påverka symboliken och menar på så vis att föroreningsbeteende och idéer kan komma att påverka klassificering av smuts i objekt.<sup>98</sup> Michael Thompsons, forskare vid IIASA (International Institute for Applied System Analysis) som även skrivit *Rubbish Theory*, utgår istället från uppdelningen olika kategorier av objekt och värdet kopplat till dem.<sup>99</sup> Skärvorna i nedre delen av fotografiets bildrum är objekt i sig men ses som skräp i den mening att de inte är funktionella i sin ursprunglighet. Baserat på Thompsons teori så kan värdet i ett och samma objekt ändras beroende på exempelvis tid och genom hur man tar hand om det.<sup>100</sup> På detta sätt skulle jag vilja likna det anorektiska subjektet vid något som inte har tagits om hand. Kroppen har misshandlats och är utmärklad av undernäring och kanske är det detta som även

---

<sup>95</sup> Kristeva, 1989, s. 60-61.

<sup>96</sup> Kristeva, 1982, s. 2.

<sup>97</sup> Crow, 2016, s. 146, 149.

<sup>98</sup> Crow, 2016, s. 146, 149.

<sup>99</sup> Crow, 2016, s. 150.

<sup>100</sup> Crow, 2016, s. 153.

skapar abjektion kring subjektets uttryck vilket sedan förstärks av spillrorna och smutsen i nedre delen av bildrummet.

Kristeva beskriver även abjektion som en affekt, eller snarare som en kombination av flera affekter. Hon menar att det inte är bristen på renhet eller hälsa som skapar abjektion utan att det som skapar abjektion är det som stör identitet, system och ordning.<sup>101</sup> I enlighet med vad som förklarats i hur smuts sätts i system och hur objekt ordnas efter hierarkiska värderingar är det enklare att koppla ihop hur abjektionen uppkommer i fotografiet. Abjektion som av Kristeva beskrivs kunna ses i form av förorening, avfall eller ett exkluderande av substanser uttrycks dock inte bara i förfallet och smutsen i fotografiet utan även i subjektet. Kristeva menar att gränserna mellan kroppens utsida och insida utgör en skiljevägg där det inre ses som det egna och rena jaget medan det utanför kroppens inre gränser är förorenat. Kroppslig abjektion i det förorenade är i stor utsträckning kopplat till det moderliga och det feminina. Detta tar sig i uttryck dels genom menstruationsblod, men även kroppsvätskor vid barnafödandet.<sup>102</sup> I fotografiet syns en utmärglad kvinnokropp som berör abjektion på flera plan. Dels börjar gränserna mellan det inre och yttre suddas ut då inre fysiologiska strukturer i kroppen synliggörs på utsidan. Det är som att den skyddande yttre hinnan har tunnats ut, försvagas och nästan inte kan uppfylla sin uppgift att skydda det rena jaget. Under rubriken ”Waste-body, corpse-body” redogör Kristeva för abjektion i form av den förfallna kroppen som en deprimerad, livlös och själlös icke-kropp och hon beskriver liket som den mest grundläggande föroreningen.<sup>103</sup> Det är dock intressant att det går att granska subjektets objektiva uttryck på två vis, dels i enlighet med det feminina men även i enlighet med den förfallna kroppen. Kristeva beskriver hur avsky från mat har en grund i den fertila kvinnokroppen med mens och förlossning, men istället för objektet i det moderliga och feminina når subjektet i fotografiet abjektion i form av undernäring och död.<sup>104</sup>

I tillägg till de visualiserade formerna av abjektion som uttrycks i fotografiet så lägger Kristeva vikt vid att kategorisera abjektion som en narcissistisk kris liksom en förutsättning för narcissism. Hon beskriver denna samtida närvaro genom att exemplifiera en situation då hon ser på sin egna avbild vari abjektion oundvikligen vilar.<sup>105</sup> Den narcissistiska abjektionen uttrycks dels i fotografiet som självporträtt, men också i subjektets möte med sin skuggbild på väggen. Jag tolkar Kristevas

---

<sup>101</sup> Kristeva, 1982, s. 1, 4.

<sup>102</sup> Kristeva. 1982, s. 17, 53, 71, 99.

<sup>103</sup> Kristeva, 1982, s. 109.

<sup>104</sup> Kristeva, 1982, s. 100.

<sup>105</sup> Kristeva, 1982, s. 13-14.



beskrivning utefter hur skuggan som ”den andre” i förhållande till narcissismen åter distanseras från egot vari drivkrafter riktas tillbaka till jaget och det narcissistiska.<sup>106</sup>

Förutom uttrycket av abjektion så skulle jag vilja närma mig det faktum att det i hela utställningen fanns något vackert i fotografierna som i sig inte föreställer något konkret estetiskt och visuellt tilltalande. I fotografiet visar sig detta främst genom formalestetiska aspekter, men i den här semiotiska analysen vill jag dock fokusera på det vackra som ett affektivt tecken. Närvaron av det vackra finns alltså med i samtliga av Fossens självporträtt, men i detta fotografi konkretiserar jag det som en affekt. Kristeva ställer sig frågan om det vackra kan vara sorgligt och vilket förhållande det finns mellan det vackra och det sorgliga. Hon beskriver hur skönhet är ett konstgrepp och ett ideal som kan ersätta förgängliga psykologiska värden som något utomkroppsligt och extatiskt.<sup>107</sup> Visst vilar det skönhet i klänningen, samt i ljuset och mörkret men även i subjektets uttryck och emotion. Skönheten finns i det extatiska och suggestiva, det finns i de påbörjade rörelserna och i stillheten. Kristeva ger uttryck för att det är sublimering, som en kombination av idealisering och primära processer, som verkar som den psykiska processen i förändringen av tecken och material som möjliggör att det vackra kan ta sig igenom det konfliktfyllda förhållandet som uppstår mellan förlusten och behärsningen över jaget.

