

Fra luder/Madonna til dukke/ *empowered*. Afsæt til en postfeministisk læsning af *Barbie*

I det følgende skitseres der en langstrakt overgang, der finder sted fra det 20. til det 21. århundrede, for at ankomme til en læsning af filmen *Barbie*. Jeg behandler tre faser, som indebærer hver sin objektivisering af kvinder: Først formuleringen af luder/Madonna-komplekset inden for den tidlige psykoanalyse og feminismen, repræsenteret ved Sigmund Freud, Wilhelm Stekel og kollektivet Off our backs. Den anden fase er en idehistorisk teoretisering af Barbie-dukkens opfindelse, ved hjælp af Jacques Lacan, Guy Debord og Hugh Hefner. Det fører videre til tredje fase, Paul B. Preciados karakterisering af "tekno-Barbie" inden for vores nuværende "farmakopornografiske" samfund, som forbereder læsningen af filmen *Barbie* med det, jeg kalder for dukke/*empowerment*-komplekset.

FREUD OG SPALTNINGEN AF KÆRLIGHEDSOBJEKTET

Forsøger man at finde den første formulering af det, der er kendt som "luder/Madonna-komplekset", støder man kun på løse henvisninger til psykoanalysens stamfader, Sigmund Freud. Selv har Freud aldrig navngivet noget sådant, men insisterer man på en kilde, henvises der som oftest til essayet "Über Die Allgemeinste Erniedrigung Des

Liebeslebens" (Om kærlighedslivets mest almene fornedrelse), der udkom i *Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschung* i 1912.

Essayet er en diskussion af den hyppigste grund til, at (mandlige) patienter opsøger ham i klinikken, hvilket han bestemmer som "psykisk impotens". Vi har altså her at gøre med en generalisering af klinisk erfaring, og Freud tager udgangspunkt i "det fuldt normale kærlighedsforhold": den heteroseksuelle relation, hvor "to strømninger, den kærlige [*zärtliche*] og den sanselige [*sinnliche*]" er forenet i "det kvindelige seksualobjekt".¹ I den patologiske (mandlige) seksualitet retter disse to strømninger sig imidlertid ikke mod det samme objekt:

Sådanne menneskers kærlighedsliv forbliver opdelt i de to retninger, som kunsten har personificeret som himmelsk og jordisk (eller dyrisk) kærlighed. Hvor de elsker, begærer de ikke, og hvor de begærer, kan de ikke elske.²

Denne adskillelse af kærlighed og begær er for Freud i første omgang *patologisk* – den betegner en forstyrrelse af normalen, som skyldes en mangelfuld udvikling af libidoen. Han diskuterer denne mangelfulde udviklings årsager, og henviser til incestforbuddet og det fortrængtes tilbagekomst. I et fascinerende dialektisk spring, som foregriber en af grundhypoteserne i det langt senere værk *Das Unbehagen in der Kultur*, vender Freud imidlertid analysen på hovedet. Denne spaltning af objektvalg i kærlighedslivet, i himmelsk og jordisk kærlighed, er ifølge Freud så gængs, at den er karakteristisk for majoriteten:

[Vi kan] ikke lukke øjnene for den indsigt, at mænds kærlighedsforhold i vores nutidige kulturelle verden generelt bærer præg af psykisk impotens. Den kærlige og den sanselige strømning er hos *meget få* af de dannede ordentligt smeltet sammen; manden føler sig *næsten altid* begrænset i sin seksuelle aktivitet af respekten for kvinden og *udvikler først sin fulde potens*, når han har et nedværdiget seksuelt objekt foran sig.³

Ved nærmere overvejelse bliver *patologien* altså til *normalen* – Freud går endda så langt som at sige, at "manden" (*der Mann*, der her nærmest får metafysisk status) "har behov [*bedürfniss*] for et nedværdiget seksualobjekt, en etisk mindreværdig kvinde".⁴ Hvis vi altså skal tage Freud på ordet, er spaltningen af kærlighed i disse "to strømninger" altså

ikke blot et problem for mænd, der opsøger psykoanalytikeren i begyndelsen af 1900-tallet – snarere er selve denne patologiske tilstand normalen, og rækker som sådan langt tilbage i (kunstens) historie.

HIMMELSK OG JORDISK KÆRLIGHED

Freud var godt bekendt med kunsthistorien, så hvad mente han, da han skrev, at himmelsk og jordisk kærlighed er personificeret i kunsten? Han har formentlig tænkt på billedet *Amor Divino e Amor Profano*, et tidligt maleri af Tizian, som hænger på Galleri Borghese i Rom. Allerede i 1907 havde Freud på en tur til Rom set billedet, hvilket han i et brev beskrev som ”den smukkeste Tizian”, hvor han ved samme lejlighed studser over dets ”meningsløse” titel, som han oversætter til ”Himmelsk og Jordisk Kærlighed [Himmlische und Irdische Liebe]”.⁵

Maleriet forestiller to kvindeskikkelser, som sidder på kanten af, hvad der ligner en romersk sarkofag fyldt med vand. Vandet bliver sat i bevægelse af en putto, muligvis Amor, som befinder sig mellem de to kvindeskikkelser i billedets komposition. Kvindeskikkelsen til venstre, der er klædt som brud, betragter beskueren, mens den højre skikkelse, der betragter puttoen, stort set er nøgen. Maleriet er formentlig fra 1515, mens titlen imidlertid kun kan spores til et register fra 1693, og dermed formentlig ikke er maleriets oprindelige titel. Freud var formentlig ikke klar over, at titlen er yngre end selve billedet – han nævner det i alle fald ikke i sit brev. Det er til gengæld påfaldende, at han oversætter det italienske ”*divino*” til ”himmelsk” og ”*profano*” til ”jordisk”, hvor modstillingen mellem ”guddommelig” og ”profan” havde været et mere direkte oversættelsesvalg.



Titian, *Amor Sacro e Amor Profano*, ca. 1514

Erwin Panofsky har i en forelæsning argumenteret for, at billedets titel i sig selv udgør en postklassisk fortolkning, da kærligheden i den periode, hvor billedet blev malet, oftest blev personificeret som en

mandlig figur.⁶ Med henvisning til Marsilio Ficinos kommentar til Platons *Symposium*, *De amore*, argumenterer han for, at billedet snarere forestiller en fordobling af Venus (*Venus duplex*). Snarere end en dikotomi mellem en højere og en lavere kærlighed – en nymiddelalderlig moralisme, som titlen antyder – er der altså tale om to sider af den samme kærlighed: en nyplatonisk humanisme.⁷ Så hvor stammer denne nyere titel fra?

Før Tizian malede sit billede, fandtes der allerede en kunsthistorisk tradition for sådanne modsatrettede kvindebilleder. Inden for en kristen ikonografi finder vi nemlig en lignende modstilling af to arketyperne kvinder – dikotomien mellem Evas fristelse af slangen i Paradis og Jomfru Marias fødsel af frelseren. Olivuccio di Ciccarellos *Ydmyghedens Madonna med Evas fristelse* fra cirka 1400 er et slående eksempel på denne modstilling: Øverst i billedet, omgivet af engle og bladguld, kigger Jomfru Maria vidende ud på beskueren, mens hun ammer Jesusbarnet. Hun er klædt i en spektakulær blå kåbe over en rød underdragt, sidder på et rødt leje, og symboliserer frelsens tålmodige ophav. Allernederst, indrammet af mørke og hvilende på selve billedrammen, ligger en næsten nøgen Eva med æblet i hånden, klar til at bide. Slangen, der er i færd med at overtale hende, synes at sno sig rundt om hendes lår og op fra hendes køn, og hun kigger misundeligt op mod herligheden ovenover. Hendes ansigt er lige akkurat på højde med Madonnaens fundamentet, men resten af hendes krop er hensunket i synd.



Olivuccio di Ciccarellos
*Ydmyghedens Madonna
med Evas fristelse*, ca.
1400

STEKEL OG LUDER/MADONNA-KOMPLEKSET

Der findes altså kunsthistoriske afbildninger af kvindeskikkelser, som synes at passe langt bedre til, hvad der senere bliver kendt som luder/Madonna-komplekset, end det eksempel Freud giver. Hans teori om spaltningen af himmelsk og jordisk kærlighed bliver hverken i hans essay eller andetsteds i forfatterskabet personificeret som luder og Madonna. Og selv om Freud, som gennemgået ovenfor, ganske vist gestikulerer mod en teori i denne retning, er det ikke tydeligt, hvorfor luder/Madonna-komplekset henvises til psykoanalysen.

Den symbolske glidning, der personificerer himmelsk kærlighed som Jomfru Maria (Madonna) og jordisk eller dyrisk kærlighed som "luderen" (en prostitueret), skal snarere end hos Freud findes hos Wilhelm Stekel. Sideløbende med at Freuds essay udkommer, er han i gang med at isolere og udgrænse flere af hans tidligste elever fra det nyligt dannede IPA. Stekel havde som redaktør af IPAs tidsskrift *Zentralblatt für Psychoanalyse* været en central karakter i institutionaliseringen af psykoanalysen, men blev udmanøvreret af Freud i magtkampen om kontrollen med IPA i 1912.⁸ I dag er Stekel en marginal figur i den psykoanalytiske tradition, men det er i hans hovedværk i ti bind, *Störungen des Trieb- und Affektlebens*, som udkom otte år efter, at vi finder videreudviklingen af Freuds teori om himmelsk og jordisk kærlighed.

I bind III, som har titlen *Die Geschlechtskälte der Frau* (Kvindes frigiditet), kommenterer Stekel spredt på Freuds essay. Han nævner spaltningen mellem den "kærlige" og den "sanselige" form for kærlighed, hvilket han beskriver som henholdsvis "højere" og "lavere".⁹ Gennem hele værket dvæler han ved "skøgetypen" (*dem Typus der Dirne*), som han modstiller "moren", "Madonna" og "nonnen".¹⁰ I en opsummering af Emil Luckas bog *Die Drei Stufen der Erotik* forbinde Stekel den platoniske kærlighed med den kristne og til sidst den moderne. Her hævder han, at denne "sjælelige kærlighed [...] finder sit højeste udtryk i Madonnakulten".¹¹ Ligeledes personificerer han "skøgen" med Messalina,¹ og forklarer denne "kolde kvindetype" med fortrængt homoseksualitet.¹² Stekel hævder imidlertid ikke blot, som Freud, at beskrive en mandlig patologi, men går endnu længere: "Enhver kvindes følelsesliv svinger mellem Madonna og skøge".¹³ Og

i Valeria Messalina var den romerske kejser Claudius' tredje hustru, som er kendt for sin løsagtige seksualitet, hvilket resulterede i hendes henrettelse.

hvilket han ikke stopper med at minde læseren om, er ”skøgen” ifølge Stekel synonym med den prostituerede, luderen.

OFF OUR BACKS: MISOGYNIENS SIGNATUR

For så vidt første fase: Vi har set, hvordan der både i psykoanalysen og i kunsthistorien optræder en modstilling af arketyperiske kvindefigurer, som i begge tilfælde er faretruende tæt på at kamme over på en måde, som vi kunne betegne som misogynitetens glidende signifikanter. Der er da også gjort mange forsøg på at konfrontere psykoanalysen med dennes misogyni, herunder særligt Simone de Beauvoirs kritik i *Det andet køn*. I Frankrig findes der da også en tradition for psykoanalytisk feminisme, repræsenteret ved forfattere som Luce Irigaray, Julia Kristeva, Sarah Kofman og Helene Cixous blandt andre.