Skönhet är enligt Kristeva inte bara ett vackert objekt eller ett konstverk utan det är även något imaginärt. Skönhet generellt, men främst kvinnlig skönhet, som enligt Kristeva kan beskrivas som ett mirakel, en spegel eller ett leende, har sin uppkomst i kristendomen.<sup>108</sup> Kristeva preciserar hur behovet av tro och kristendom flätas samman i psykoanalytiska och inre behov hos människan. Tro är naturligt för sinnet och möjliggör för skapandet av falska objekt där verkliga objekt saknas. Enligt Kristeva är tro nära förankrat med en slags verkligheten på så vis att då man tror något betraktar man det som en sanning.<sup>109</sup>

Precis som abjektion kan baseras på religiösa strukturer, exempelvis genom självmord som en kristen synd, så kan religiösa koder utläsas i fotografiet.<sup>110</sup> Trots subjektets faderliga konnotationer som nämndes i början av den semiotiska analysen så uppstår ändå en tro på en modersbild i och med förhållandet mellan barn och moder som visualiseras i klänningen. Kristeva pekar på hur just denna identifiering till fadern och förhållandet till modern symboliseras inom kristendomen.<sup>111</sup>

---

<sup>106</sup> Kristeva, 1982, s. 13-14.

<sup>107</sup> Kristeva, 1989, s. 97-99.

<sup>108</sup> Kristeva, 2010, s. 57-58, 99-100.

<sup>109</sup> Kristeva, 2009, s. 3.

<sup>110</sup> Kristeva, 1982, s.17, 48.

<sup>111</sup> Kristeva, Julia, *In the beginning was love: psychoanalysis and faith*, Columbia Univ. Press, New York, 1987, s. 40.

Klänningens ljushet för associationerna till Jungfru Maria som hon avbildas i bebådelsen, ofta i vitt för att visa på renhet samt oskuld och även i närvaro av ett tydligt ljusinsläpp som ibland förstärks av förekomsten av skugga i en arkitektonisk och rumslig miljö. Även de diagonala skrapmärkena på den högra väggen, som har en varmare ton än den intilliggande väggen, för tankarna till solstrålar eller ljusstrålar som nuddar subjektet likt i en bebådelsescen. Två exempel på liknelser från bebådelsescener i måleriet är *The Annunciation (bild 5)* av Hans Memling från 1480-talet och *The Annunciation (bild 6)* av Joos van Cleve från år 1525 som båda ställs ut på The Metropolitan Museum of Art.

Liksom subjektet i fotografiet uttrycker konventionen av avbildningen av Jungfru Maria ett oproportionerligt åldrande eller evig ungdom. Även detta syns i många målningar där Maria ofta avbildas som ung och slät i hyn. Hon ser sällan äldre ut när Jesus tas ned från korset än vad hon gjorde vid bebådelsen och ibland ser Jesus äldre ut än Maria själv. Subjektets tvetydiga identifiering i förhållande till ålder i det visuella uttrycket förstärker konnotationerna av Jungfru Maria. Kristeva beskriver fantasin om kvinnlig odödlighet och hur Jungfru Maria förkroppsligar odödlighet både i och efter döden.<sup>112</sup>

Även om jag konstaterade i kapitel "9.2.4. Färg" att fotografiets uttryck består av flera färger så är det den blå färgen som är den mest påtagliga och även den färg som jag kommer lägga vikt vid i den semiotiska analysen. Skälet till att färg efter den formalestetiska bakgrunden nu återkommer i den semiotiska analysen grundar sig i Kristevas betraktelse av färg som ett affektivt tecken. För att återkoppla till den religiösa kodningen så kan blått betraktas som Jungfru Marias färg och hennes himmelska mantel. I *Färglära* konstaterar Nilson att den blå färgen rent kulturhistoriskt bland annat varit en symbol för längtan till det ideala samt något som förknippas med maskulinitet och det manliga könet, främst hos bebisar och nyfödda.<sup>113</sup> Nilson tar även upp Goethes färglära där Goethe, liksom Arnheim, inkluderar den fysiologiska inverkan som färg kan ha. Blått upplevs som en orolig färg som i sitt renaste tillstånd liknas vid det lockande intet. Vidare beskrivs blått inneha ett uttryck av det motsägelsefulla i eggelse och ro.<sup>114</sup> Blått är även en färg som har en nära koppling till skugga och detta uppfattas i själva fotografiet genom att blått uttrycks som en skuggfärg. I enlighet med Goethes teori så har skugga i sig inte någon färg utan påverkas av ett flertal faktorer vilka leder till förekomsten av skuggfärger. Han konstaterar även att blått för med sig mörker samt en kylig känsla som i tillägg för tankarna till skugga.<sup>115</sup>

---

<sup>112</sup> Kristeva, 1989, s. 29.

<sup>113</sup> Nilson, Karl Gustaf, *Färglära*, 2., rev. och utök. uppl., Carlsson, Stockholm, 2004, s. 84-85.

<sup>114</sup> Nilson, 2004, s. 94.

<sup>115</sup> Sällström, 1996, s. 41, 128.