Formuleringen af luder/Madonna-komplekset optræder da også inden for en feministisk diskurs, om end ikke inden for den kritiske franske tradition. Forsøget på at opstille arketyperiske kvindefigurer kan da heller ikke afgrænses til den tidlige psykoanalytiske tradition, men synes – som vist ovenfor – at være operativ i den som en slags signatur, der henviser ud af psykoanalysen og tilbage i kunsthistorien. Først med udviklingen af en radikalfeministisk position formuleres luder/Madonna-komplekset, der med dette navn mimer det psykoanalytiske begreb ”kompleks”. Det optræder første gang i maj-nummeret af det radikalfeministiske tidsskrift *Off Our Backs*, skrevet og udgivet af kollektivet af samme navn, med temaet ”Kvinder og Kirken”:

I kirkens hænder bliver kvinder på samme tid forherliget og fornedret, da det kun er få forkyndere af menneskelighed, der har været i stand til at kappe båndet til misogyniteten i deres egne kulturer.

Vi har lært at forstå denne tvetydighed og rubricere den psykologisk som luder/Madonna-komplekset og indse, at ingen af de poler, den anerkender, er menneskelige. Madonnaen er kvinden på piedestalen, evigt feminin, som lever et rent, kyskt og selvopofrende liv. Hendes dyder er modtagelighed, lydighed og underdanighed, og hendes inspirationskilde er Jomfru Maria. Billedet af Luderen er tegnet efter Eva, afledt kvinde og dermed mindre værd, skabt fra Adams ribben. Og ligesom Eva trækker hun manden med ned i Syndefaldet gennem appeller til hans nedre drifter. Luderen repræsenterer sammensmeltningen af det irrationelle – det, som er mindre end det absolut menneskelige

– med det urene, det kødelige, det syndefulde. Og dog eksisterer både Madonnaen og Luderen for mandens herlighed, som det, med hvilket manden beviser sit værd: Madonnaen som hans pligtskyldige hjælper og forestilling om renhed, Luderen som symbol på farerne og fristelserne, som han må overvinde.¹⁴

For *Off our backs* er Eva, gennem fristelsen og syndefaldet, det paradigmatiske billede på luderen, ligesom det var det i Olivuccio di Ciccarellos maleri. *Off our backs* medgiver altså, at disse to ”kvindetyper”, som Stekel også udpensler som to poler, er operative og aktive på tværs af en række ikke-specificerede kulturer. De argumenterer også for, at der er tale om en *psykologisk* rubricering, som ikke tilkender faktisk eksisterende kvinder menneskelighed, men abstraherer dem som ideelle typer, der kun ”eksisterer for mandens herlighed”.

Denne appropriation af Luder/Madonna-dikotomien afslører dikotomien *netop som* en forestilling:ⁱⁱ luderen findes ikke, Madonnaen findes ikke, de er blot billeder, forestillinger, som kan projiceres over på faktiske kvinder af det maskuline blik. Det maskuline blik er altså blot et *blik*, et perspektiv, en patriarkalsk *Weltanschauung*, og kan dermed afsløres (og aflæres) som et sådant.

BILLEDERNES VAREGØRELSE: LACAN AVEC DEBORD

Vi har hos *Off our backs* at gøre med en fiktion, en psykologisk forestilling om andre mennesker, der på samme tid fratager dem deres menneskelighed til fordel for et billede, der forestiller en ideel type. Dette er der for så vidt intet kontroversielt i at hævde. I de følgende skal det imidlertid vises, hvordan denne fiktion i den samme historiske periode bliver *materiel* – hvordan billeder af kvindetyper varegøres og bliver grundlaget for en helt ny vare, der kan sælges på markedet. Og denne nye form for vare er begæret selv.

Året efter at luder/Madonna-komplekset optræder for første gang, den 13. oktober 1972, forelæser Lacan på Katholieke Universiteit Leuven. Forelæsningen, som blev filmet, bliver en tredjedel inde afbrudt af en ung studerende, der kaster med mel og hælder vand udover forelæsningspulten og kritiserer Lacan for at være en parodi, en offentlig intellektuel der ikke giver de studerende andet end

ii Denne appropriation er tydelig ud fra kodicilet ”kompleks”, da kompleks-begrebet aldrig er blevet brugt om denne dikotomi inden for psykoanalysen.

”undskyldninger for deres miserable liv i det spektakulære samfund”.¹⁵ Den situationistisk inspirerede og lettere befippede studerende bliver derefter analyseret *live* af Lacan foran det fremmødte publikum, der både buer, griner og klapper, idet de ser mesteren sætte sig selv i respekt. Det er et fascinerende optrin. Ikke mindst fordi Lacan i sit svar citerer begrebet om totalitet med slet skjult henvisning til Guy Debords hovedværk *Det spektakulære samfund*, men også fordi han på sædvanlig flertydig vis alluderer til Debords diktatoriske rolle som mester i den revolutionære organisation *Situationistisk Internationale*: ”Det er ikke umuligt”, siger Lacan, ”at vi ser denne nye organisation blive til – i form af et regime, som bærer navnet på deres højeste ambition: totaliteten [... Men] hvad betyder en ny organisation, hvis ikke en ny orden? En ny orden [...] er mesterdiskursens orden, ganske enkelt.”

Debords hovedværk var på dette tidspunkt blevet kendt som det intellektuelle standpunkt, der bedst opsummerede det franske ’68. Lacan bekendte sig ikke på noget tidspunkt til nogen revolutionær organisation, og de fire diskurser er et forsøg på inden for psykoanalysen at formulere en teoretisk ramme til at forklare begivenhederne med. Alligevel er det på mere end 50 års afstand måske i højere grad muligt at sammentænke de forskellige intellektuelle bearbejdnings, ikke bare af begivenhederne i ’68, men af de meget omfattende samfundsændringer, der skete i de år.

Det er slående, at både Debord og Lacan i 60’erne udvikler hver deres teori om blikket som objekt. Lacan fjerner blikket fra subjektet og placerer det i stedet i den Anden, idet han gør blikket til objekt for den skopiske drift. Debord tager udgangspunkt i materialiseringen af billedet, og gør dermed beskuelse til grundlaget for kapitalismens ”spektakulære” stadie. Selvom de to teorier har helt forskelligt sigte og forholder sig til hver deres tradition – henholdsvis psykoanalysen og marxismen – er deres fælles udgangspunkt *begæret*: for Lacan som *objet petit a*, for Debord som varefetichismen.