Kontraster mellan ljus och mörker i fotografiet fokuserat till subjektet uttrycks dels i den bleka hyn, den insjukna kroppen samt olika skuggeffekter från subjektet. Den mest påtagliga skuggan är den som ”möter” subjektet och är urskiljbart på väggen från bysten upp. Denna skugga kan läsas på olika sätt, dels som en representation av döden (alternativt liemannen) vilket knyter an till Kristevas syn på anorexia som en dödsdrift. Om jag istället förhåller mig till affekt så kan subjektsskuggningen uttrycka melankoli. I detta sammanhang menar jag melankoli som en affekt i ett visuellt uttryck och inte som den medicinska diagnos som Kristeva även diskuterar då hon behandlar det melankoliska i sina texter. Den kroppsliga negationen framkommer både i subjektets närvarande uttryck men även genom dess kastade skugga. Kristeva beskriver det som att melankoli kan utmynna i en förlust av betydelse och meningsfullhet vilket representeras av affektiva tecken så som sorg och depressivitet, samtidigt som detta återkopplar till symbolik som indikerar frånvaro. Vidare förklarar Kristeva hur negation är en process som tar fram delar från det omedvetna samt begär till det medvetna och hon hänvisar till Freuds resonemang kring att döden, liksom negation, inte finns representerat i det omedvetna.<sup>116</sup> För att få grepp om den här sortens tecken måste denna negationsprocess alltså synliggöras. Jag menar att detta är fallet i fotografiet där den kroppsliga negationen, samt skuggan, utgör en förutsättning för att föra en bild av något från det omedvetna till det medvetna. Subjektet skapar sig en ny kropp samtidigt som den faktiska kroppen bryts ned av den närvarande psykoanalytiska drivkraften. Förhållandet mellan subjektet och ”den andre” är enligt Kristeva centralt för det melankoliska. Hon beskriver hur melankoli för Aristoteles utgjordes av människans ångest i *varandet* samt av en svag och bräcklig identitet.<sup>117</sup> Liksom den klivna ålders- och könsidentiteten som uttrycks i fotografiet sett till subjektet, men även till bakgrunden, utgör även skuggbilden ett tecken på en instabil eller vilsen identitet. Kristeva beskriver hur förtvivlans skugga kastas på det ömtåliga jaget som trots att det knappt distanserats från ”den andre” förlorat ”den andre”.<sup>118</sup> Arnheim exemplifierar melankolisk visualitet i Dürers gravyr *Melancholia I (bild 7)* och går tillbaka till förklaringen att melankoli avbildades med ett svart ansikte eftersom man förr antogs ha mörkare blod som orsak till depression vilket härleds från ordet betydelse ”svart galla”. Arnheim beskriver vidare hur Dürer placerar sin melankoliska kvinna med ryggen mot ljuset så att hennes ansikte delvis är i skugga.<sup>119</sup> På samma sätt skulle jag vilja likna hur subjektets huvud vinklas i fotografiet så att ljuset frånvaro markeras, främst då på den vänstra sidan av ansiktet som är dolt för betraktaren och på så vis blir helt insvept i mörker. Ytterligare en

---

<sup>116</sup> Kristeva, 1989, s. 25, 42, 45.

<sup>117</sup> Kristeva, 1989, s. 7, 11, 14.

<sup>118</sup> Kristeva, 1989, s. 5.

<sup>119</sup> Arnheim, 1974, s. 326-327.

parallell som jag skulle vilja dra mellan Dürers *Melancolia I* och fotografiet är spikarna i det nedre högra hörnet av gravyren respektive spiken på väggen över subjektet i fotografiet. Denna referens anknyter ytterligare till det melankoliska uttrycket samtidigt som det också är ett tecken som är sammankopplat med korsfästningen av Jesus samt stigmata. I enlighet med detta uttrycks lidande men även förlusten av ett barn vilket anknyter till den kristna tecken-kodningen samt adolecensen.

## 10. Diskussion och slutsats

### 10.1. *Det semiotiska och det symboliska i fotografiet*

För att tydliggöra hur det fantasmatiske uttrycket i Fossens självporträtt skapas kommer jag att arbeta med resultaten från analysen genom Kristevas tre dimensioner: det semiotiska, det symboliska samt den semiotiska choran. Uttrycket som möter betraktaren i fotografiet kan genom att överföras till rytmer, former och tecken, det vill säga komponenter som utgör det semiotiska och det symboliska, bli förståeliga som avtryck av en affektiv verklighet genom denna överföringsprocess som jag i diskussionen kommer att utveckla.

Det semiotiska som av Kristeva ses som ett preverbalt stadium eller förtecken, men i detta fall betraktas som ett förstadium till bildspråket, kommer återkopplas till den formaleestetiska beskrivningen som baserar sig på Arnheims gestaltpsykologiska definitioner av balans, form, rymd och ljus, färg samt rörelse och dynamik. Det symboliska anknyter istället till de tecken som i den semiotiska analysen tolkas utefter psykoanalytisk betydelse. Dessa två dimensioner är sammanflätade men kan ändå betraktas separat på flera plan. Jag kommer att diskutera hur det semiotiska samt det symboliska samverkar med varandra och hur de olika dimensionerna bidrar till varandras uttryck samt till choran som utgör kärnan för det fantasmatiske uttrycket.

Den obalans som uttrycks i fotografiet går igen i både bakgrunden och subjektet. Även om balansen som uttrycks i sig skall vara en utgörande del av tecken och visuellt helhetsuttryck så är det svårt att avgöra huruvida abjektionen i fotografiet bidrar till den skeva balansen eller om balansen faktiskt är en faktor som möjliggör det abjektiva uttrycket. Något som i alla fall är säkert är att den påtagliga förskjutningen av mittpunkt och tyngd bidrar till formandet av ett fokus på det abjektiva, där subjektet och golvutrymmet utgör två huvudfaktorer i det abjektiva bildandet av tecken.

Form som i en betydelse behandlar gränsdragningar mellan yttre och inre former kommer till uttryck på fler sätt. De former som behandlas i den formaleestetiska beskrivningen skapar tydliga uppdelningar av bakgrund, klänning och subjekt samt förekomsten av negativa former. Dessa förstadier möjliggör för läsningen av det anorektiska subjektet och dödsdriften kopplat till det kroppsliga förtrycket (då främst i de negativa formerna), men även överrepresentationen av kantiga

och skarpa former, snarare än rundade, lägger grunden till de mer maskulina konnotationerna istället för det feminina och moderliga.

Rymd och ljus fungerar i detta fall som en förlängning av formen sett till det negativa utrymmet, så som i klänningsveckan och urgröpningar vid nyckelben samt käkben. Bildrummet i sin helhet påverkas av alla formalestetiska aspekter men särskilt rymd och ljus som bygger upp utrymmet genom mörker och ljus där skuggor sedan utgör en stor del av det melankoliska bildspråket, synliggörandet av ”den andre” samt abjektion genom narcissism. Subjektets skugga samt andra skuggade partier kopplade till subjektet konstaterades som två bidragande faktorer till visualiseringen av melankoli, medan ljuset istället framställde uttryck av det vackra som en affekt och ett flertal kristna konnotationer kopplade till ljuset. Bland annat bebådelsen tar sig i uttryck genom konstruktionen av rymd med fokus på ljusinsläpp och rumslighet.

Både melankoli och den kristna symboliken som byggts upp av ljus som ett förstadium utvecklas vidare med färgen. Subjektets skugga, Jungfru Marias himmelsblå färg samt vita jungfruliga klädnad är exempel på detta. Det är inte särskilt märkvärdigt att färgen verkar som en förlängning eftersom den kan betraktas som en underliggande kategori till ljuset. Den blå färgen, liksom ljuset, bygger upp skuggor och mörker samt förstärker genom sina egenskaper ytterligare kategorier inom det formalestetiska. De spetsiga och kantiga formerna som symboliserar maskulinitet förstärks av den dominerande blå färgen liksom negationen i och med blått som en representation för intet. Det är svårt att avgöra vilka formalestetiska komponenter som föregår varandra och huruvida färg bör anses som en sekundär formalestetisk komponent som snarare förstärker övriga än uttrycker något särskilt. Sett till spänningen mellan ljus och mörker samt gult och blått som synliggörs i ljusdunklet representeras dock de kontraster och motkrafter som jag tycker är en gemensam nämnare i den formalestetiska strukturen i fotografiet som uttrycker obalans och instabilitet. Den blå färgen som skuggfärg kan även ses som ett förstadium till skuggan och ”den andre” om man istället för att se de maskulina konnotationerna som en del av subjektet väljer att se dem som en motsats.

Rörelse och dynamik i fotografiet framkommer dels genom de motsättningar och spänningar jag konstaterat finns i den formalestetiska konstruktionen genom kilformationer, men dessa är även kopplade till ljus och temporalitet. Tidsuttrycket skapas bland annat genom abjektionen av smuts och spillror samt klänningens icke-proportionalitet gentemot subjektet. Sett till rörelse anser jag att den har ett tydligare uttryck i det symboliska och att det formalestetiska här är tunt i sina strukturer. Det dynamiska uttrycket är däremot tydligt i den formalestetiska konstruktionen, främst genom de motsättningar och kontraster som uttrycks men även inom många av de symboliska aspekter i fotografiet som även dessa skapar motsättning och kontrast. Dessa symboliska aspekter syftar exempelvis på hur subjektet i förhållande till klänningen inte visar upp en enhetlighet.

Precis som Kristeva skriver så hänger de semiotiska och symboliska dimensionerna ihop och det går aldrig riktigt att skilja dem åt. Utan det formaleestetiska som ett slags förstadium skulle inte det symboliska kunna uttryckas. Liksom jag anger går de formaleestetiska komponenterna in i de semiotiska tecken i fotografiet och båda sidor bidrar till att bygga upp uttryck i den andra dimensionen. Färg som kategoriseras som en affekt förekommer både i den formaleestetiska beskrivningen av fotografiet och i den semiotiska analysen. Det går att diskutera huruvida övriga affekter, exempelvis sorg, det vackra och melankoli, som endast framkommer i den semiotiska analysen även de borde betraktas som lika elementära beståndsdelar som Arnheims formaleestetiska aspekter. Affekter beskrivs av Kristeva som preverbala komponenter samtidigt som de även framställs som semiotiska tecken och detta är en av anledningarna till att gränsen mellan den semiotiska dimensionen och den symboliska dimensionen är svårdefinierbar. Då affekt ställs i förhållande till Arnheims gestaltpsykologi uppstår frågan huruvida den ses som en av de krafter som betraktaren frammanar vid mötet med uttrycket eller snarare som en mer ursprunglig enhet liksom form och balans.

För att slutligen kunna undersöka essensen i hur det fantasmatiska uttrycket skapas i Fossens fotografi, kommer jag att sätta den semiotiska dimensionen samt den symboliska dimensionen i förhållande till Kristevas dimension den semiotiska choran, vilket jag i diskussionens slutfas väljer att benämna som den fantasmatiska choran.