BEGÆRETS PRODUKTIVKRAFT: *PLAYBOY*

Hvis blikket og begæret er centrale kategorier for så forskelligartede figurer som Lacan og Debord, er det, fordi begæret selv har undergået en række ændringer i deres samtid. Dette hænger sammen med varegørelsen af visse billeder, og i særdeleshed den slags kønnede billeder, som *Off our backs* beskriver. Filosofen Paul B. Preciado beskriver i sin bog *Pornotopia* hvordan en genorientering af begæret og

objektivisering af blikket var grundlaget for et enormt succesfuldt livsstilsprodukt, nemlig det amerikanske magasin *Playboy*.

Markedsført som det første urbane livsstilsmagasin var *Playboy* i virkeligheden et arkitektonisk projekt forklædt som banal erotik.ⁱⁱⁱ Preciado fremhæver blandt andet den roterende seng som paradigmatiske for de forandringer, der sker med begæret i slutningen af 50'erne og begyndelsen af 60'erne: Den roterende seng er en opfindelse, oprindeligt beskrevet som koncept i magasinet, som gennem en række tekniske anordninger fungerer som hjælpemiddel til (mandlig, heteroseksuel) forførelse. Ved et tryk på en knap, kan ungkarlen dæmpe lyset, skifte musik og rotere sengen, så dens funktion skifter fra sofa til seng. Hugh Hefner, multimillionæren, grundlæggeren og direktøren for *Playboys* globale multimediekoncern fik senere bygget en version af sengen, hvorfra han med indbyggede telefoner, faxmaskiner og telepromptere kunne producere *Playboy*, stadig iført pyjamas og med en eller flere "playmates" ved sin side.¹⁶

Preciado beskriver den roterende seng som et dispositiv, der materielt transformerer begæret og blikket. Selve billedet af den urbane ungarls forførelse af en uvidende "playmate" varegøres, samtidig med at en ny produktionsform med ideen om "den horisontale arbejder", der netop er styret af sit "begær", indvarsler et opgør med fordistiske hierarkier på arbejdspladsen. Sengen fungerede altså på en af samme tid både som billede på den nye arbejder, men også som en pornificering af arbejdet.¹⁷ Tænk blot på, hvad dette eksempel indvarsler historisk: Alle diskussionerne om tilladeligheden af intimitet og seksuelle forhold på arbejdspladsen (*Playboys* ansatte blev opfordret til det), hvorvidt en arbejdsgiver kan lade sine ansatte udføre deres arbejde hjemmefra, endda fra sengen, og at arbejdslivet kan være drevet af lyst.

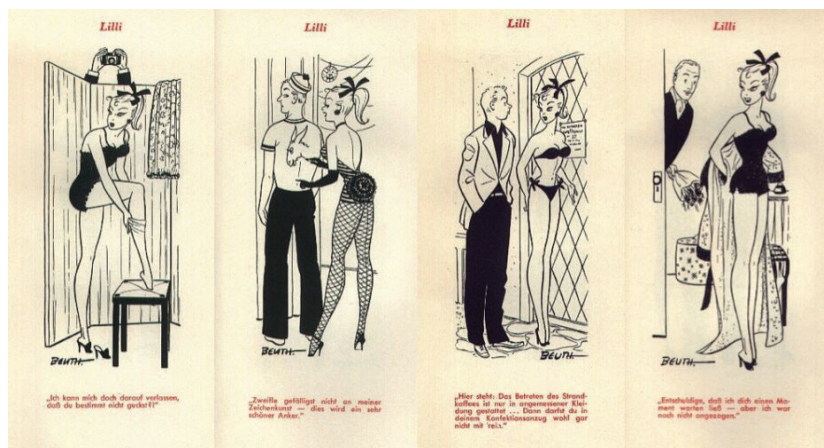
Preciado argumenterer for, at *Playboy* er det mest fremtrædende eksempel på, at begæret i 60'erne rykker ind i selve produktionen, og at der samtidig sker en varegørelse af forførelse, som har stor betydning for omkodningen af blikket. Med erotiseringen af arketyperne "naboens datter" og "sekretæren" pornificeres de kvinder, der befolker hverdagen, ud fra en misogyn skematik. Denne pornificering af hverdagslivet, som også er en medvirkende faktor til pornoens frigivelse, er ifølge Preciado et blandt flere elementer i konstruktionen af

iii Hugh Hefners hensigt med *Playboy* var at skabe et "Disneyland for voksne" – en pornotopi.

en ny, forbrugskapitalistisk seksualitet, hvor enhver ”playboy” stræber efter at forbruge kvinder som udskiftelige varer.¹⁸

MATERIELLE KVINDETYPER: BARBIE

Mens *Playboy* er det tydeligste eksempel på varegørelsen af det mandlige heteroseksuelle begær, er det imidlertid *Barbie*, som giver denne nye varekvinde form. Mattel lancerer i 1959 den første Barbie-dukke, som var en kopi af en tysk dukke ved navn ”Lilli”, der oprindeligt var en karakter i tegneseriestriben i tabloid-bladet *Bild*. I striben arbejdede Lilli som sekretær om dagen og escortpige for rige mænd om aftenen. Hun blev ofte afbilledet i færd med at klæde sig af eller på foran sine venner, kærester eller chef, og hun var bevidst om sin seksuelle fremtoning.¹⁹ Hun blev i begyndelsen markedsført som en slags vit-tigheds-gave, som voksne mænd kunne give til deres kærester i stedet for blomster. Først da Lilli, som Mattel købte alle rettighederne til, blev til Barbie, blev hun markedsført (og ikke uden kontroverser) som legetøj for børn og unge piger.²⁰