### *10.2. Den fantasmatiska choran i fotografiet*

Det fantasmatiska uttrycket i Fossens självporträtt har en tydlig närvaro men är kanske inte lika självklart att definiera sett till det rent visuella i fotografiets uttryck. Med hjälp av formalestetik och semiotik som analytiska verktyg skapar jag en uppfattning av den semiotiska dimensionen samt den symboliska dimensionen som bygger upp Kristevas teori kring choran (även 'den semiotiska choran'). I den här undersökningen har jag utgått från choran som det fantasmatiska uttryckets kärna och jag väljer därför att benämna den som den fantasmatiska choran.

Choran utgör anordningen av drifter och affekter som ligger till grund för det symboliska uttrycket som i detta fall leder betraktaren till ett fantasmatiskt uttryck i fotografiet. Genom en undersökning av den formaleestetiska strukturen (den semiotiska dimensionen) samt en semiotisk analys (den symboliska dimensionen) har jag försökt att tydliggöra hur det fantasmatiska uttrycket skapas rent visuellt. Detta har förklarats mer i detalj i stycket ovan ("10.1. Det semiotiska och det symboliska i fotografiet") där det bland annat beskrivs hur abjektion, affekt samt vad som kan beskrivas som ett kontrasterande eller en diskontinuitet är bidragande faktorer till visualiseringen av det fantasmatiska uttrycket.

Det som i fotografiet kan betraktas som ett instabilt identitetsskapande där gränserna mellan femininitet och maskulinitet samt barn, adolecens och vuxen ålder är utsuddade samt där abjektionen skapar en otydlig gränsdragning återkopplar till den grundläggande instabiliteten som enligt Kristeva utgår från förbudet mot moderns kropp. Detta förbud utgår från den särskiljning från modern som choran som ett narcissistiskt kärll skapar och kan liknas på följande vis: Ett spädbarn som då hen ammar sin mammas bröst inte vet vart sitt subjekt slutar och vart moderns subjekt börjar kommer med tiden stöta ifrån sig sin moders kropp. Trots att spädbarnet i denna fas inte har åtkomlighet till ordet ”mamma” kommer denna handling utgöra en grund och tillslut kommer subjektet att inpränta sin moders subjekt som en ensam enhet och kalla denna för ”mamma”. Den fantasmatiske choran kan i enlighet med detta exempel istället beskrivas utifrån det anorektiska subjektets uppfattning av jaget: En anorektisk person som ser sig själv i spegeln kan se sig som gravt överviktig och då hen blickar ned på sin egna kropp sväller den av fett som för omvärlden inte existerar. Det är inte ovanligt att anorektiker går sidleds genom dörrar för att de inte tror sig få plats i dörröppningen om de försöker passera rakt framifrån. Sett till dessa liknelser och synen på choran som en avgränsning och ett slutet kärll ser jag en möjlighet att i framtiden prova detta begrepp i ett mer rumsligt sammanhang (även fast jag tidigare fastslog att Kristeva inte är konsekvent i sin användning av chora som rumsligt såväl som icke-rumsligt begrepp). I fallet med Fossens självporträtt kan miljön förslagsvis ha en stor bidragande faktor i det fantasmatiske uttryck som når betraktaren. Vetskapen om att fotografiet är taget i ett nedlagt leprasjukhus frammanar i sig en melankolisk stämning som möjligtvis bidrar till det fantasmatiske uttrycket. Jag har dock utgått ifrån visualiteten i ett enskilt fotografi och det finns inget i den bilden som på ett direkt sätt kan leda betraktarens tolkning till ett nedlagt sjukhus. Detta hade istället kunnat komma att bli aktuellt då man analyserar andra av Fossens självporträtt som i motivet inkluderar sängstommar i järn, badkar eller vad som kan betraktas som typiska attribut som lämnas kvar i övergivna sjukhusmiljöer.

Trots min förståelse för choran som begrepp samt för dess applicering i förhållande till fotografiets visuella uttryck är det ändå svårt att dra slutsatser huruvida det är den semiotiska dimensionen eller den symboliska dimensionen som i det enhetliga visuella uttrycket i störst utsträckning bidrar till det fantasmatiske uttrycket i självporträttet. Jag tolkar resultaten från analysen i enlighet med att det formaleestetiska, som utgör den semiotiska dimensionen, är en nödvändighet för att fantasmatiske speglingar skall uppstå men att det är de semiotiska tecknen, i den symboliska dimensionen, som ger dessa speglingar djup och glans, bildligt talat. Den semiotiska dimensionen verkar som en förutsättning medan den symboliska dimensionen verkar som en fördjupning och utveckling av det fantasmatiske uttrycket. Jag ska försöka utveckla vad jag menar med detta sett till motsättningen i könsidentitet som bidragande faktor till det fantasmatiske uttrycket. Både form och färg i fotografiet skapar motstridiga könsliga konnotationer redan innan

subjektet ens framträder på den visuella ytan. Detta förstärks sedan exempelvis av klänningen och subjektets kropp som mer direkt kommunicerar det fantasmatiska i fotografiet.

Jag är beredd att tillskriva den formaleestetiska strukturen större betydelse i det fantasmatiska uttrycket än den semiotiska teckenstrukturen baserat på att den är såpass grundläggande att till och med fotografiet som sådant utgör en fantasi, men även på grund av att de fantasmatiska korrelationerna i det visuella innehållet sällan uttrycks enbart via de semiotiska tecknen utan någon formaleestetisk grund eller koppling (undantaget för detta är affekt som dock är svårt att utesluta från det formaleestetiska på grund av dess preverbala tillskrivning). Sett till den gestaltpsykologiska teorin stämmer detta resultat överens med bilden av att enskilda delar av helhetsuttrycket påverkar varandra för att i sin tur uttrycka fotografiets fantasmatiska speglingar. Frågan är dock huruvida Arnheims formaleestetiska begrepp är mest användbara som enskilda delar för att granska visuellt material utifrån psykoanalytiska fenomen. I och med mer komplexa psykoanalytiska strukturer blir det nämligen svårt att avgöra vad som utgör helheten, det vill säga om det är en visuell bild eller, som i det här fallet, en idé kring den fantasmatiska choran. Eftersom det i det här fallet faktiskt är det fantasmatiska uttrycket jag vill undersöka, snarare än den visuella helheten som fotografi, landar ändå min slutsats i att det är de semiotiska tecknen och den symboliska dimensionen som mest bidrar till de fantasmatiska speglingarna i Fossens självporträtt. Detta baserar jag även på min åsikt att abjektionen utgör en avgörande aspekt för de fantasmatiska speglingarna. Fantasmen bottenar i abjektionen, vilket är något som på flera olika plan uttrycks i fotografiet. Även om formaleestetiska beståndsdelar möjliggör för abjektion så kan den inte helt kopplas samman med enskilda formaleestetiska strukturer. Abjektion kan, liksom affekt, även den argumenteras ligga på gränsen mellan det semiotiska och det symboliska då abjektion kan benämnas som en affekt. Jag, liksom Kristeva, ser dock snarare abjektion som en kombination av affekter vilket tydliggör positioneringen i den symboliska dimensionen. Jag finner en osäkerhet kring huruvida det formaleestetiska i detta fall kan betraktas som reella förtecken till abjektion utifrån min uppfattning att abjektion liksom choran utgör en slags ursprungskärna. Precis som choran av Kristeva beskrivs som en slags gränsdragning beskrivs även abjektionen som en slags otydlig gräns kopplad till subjektets kropp och identitet och liksom jag fastställt i min diskussion så pekar allt på att de formaleestetiska komponenterna i fotografiet i detta fall snarare förstärker och riktar fokus mot det abjektiva, snarare än att bidra till dess uttryck.



## 11. Sammanfattning och avslutning

Varje bild är ett förslag och en version av något som har en mening. I detta fall intresserar jag mig inte nödvändigtvis för meningen utan snarare för hur förslaget och versionen visualiseras. Lene Marie Fossens fotografiska självporträtt visar upp mänsklig sorg och konsekvenserna av sjukdomen anorexia nervosa på ett direkt, avskalat och naket sätt. Detta är dock inte enbart vad som uttrycks i fotografiet vars visualitet öppnar upp för ett spegelspektrum av fantasmatiska reflektioner som sträcker sig bortom det verkliga och in i psykoanalysens dimensioner.

Frågeställningen gick ut på att ta reda på hur det fantasmatiska uttrycket i Fossens självporträtt skapas utifrån formalestetisk struktur och semiotiska tecken. Detta har jag uppnått genom att använda mig av Arnheims formalestetik och Kristevas semiotik samt den tredimensionella modellen innefattande Kristevas semiotiska dimension, symboliska dimension samt choran.

De resultat som har framkommit visar att det formalestetiska och de semiotiska tecknen är nära sammanflätade med varandra och att de ensamma med största sannolikhet inte hade kunnat skapa det fantasmatiska uttrycket i fotografiet. Min undersökning har tydliggjort hur de formalestetiska komponenterna i flera fall kunde indikera eller uttrycka detsamma som flera av de semiotiska tecknen men att den främsta aspekten som visualiserade det fantasmatiska uttrycket i Fossens fotografi ändå var abjektionen. Jag uppfattade det abjektiva som en slags visualisering av den fantasmatiska choran vilken främst uttrycktes i fotografiets symboliska dimension, alltså genom de semiotiska tecknen. Det bör dock nämnas att den symboliska dimensionen i flera andra fall verkade som en fördjupande aspekt till den semiotiska dimensionen sett till semantiskt uttryck.

Jag anser att de psykoanalytiska teorierna har öppnat mina ögon för nya vägar inom bildanalysen. Vad det psykoanalytiska ofta kan kritiseras för är främst stereotyp och normativ syn på sexualitet samt könsföreställningar. Detta upplever jag inte har bidragit till någon problematik i mitt arbete utifrån det syfte som jag specificerade för undersökningen. Mitt förhållningssätt till det fantasmatiska begreppet har varit relativt konservativt och jag har medvetet avgränsat mitt urval från frågeställningar som fordrar genusteoretiska ingångar. Jag är dock nyfiken på hur man möjligtvis hade kunnat kombinera ett traditionellt psykoanalytiskt begrepp som det fantasmatiska, som bygger på föreställningar och i vissa fall även fördomar, med exempelvis queerteori och feministisk teori. Både analysen och resultaten hade kunnat påverkas i hög grad eftersom det könsnormativa på flera ställen i min analys genomsyrar den semiotiska tolkningen.

Meskimmon antyder att den voyeristiska och fetischistiska positionen i den Lacanska modellen av spegelstadiet per se definieras av en maskulin utgångspunkt och att även om kvinnan sätter sig in i

denna traditionella situation kommer identifiera sig som objekt eller anta en maskulin roll.<sup>120</sup>

Sammanfattningsvis ser jag genusteori som en intressant vidareutvecklingen i appliceringen av det fantasmatiska begreppet inom visuella uttryck. Då jag upplever att begreppet till stor del präglas av könsnormativitet kommer det antagligen ändra skepnad och öppna nya dörrar vid appliceringen av psykoanalytisk terminologi inom den konstvetenskapliga forskningen.