Reinhard Beuthien, *Lilli*, ca. 1950

Legetøjsfirmaet Mattel præsenterer Barbie-dukken som et stykke legetøj, der ”inspirerer det uendelige potentiale i enhver pige”. Ifølge Mattel er formålet ”empowerment”^{iv} af kommende generationer af kvinder, og Barbie-dukken skal ifølge virksomheden altså forstås,

iv Termen ”empower” og dens afledte varianter er notorisk svær at oversætte til dansk, og selv om ”mægtiggøre” tidligere er blevet foreslået, holder denne artikel fast i den engelske original.

som en repræsentation af ”enhver” ung piges aspirationer.²¹ Barbie findes da også i et utal af forskellige udgaver, der hver især fokuserer på mode, karriere, kultur, fritid, hjemmet, moderskab og så videre – forskellige kvinder forstås, om end *de alle er Barbie*, og dermed alle er den samme.²² ”Barbie” repræsenterer dermed summen af positive kvindelige arketype, det efterstræbelsesværdige idealbillede. Følger man Mattels markedsføring, kan Barbie-dukken altså forstås som det moderne billede af Madonnaen.

Vi kan sige, at Lilli/Barbie-dukken er en materialisering af luder/Madonna-komplekset, der hermed får varens form: Lilli præsenteres bogstaveligt talt som en luder, der kan belures og seksualiseres i alle mulige kontekster, mens Barbie præsenteres som den generiske kvindelige rollemodel, arketypen som ”enhver” pige må aspirer imod selv at blive. På denne måde kan vi sige, at med Lilli/Barbie materialiseres det mandlige heteroseksuelle blik i form af en dukke, der markedsføres som et frigørelsessymbol for unge piger.^v

TEKNO-BARBIE PÅ BRIKSEN

Hvis vi tager Mattel på ordet (og det har mange feminister forsøgt), kan vi altså sige, at der med Barbie-dukken sker en materialisering af et kvindeideal, der skal fungere som en repræsentation – endda repræsentativt for kvinder som sådan. Det følgende angår imidlertid den modsatte tese: Er det muligt at læse denne udvikling, ikke blot som et eksempel på, hvordan repræsentationerne luder/Madonna materialiseres som Lilli/Barbie, men hvordan repræsentationerne også materialiseres i virkelighed, faktiske kvindekroppe?

I værket *Testo Junkie* argumenterer Preciado for, at køn i dag må forstås som noget, der produceres teknisk ved hjælp af bio-semiotiske koder. Argumentet går således: Indtagelse af syntetisk testosteron, et lægemiddel der i dag udskrives til transmænd og mænd med lav testosteronproduktion, forandrer ikke subjektets juridiske eller kulturelle køn (selvom det reguleres inden for en sådan proces), men selve kroppen *biologisk og dermed materielt*. En materiel konstruktion af

v Der findes også et postsituationistisk forsøg på at tænke den unge pige som model for alt forbrug, nemlig det franske kollektiv Tiqquns anden bog, *Premiers matériaux pour une théorie de la Jeune-Fille* [Foreløbige materialer til en teori om den Unge-Pige]. Bogen udvikler begrebet om den spektakulære ”unge pige”, der ikke skal forstås som et kønnet subjekt, men som en principielt kønsløs formulering af ”begærets begær i spektaklet”, og som dermed er en kritik af produktionen af begær, som både selvteknik og vare.

kønskarakteristika er dog ikke eksklusiv for transpersoner – tænk blot på Viagra, eller hvordan fitnesskulturen har gjort bodybuilding-teknikkerne mainstream, med alt hvad der dertil hører af overdrevne kønsstereotyper, der produceres materielt ved hjælp af væksthormon (steroider). Plastikkirurgi (brystimplantater, fillers, hårtransplantationer, fallo- og vaginoplastik) er en anden serie af teknikker til biologisk produktion af køn.

Her spiller særligt syntetiske hormoner og psykofarmaka en vigtig rolle: “P-piller, Sertralin og Viagra er for medicinalindustrien, hvad pornografi med sin grammatik af blowjob, penetration og *cumshots* er for kulturindustrien: den postindustrielle biokapitalismes jackpot.”²³ Intetsteds er den tekniske produktion af kønnet så tydelig som i p-pillens tilfælde: Den allerførste p-pille blev afvist af den amerikanske lægemiddelstyrelse (AHI), da den fjernede menstruationscyklussen og dermed gjorde styrelsen i tvivl om, hvorvidt pillen fratog kvinder deres kvindelighed. Først da en ny p-pille blev udviklet, som rekonstruerede menstruationscyklussen med en ny cocktail af hormoner, kunne den godkendes som lovligt lægemiddel.²⁴

Preciados konklusion er, at i særdeleshed kvindekroppen i dag er genstand for en teknisk produktion af naturlighed. Han argumenterer for altså for, at med efterkrigstidens udvikling af syntetiske hormoner, plastikkirurgi og i særdeleshed p-pillen, er kønnet ikke længere naturligt eller konstrueret, men *konstrueret i naturens billede*, og at køn derfor i dag må forstås som *teknokøn*.²⁵ Han kalder følgelig den nye kvindelige idealkrop for ”tekno-Barbie”, og hævder, at det markerer overgangen til en ny tidsalder, som vi har levet i siden Anden Verdenskrigs afslutning: den “farmakopornografiske” tidsalder.

Denne nye tekno-Barbie er på en og samme tid både krop, dukke, billede, vare og tidsalderens økonomiske subjekt:

“Midt under de køns- og seksualpolitiske farmakopornografiske modellers ekspansion, [...] annoncerer implantater og minipiller en ny form for højteknologisk heteroseksualitet: tekno-Barbie, evigt ung og hyperseksualiseret, næsten fuldstændig infertil og uden månedlige blødninger, men altid klar til kunstig befrugtning, ledsaget af en steril super-macho, hvis rejsninger er teknisk produceret gennem en kombination af Viagra og pornografiske audiovisuelle koder, som sendes digitalt.”²⁶

Denne ”højteknologiske heteroseksualitet” undergraver ifølge Preciado en gang for alle modsætningen mellem det naturlige og det konstruerede køn. For med introduktionen af disse nye teknologier opstår i stedet en teknologisk heteroseksualitet, som dermed også udgør en afnaturalisering. Inden for køns- og seksualitetsstudier rubriceres sådanne praksisser som *drag*, normbrydende stiliseringer af køn, så på denne måde argumenter han for, at tekno-Barbie er en form for bio- eller *cis-drag*.^{vi}

QUEER ANALYSE

I 2019 var Preciado inviteret som hovedtaler til *L'Ecole de la cause freudiennes* årlige kongres i Paris. 3.500 psykoanalytikere fra hele verden var mødt op for at diskutere årets tema: "*Femmes en psychanalyse*", kvinder i psykoanalysen. Preciado blev buet ud efter at have holdt en fjerdedel af sit forberedte foredrag, og rygter, lydoptagelser og piratversioner cirkulerede bagefter. Hele foredraget blev efterfølgende udgivet med titlen *Kan monsteret tale? En rapport til et psykoanalytisk akademi*.²⁷ Heri ironiserer Preciado først over kongressens emne, "kvinder i psykoanalysen [...] som om disse eksotiske dyr I så henkastet og nedladende henviser til som "kvinder" endnu ikke har opnået fuld anerkendelse som politiske subjekter". Preciado angriber altså konferencen for at behandle kvinder som analytiske objekter snarere end politiske subjekter, og dermed for grundlæggende ikke at adskille sig teoretisk fra Freud og Stekel.

Den opmærksomme læser vil allerede have bemærket undertitlens reference til Franz Kafkas novelle "Rapport til et akademi". Novellen er opbygget som en rapport til "de høje herrer" i et ikke nærmere specificeret akademi, som har opfordret jeg-fortælleren til at aflægge rapport om sit usædvanlige liv. Jeg-fortælleren har nemlig tidligere været en abe ved navn Rødpeter, som efter sin tilfangetagelse på Guldkysten "aflæres sin abenatur" og opnår "en europæers gennemsnitsdannelse".²⁸ Transitionen fra abe til menneske er dog ikke nogen ligefrem proces, og på samtlige fortællelag i novellen er Rødpeters identitet aldrig fast eller etableret, men noget der konstant

vi Denne omvending af *drag*-begrebet kan forstås som en anti-psykiatrisk gestus. Seksueringskemaet – hvad Judith Butler gennem sin læsning af Phallus-begrebet hos Lacan kalder "den heteroseksuelle matrice" – udgør inden for moderne lægevidenskab den fortolkningsramme, som giver adgang til eksempelvis hormonbehandling. I denne forstand er det altså lægevidenskaben, og ikke dens kritikere, der er besat af identitet.

undergraves, inverteres, betvivles, håndhæves og forhandles. Preciado sammenligner i foredraget sin egen identitet med Rødpeters:

På samme måde som aben henvender sig til videnskabsmændene, henvender jeg mig også til denne forsamling af psykoanalytikere fra mit ”bur” som transmand. Jeg, en krop der er stemplet af den lægevidenskabelige og juridiske diskurs som ”transkønnet,” karakteriseret i størstedelen af jeres psykoanalytiske diagnoser som subjekt for en ”umulig forvandling,” er, ifølge de fleste af jeres teorier, hinsides neurosen, på grænsen til eller i selve psykosen, ifølge jer ude af stand til på korrekt vis at løse et komplekst ødipuskompleks eller bukket under for penismisundelse. Det er altså fra denne position af psykisk sygdom, som I har tildelt mig, at jeg henvender mig til jer som en menneske fra en ny tidsalder.²⁹

Preciado afviser dermed både de ”lægevidenskabelige og juridiske” betegnelser for sit køn og de ”psykoanalytiske diagnoser”. Han hævder altså, at størstedelen af psykoanalysen, juraen og lægevidenskaben er sammenfaldende i den diskurs, der identificerer ham som ”transkønnet”. Den ”nye tidsalder”, som Preciado hævder at henvende sig fra, udgør dermed et samlet opgør med denne diskurs, som han senere i foredraget kalder en ”politisk kropsepistemologi”, der er ”historisk og foranderlig.”³⁰ Han argumenterer for, at Freuds (og Stekels) teorier er historisk betingede af det 19. århundredes kønsepistemologi, og at Lacans genlæsning er ”et tidligt svar på krisen inden for kønsforskellens epistemologi”. Preciado forstår Lacans seksueringsskemaer som et forsøg på at afnaturalisere kønsforskellen i lyset af nybruddene inden for kønsforskningen i det 20. århundrede, i særdeleshed sexologen John Moneys skel mellem biologisk og socialt køn, *sex* og *gender*. Men: ”Lacan selv var ikke politisk klar. Og derfor bidrog psykoanalysen, både den freudianske og lacanianske, kraftigt til normaliseringen af interkønnede børn og til patologiseringen af transkønnethed.”³¹

Der er ifølge Preciado tale om et paradigmeskifte, en epistemisk transformation, der nødvendiggør et opgør med lægevidenskaben, herunder psykiatrien. Af samme årsag forstår han da heller ikke psykoanalysen som en fjende, men som en potentielt allieret:

Psykoanalytikere der er for epistemisk transformation, slut jer til os! Lad os sammen skabe en vej ud! I modsætning til den

frygt de mest konservative blandt jer har, for at psykoanalysen vil blive vansiret, hvis den bliver rensset for kønsforskellens epistemologi, siger jeg, at kun gennem en sådan dybtgående forvandling kan psykoanalysen overleve.³²

NYE VARER: IDENTITET

Snarere end en kulturel forandring, sker der i det 20. århundrede ifølge Preciado først og fremmest en teknologisk forandring, der sætter spor i det kulturelle. Han forstår dette som et paradigmeskift i Kuhnsk forstand og minder om, at perioden før selve paradigmeskiftet kan siges at indtræffe, før en historisk epoke opfattes som en sådan, og ikke blot som samtiden: ”fører [...] akkumulationen af uløste problemer paradoksalt nok ikke til en revurdering eller til en klar kritik, men snarere til en midlertidig ’stivhed’ og ’hyperbolsk bekræftelse’ af de teoretiske hypoteser i det kriseramte paradigme”.³³ Den *postfeminisme*, som Preciado plæderer for, bryder både med den tidlige psykoanalyseres kvindelige arketyper og 70’er-feminismens kritiske appropriation. Den er altså også et opgør med den varegørelse der sker af feminismen i 90’erne: Den kapitalistiske og virksomhedsfokuserede *lean in*-version af feminismen – en politisk liberal position, der, kan vi med Mattel sige, har kvindens *empowerment* som sit endemål.