Praktiken med självporträtt ser jag som ett sätt för ett subjektet att hantera sin identitetsprocess genom ett avståndstagande eller genom att kunna få en utomstående position till 'jaget'. Möjligtvis användes den fotografiska praktiken liksom självsvälten som medel för Fossen att genomkorsa sin egen fantasm genom sitt subjekts avbild. Det går inte att ställa sig utanför den fantasmatiska processen, utan man blir även som betraktare automatiskt invävd i den, vare sig självporträtt uttrycker drifter och begär genom sublimering eller ett avtecknande där subjektet försöker förstå och granska den egna fantasmen.

Lacans spegelstadium utgörs av processen då ett barn för första gången ser sin reflektion och måste förlika sig med sin spegelbild, men mötet med spegelbilden utgör även en tröskel till världen runt omkring oss. Precis som Nicholas Mirzoeff, teoretiker inom visuella kulturer, menar att speglar förvränger men samtidigt visar upp en värld full av möjligheter, menar jag att självporträtt i psykoanalysens ögon öppnar upp för mer än bara fantasmatiska speglingar.<sup>121</sup>

---

<sup>120</sup> Meskimmon, 1996, s. 106.

<sup>121</sup> Mirzoeff, Nicholas, *How to see the world: an introduction to images, from self-portraits to selfies, maps to movies, and more*, Basic Books, a member of the Perseus Books Group, New York, 2016, s. 35.

## 12. Litteraturförteckning

### 12.1. Tryckta källor

Adams, Parveen (red.), *Art: sublimation or symptom*, Karnac, London, 2003.

Arnheim, Rudolf, *Art and visual perception: a psychology of the creative eye*, The new version, expanded and rev. ed., Univ. of California P., Berkeley, 1974.

Chun, Young-Paik, "Melancholia and Cézanne's Portraits: Faces beyond the Mirror" ur *Psychoanalysis and the image: transdisciplinary perspectives*, Blackwell, Oxford, 2006.

Crow, David, *Visible signs: an introduction to semiotics in the visual arts*, Third edition, Fairfield Books, an imprint of Bloomsbury Publishing Plc, London, 2016.

Egidius, Henry, *Natur & Kulturs psykologilexikon*, 4. Utg. ed. Bokförlaget Natur och kultur, Stockholm, 2008.

Ekman, Arne (red.), *NE i tjugo band: en modern och komprimerad version av det stora uppslagsverket*, band 14, Nationalencyklopedin (NE), Malmö, 2009.

Fernie, Eric (red.), *Art history and its methods: a critical anthology*, Phaidon, London, 1995

Fossen, Lene Marie, *The Gatekeeper*, Kehrer Verlag, Berlin, 2020.

Franzén, Carin, *Att översätta känslan: en studie i Julia Kristevas psykoanalytiska poetik*, B. Östlings bokförl. Symposion, Diss. Stockholm : Univ., Stockholm, 1995.

Freud, Sigmund, *Konst och litteratur*, Natur och kultur, Stockholm, 2009[2007].

Hall, James, *The self-portrait: a cultural history*, Thames & Hudson, London, 2014.

Jones, Amelia, "Body" ur *Critical terms for art history*, 2. ed., University of Chicago Press, Chicago, 2003, s. 251-266.

Kristeva, Julia, *Black sun: depression and melancholia*, Columbia Univ. Press, New York, 1989.

Kristeva, Julia, *Främlingar för oss själva*, [Ny utg.], Natur och kultur, Stockholm, 1997.

Kristeva, Julia, *Hatred and forgiveness*, Columbia University Press, New York, 2010.

Kristeva, Julia, *In the beginning was love: psychoanalysis and faith*, Columbia Univ. Press, New York, 1987.

Kristeva, Julia, *Intimate revolt: and, The future of revolt*, Columbia University Press, New York, 2002.

Kristeva, Julia, *Language, the unknown: an initiation into linguistics*, 2. ed., Harvester Wheatsheaf, Hemel Hempstead, 1989.

Kristeva, Julia, *New maladies of the soul*, Columbia University Press, New York, 1995.

Kristeva, Julia, *Powers of horror: an essay on abjection*, Columbia U. P., New York, 1982.

Kristeva, Julia, *Strangers to Ourselves*, Harvester Wheatsheaf, London, 1991.

- Kristeva, Julia, *The Kristeva reader*, Blackwell, Oxford, 1996[1986].
- Kristeva, Julia, *This incredible need to believe*, Columbia University Press, New York, 2009.
- Lacan, Jacques & Fink, Bruce, *Ecrits: The first complete edition in English*, W.W. Norton & Co., New York, 2006.
- Manoni, Octave, "Jag vet mycket väl, men ändå...", *Psykoanalytisk Tid/Skrift* nr 8-9, Freudianska föreningen, Göteborg, 2004, s. 40-51.
- Matejka, Ladislav & Titunik, Irwin R. (red.), *Semiotics of art: Prague school contributions*, MIT P., Cambridge, Mass., 1977.
- Meskimmon, Marsha, *The art of reflection: women artists' self-portraiture in the twentieth century*, Scarlet, London, 1996.
- Mirzoeff, Nicholas, *How to see the world: an introduction to images, from self-portraits to selfies, maps to movies, and more*, Basic Books, a member of the Perseus Books Group, New York, 2016.
- Nasio, J.-D., *Le Fantasme: Le plaisir de lire Lacan*, Éditions Payot & Rivages, Paris, 2005[1992].
- Nelson, Robert S. & Shiff, Richard (red.), *Critical terms for art history*, 2. ed., University of Chicago Press, Chicago, 2003.
- Nilson, Karl Gustaf, *Färglära*, 2., rev. och utök. uppl., Carlsson, Stockholm, 2004.
- Pollock, Griselda (red.), *Psychoanalysis and the image: transdisciplinary perspectives*, Blackwell, Oxford, 2006.
- Sällström, Pehr, *Goethes färglära*, Kosmos, Järna, 1996.