Preciado hævder, at denne varegørelse finder sted i en politisk økonomi, den farmakopornografiske form for kapitalisme og produktion, hvor selve arbejdet som beskrevet tidligere er blevet pornoficeret. Den kognitive eller affektive arbejder, virksomhedernes human-kapital, erstattes inden for farmakopornismen af den teknologiske sexarbejder og forbrugers ”*potentia gaudendi*” (orgasmepotentiale). Det er Preciados tese, at pornoindustrien er den store drivkraft i informationsøkonomien: “pornoindustrien er for kulturindustrien og spektaklet, hvad handel med ulovlige stoffer er for medicinalindustrien.”³⁴ Hans eksempel på pornoficeringen af kapitalismens protestantiske etik er mediefænomenet Paris Hilton: Gennem reality-TV omdanner hun hele sit liv og seksualitet til arbejde, og disse billeder bliver den vare, der sælges på den farmakopornografiske kapitalismes globale mediemarked.³⁵ Paris er en levende Barbie, og Barbie er Hilton i dukkeformat.

Dermed ophører feminismen med at være navnet på en venstreorienteret ideologi, læsestrategi og position, og bliver i stedet en flydende signifiant, som kan approprieres af vidt forskellige projekter. Feminismen bliver følgelig en diskursiv kampplads, og den varegørelse

af identitet, som i 90'erne finder sted inden for farmakopornismen, markerer ifølge Preciado overgangen til en *postfeminisme*. Dette *post-* er imidlertid ikke et "efter" feminismen i historisk tid, men den netop nævnte "hyperbolske bekræftelse" (og varegørelse) af feminismen som ideologi. Forarbejdet til denne analyse er stadig undervejs, så jeg skal afslutte med blot af gennemgå dens nyeste eksempel: filmen *Barbie*.

BARBIE OG DUKKE/EMPOWERMENT-KOMPLEKSET

Hovedpersonen i *Barbie* er bogstaveligt talt en menneskelig dukke – og ikke bare en hvilken som helst Barbie-dukke, men "stereotype Barbie", alle de andre Barbie-dukkers mest eftertragtede og begærede eksemplarer. Det understreges i filmen, at der findes mange forskellige Barbier (advokat-Barbie, præsident-Barbie, hjernekirurg-Barbie), men vores hovedperson er den stereotype Barbie. Filmen præsenterer os for en verden, "Barbieland", hvor den liberale *empowerment*-feminisme har sejret: "Barbieland" er et matriarkat, hvor mænd kun har dekorative funktioner. Ken, som er håbløst forelsket i Barbie, men i øvrigt præsenteres som fuldkommen kastreret, accepterer denne orden.

Barbie trues imidlertid af begivenheder i "den virkelige verden", som både metaforisk og bogstaveligt talt er den diametrale modsætning af "Barbieland". Her er magten struktureret af den ideologiske formation "patriarkatet", en forestillingsverden og social struktur der implementeres i "Barbieland" af Ken, som i frustration over Barbies manglende svar på hans tilnærmelser transformerer det til "Kendom". I filmen er både Barbie og Ken ude af stand til at definere deres egne roller og opnå egentlig subjektivitet, og hele filmens greb består i at forskyde den heteroseksuelle relation til det repræsentative, politiske plan (hverken Barbie eller Ken har nogen kønsdele, ved hvordan man kysser, eller har endda nogen synderlig bevidsthed om denne mangel).

Med omstyrtningen af Barbielands matriarkat, den ideologiske hjernevask af Barbierne og indførelsen af et enevældigt patriarkat, "Kendom", sendes Barbie på en mission for at genetablere den gamle orden. Det, der i filmen bryder patriarkatets fortryllelse, er politisk tale, hvilket Barbie lærer fra "den virkelige verden". I filmen optræder to typer af politisk tale: teenagepigens vrede (identitets)politik, som i begyndelsen bryder med Barbies naive tro på, at hun har "inspireret verdens kvinder". Dette er en hysterisk diskurs, som i lacaniansk forstand producerer viden, men hvis sandhed er det splittede subjekt, og den imødekommes gennem filmen af teenagepigens mors rationelle

afmonteringer og præciseringer, som er filmens anden type politisk tale. Denne *effektive* og *afslørende* politiske tale er i filmen altså *ikke* hysterisk, men har videns' form. I *Barbie* sættes der altså lighedstegn mellem den *frigørende* tale og Universitetsdiskursen.

Filmens "politiske" morale består i at skelne mellem disse to former for politisk tale, men den understreger også deres indbyrdes slægtskab ved at repræsentere dem i form af mor og datter.^{vii} Det er i sidste ende den afslørende politisk tale, der gør barbie dukkerne i stand til at mobilisere deres forførende kræfter til at forhindre kuppet mod Barbieland og genvinde magten over statsapparatet. "Oplysningen" af de ideologisk forblændede Barbier, udmønter sig derfor i en revolutionær konspiration, som omstyrter patriarkatet, og er dermed en tilbagevenden til status quo i Barbieland: matriarkatet.³⁶

Barbies plot handler om en dukke, som må på en rejse ud-og-hjem-igen for at lære at skelne mellem to former for politisk tale. Som sådan er filmens plot da også bygget op om *Barbies empowerment*. Ved i filmen at forene hovedpersonen og varen, det generelle individ med det specifikke *brand*, kunne vi ikke have fået et mere perfekt eksempel på det, som jeg med Preciados kalder for postfeminismens dukke/*empowerment*-kompleks. Denne nydannelse beskriver de spektakulære betingelser for at æstetisere og performe sit køn på i *influencernes influencernes* og *deepstalkingens* tidsalder. På Instagram kan man iscenesætte sig selv som *doll*, *tradwife* eller *girlboss*, men fordi min *egen* iscenesættelse forstås som *empowering*, kan det hævdes (som de såkaldte fjerdebølgefeminister gør), at dukkemetaforen bruges subversivt.

I dynamikken mellem dukke-vare-objekt på den ene side og *empowered*-forbruger-subjekt på den anden, er dukke/*empowerment*-komplekset under farmakopornismen, hvad luder/Madonna-komplekset var under den freudianske, borgerlige kapitalisme. Det er blevet vist, hvordan luder/Madonna-komplekset blev anvendt som en frigørende læsestrategi inden for feminismen. Det er imidlertid stadig uafklaret, om dukke/*empowerment*-komplekset er frigørende eller varegørende. *Barbie* giver i alle fald et entydigt svar: begge dele på samme tid.

vii Anførselstegnene skal her gøre opmærksom på, at filmens repræsentation af politisk forandring stadig udelukkende er baseret på en forståelse af politisk tale, der performativt fungerer afslørende, og som derfor er grundlæggende *paranoid*. Se Sedgwick 2023: 43-55.

-
- 1 Freud 1924 [1912]: 16
 - 2 Freud 1924 [1912]: 19
 - 3 Freud 1924 [1912]: 22, mine fremhævninger.
 - 4 Ibid.
 - 5 Freud 2002 [1907]: 220
 - 6 Panofsky 1969: 115
 - 7 Panofsky 1969: 119
 - 8 Kuhn 1998: 1161-1165
 - 9 Stekel 1921: 261
 - 10 Stekel 1921: 36
 - 11 Stekel 1921: 256
 - 12 Stekel 1921: 85
 - 13 Stekel 1921: 40
 - 14 Off our backs 1971: 1
 - 15 Wolff 1982: 26:30
 - 16 Preciado 2004: 243-245
 - 17 Preciado 2004: 245-247
 - 18 Se også Preciado 2014
 - 19 Preciado 2014: 64
 - 20 BillyBoy* 1987: 18
 - 21 Mattel 2023 (About the Barbie Brand)
 - 22 Mattel 2023 (Barbie dolls)
 - 23 Preciado 2022 [2006]: 48
 - 24 Preciado 2022 [2006]: 153
 - 25 Preciado 2022 [2006]: 97-117
 - 26 Preciado 2022 [2006]: 168
 - 27 Preciado 2020
 - 28 Kafka 2008 [1917]: 194
 - 29 Preciado 2020: 16-17
 - 30 Preciado 2020: 64
 - 31 Preciado 2020: 93
 - 32 Preciado 2020: 125-126
 - 33 Preciado 2020: 116
 - 34 Preciado 2022 [2006]: 213
 - 35 Preciado 2022 [2006]: 223-224
 - 36 Gerwig 2023

LITTERATUR

- BillyBoy*: *Barbie. Her life and times*. Crown 1987
- Butler, Judith: *Undoing Gender*. Routledge 2004
- Butler, Judith: *Gender Trouble*. Routledge 1990
- Freud, Sigmund: *Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens*. Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1924 [1912]
- Freud, Sigmund: *Unser Herz zeigt nach dem Süden: Reisebriefe 1895-1923*, red. af Christfried Tögel. Aufbau 2002 [1907]
- Gerwig, Greta: *Barbie*. Warner Bros. Pictures 2023
- Kafka, Franz: *Fortællinger*. Gyldendal 2008 [1917]
- Kuhn, Philip: “‘A Pretty Piece of Treachery’: The Strange Case of Dr Stekel and Sigmund Freud”, i *International Journal of Psychoanalysis*, bd. 79, nr. 6, Taylor & Francis 1998
- Mattel, *About the Barbie Brand and Our Commitment*, 2023, besøgt den 20. november 2023. <https://shop.mattel.com/pages/about-barbie>
- Mattel, *Barbie Dolls*, 2023, besøgt den 20. november 2023. <https://shop.mattel.com/collections/barbie-dolls>
- Off our backs [kollektiv]: *Off our backs*, bd. 1, nr. 21, Off our backs, inc. 1971
- Panofsky, Erwin: *Problems in Titian, mostly iconographic*. New York University Press 1969
- Preciado, Paul B.: “Pornotopia”, i *Cold War Hothouses. Inventing Postwar Culture From Cockpit To Playboy*, redigeret af Colomina, Beatriz; Brennan, Annmarie og Kim, Jeannie. Princeton University Press 2004
- Preciado, Paul B.: *Je suis un monstre qui vous parle. Rapport pour une académie de psychanalystes*. Bernard Grasset 2020. En dansk oversættelse er under udgivelse på forlaget Aleatorik.
- Preciado, Paul B.: *Testo Junkie – sex, stoffer og biopolitik*. Aleatorik 2022
- Puar, Jasbir K.: “‘I would rather be a cyborg than a goddess’: Becoming-Intersectional in Assemblage Theory”, i *philoSOPHIA*, bd. 2, nr. 1, State University of New York Press 2012. En dansk oversættelse er under udgivelse på forlaget Samfundslitteratur.
- Sedgwick, Eve K.: *Paranoid Læsning & Reparativ Læsning*. Aleatorik 2023
- Tiqqun: *Premiers matériaux pour une théorie de la Jeune-Fille*. Mille et Une Nuits 2001
- Wolff, Françoise: *Jacques Lacan Parle* (dokumentarfilm). RTBF 1982