## 12.2. Elektroniska källor

- Cernuschi, Claude, "Defining Self in Kokoschka's Self-Portraits", *German Quarterly*, Vol. 84, Nr. 2, American Association of Teachers of German, 28-04-2011: s.198-219, hämtad från <http://www.jstor.org/stable/41237073> (03-05-2021).
- Hyrén, Johan, "Lacan: subjektsteori & etik", *Statsvetenskaplig tidskrift*, Vol. 117, Nr. 1, Lund: Fahlbeckska stiftelsen, 25-06-2015: s.53-85, hämtad från <https://journals.lub.lu.se/index.php/st/article/view/12912> (19-05-2021).
- McAfee, Noelle, *Julia Kristeva*, Taylor & Francis Group, London, 2003, hämtad från ProQuest Ebook Central (01-05-2021).
- Telli, Yiouli, "Chios was her entire life", *Chiosis. Stories from the Island of Chios*, 15-01-2020, <https://www.chios.is/en/chios-was-her-entire-life/> (hämtad 08-02-2021).
- Zhang, Michael, "The Cottingley Fairies: A Famous Photo Hoax from 1917", PetaPixel, 01-11-2010, hämtad från <https://petapixel.com/2010/11/01/the-cottingley-fairies-a-famous-photo-hoax-from-1917/> (05-06-2021).

### 12.3. Visuella medier

Olin, Margreth mfl., *Self-portrait*, [dokumentärfilm], Speranza Film, Nordisk Film Distribusjon, NO 17-01-2020.

## 13. Bildförteckning

*Bild titelsida*: Jaconelli, Alessia, beskuren version av (*bild 1*).

*Bild 1*: Jaconelli, Alessia, fotografi (01-02-2020) av: *Untitled*, Chios 2017, Fossen, Lene Marie, WILLAS contemporary, Shoot Gallery Oslo.

*Bild 2*: Gogh, Vincent van, *Sorrow*, 1882, hämtad från: [https://library-artstor-org.ezproxy.ub.gu.se/asset/ARTSTOR\\_103\\_41822001685989](https://library-artstor-org.ezproxy.ub.gu.se/asset/ARTSTOR_103_41822001685989) (15-03-2021).

*Bild 3*: Gogh, Vincent van, *Tree roots in a sandy ground (Les racines)* 1882, hämtad från: <https://krollermuller.nl/en/vincent-van-gogh-tree-roots-in-a-sandy-ground-les-racines> (29-03-2021)

*Bild 4*: Morandi, Giorgio, *Still Life*, 1953, hämtad från: <https://library-artstor-org.ezproxy.ub.gu.se/asset/29110935> (29-03-2021).

*Bild 5*: Memling, Hans, *The Annunciation*, 1480-1489, hämtad från: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/459055?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=The+Annunciation&offset=0&rpp=20&pos=2> (26-04-2021).

*Bild 6*: Van Cleve, Joos, *The Annunciation*, ca 1525, hämtad från: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436791?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=The+Annunciation&offset=0&rpp=20&pos=17> (26-04-2021).

*Bild 7*: Dürer, Albrecht, *Melancholia I*, 1514, hämtad från: <https://library-artstor-org.ezproxy.ub.gu.se/asset/27018357> (27-04-2021).

**14. Bilagor**

*Bild 1:*



Bild 2:



Bild 3:



Bild 4:



Bild 5:



Bild 6:





Bild 7:



## 15. Populärvetenskaplig sammanfattning

Den norska fotografen Lene Marie Fossen (1986-2019) tog dokumentära porträtt på människor som hon mötte i livet, men var ändå kanske mest känd för de serier med självporträtt som hon under flera år producerade. Självporträtten som bland annat ställts ut på Shoot Gallery i Oslo under utställningsnamnet *The Gatekeeper* visar vid första anblicken upp en ätstörnings sviter på både kropp och psyke. Ju längre blicken vilar vid Fossens självporträtt desto mer inser betraktaren att det finns något i det visuella uttrycket som sträcker sig bortom en undernärd kropp och ett mänskligt lidande. Ätstörningar är ett utbrett samhällsproblem som kan drabba alla och Fossens fotografi bidrar till att tydliggöra att problematiken inte enbart ligger i det fysiska tillståndet utan att det har många psykologiska lager. Jag anser att det är relevant att inom det konstavetenskapliga fältet lyfta den psykoanalytiska dimensionen som kan vara användbar för att förstå visuella uttryck ur ett annat perspektiv. I och med mitt arbete vill jag belysa hur psykoanalytiska begrepp kan användas för att tolka självporträtt utan att återkoppla till konstnärens biografiska bakgrund och personliga historia. Istället för att se till Fossens sjukdom koncentrerar jag mig på Fossens konstnärsskap och de visuella uttryck som hon skapade samt hennes vilja att fotografierna skulle fortsätta att visas även efter hennes bortgång.