

# Pigens blik

## Det fortrængtes genkomst, 1865-2023

JAKOB ROSENDAL

*En vis pige, der med sit direkte blik konfronterer og modsætter sig både beskueren og kulturens pige-/kvindesyn, præsenteres og analyseres her for første gang som en genkommende patosformel. Med inspiration fra Georges Didi-Hubermans læsning af Aby Warburg med Sigmund Freud analyseres eksempler på denne pige-patosformels gentagelser fra 1865 og frem til i dag som tilfælde af det fortrængtes genkomst.*

---

En pige hjemsøger Vestens billeder. En pige med et blik og en tvetydig modstand rettet mod beskueren – og i forlængelse deraf også mod den (visuelle) kultur og det patriarkalske samfund, som både pigen og beskueren tager del i. En pige, hvis modstand ofte også materialiserer sig som forskellige former for huller, sammenbrud eller destruktive momenter i de billeder, hun indgår i. Denne bestemte pigefigur har vist sig gentagende gange fra i hvert fald et tidspunkt i løbet af anden halvdel af det 19. århundrede og op til i dag, og det i sammenhænge, som vi skal se, der umiddelbart ellers ikke lader til at være forbundne. Hun går igen på en sådan måde, at hun som et spøgelse synes at hjemsøge vestlig og måske særligt britisk og anglo-amerikansk visuel kultur (som Vestens fremherskende billedproducenter). Det er i hvert fald den påstand eller hypotese, der her skal anskueliggøres gennem nedslag i nogle få eksempler.

For selvom denne pige går igen på tværs af tre århundreder, og selvom hun findes inkarneret i nogle af de meste populære pigefremstillinger i denne periode, så er hun fortsat overset og dermed endnu ikke anerkendt som en genkommende og dermed betydningsfuld figur inden for kunsthistorie og visuel kultur (både som discipliner og genstandsfelter). Denne kendsgerning kan måske overraske, da vi her i starten af det 21. århundrede netop ser, som måske aldrig før i Vesten, pigen eller den unge kvindes modstandskraft

komme til udfoldelse (tænk bare på Malala Yousafzai, X Gonzáles og Greta Thunberg for nu bare at nævne nogle af de største navne internationalt set),<sup>1</sup> men omvendt kan det så også være en vigtig del af forklaringen på, at vi nu kan begynde at se hende. Denne manglende opmærksomhed og anerkendelse, denne glemsel, har for mig at se karakter af en fortrængning af denne pigefigur og hendes mest radikale aspekter: en fortrængning af pigens blik og dets vidtgående og subversive konsekvenser. Samtidig bidrager denne fortrængning til pigefigurens gentagelse, da det fortrængte også i dette tilfælde (per freudiansk nødvendighed) vender tilbage.

Det er altså pigen som symptom – der hvor det fortrængtes genkomst viser sig – som her skal være i fokus. Med inspiration fra Georges Didi-Hubermans symptombegreb og hans sammenlæsning af Aby Warburg og Sigmund Freud skal vi her følge en bestemt pigefigurs symptomatiske gentagelser – eller, med to Warburg-begreber, en *patoformels efterliv* – indenfor vestlig visuel kultur fra victoriatiden og til i dag (1865-2023). Som symptomatisk figur synes hun at være relativt sjælden – i hvert fald i figurens reneste form eller dens stærkeste udtryk, hvor hun både konfronterer beskueren med sit blik og sin kropsholdning og forbinder sig med et hul eller en form for ødelæggelse i billedet – og alligevel dukker hun op med jævne mellemrum.

Ærindet med denne artikel er ikke at forfølge påstanden om pigens (kunsthistoriske) fortrængning og se på, hvordan denne pige fortrænges. Det har jeg i begrænset omfang gjort i forhold til den victorianske kunstner John Everett-Millais' maleri *Cherry Ripe*, dets reception og nogle af dets reproduktioner i en artikel, der på grundlæggende vis bryder med, hvordan maleriet førhen er blevet fortolket, og analyserer det som et eksempel på den pigefigur, der her skal være i fokus (Rosendal, 2020). Ærindet er her i stedet at fortsætte undersøgelsen af denne pige ved her for første gang at begynde at kortlægge, hvordan hun vender tilbage. Udgangspunktet vil her igen være hos Millais, da det var i hans maleri, at jeg først så denne pige, og da han i særlig grad synes at have formået at fremstille hende, blandt andet fordi hun, som vi skal se, allerede indenfor hans *œuvre* går igen.

Ambitionen med denne artikel er således heller ikke at foretage vidtrækkende kontekstualiserende analyser af de enkelte pigebilleder, men i stedet at udpege nogle af de gentagelser som denne pigefigur har

afstedkommet og opregne nogle af de mere eller mindre overraskende forbindelser, der kan etableres mellem de forskellige eksempler. Artiklen har således karakter af et første udkast til et billedatlas over en bestemt symptomatisk pigefigur, hvor nogle få billedeksempler eller nedslag i atlasets potentielt langt større overblik fremhæves. Lad os derfor, et efter et, gå direkte til billederne (og præsenterer relevante begreber undervejs efter behov). Hvem er denne pige mere konkret? Og hvori består hendes karakter af symptomatisk patosformel?

### *Ducklings, 1889*

Første gang, jeg stødte på denne pige, var på The National Museum of Western Art i Tokyo i sommeren 2004, hvor hun findes i maleriet *Ducklings* fra 1889 af den victorianske maler John Everett Millais (Ill. 1). Jeg kan i dag stort set ikke sætte ord på min første oplevelse af maleriet. Alligevel må jeg allerede dengang være blevet særligt ramt af maleriet og af pigens blik, da det har fulgt mig siden. Helt konkret i form af det postkort med en reproduktion af maleriet, som jeg ikke kunne lade være med at købe i museumsshoppen, og som stadig hænger på mit kontor. Samtidig har det fulgt mig ved i kraft af dets stærke indlejring i min visuelle erindring at tillade mig at se denne pige dukke op på ny i en række billeder fra vidt forskellige tider og steder.

På den måde kan pigen allerede begynde at antage karakter af en warburgsk *patosformel* forstået som en fikseret visuel formular eller form, et fastlagt billedmotiv, der har evnen til at overleve og gå igen på tværs af århundreder.<sup>2</sup> Samtidig sigter patos-delen af begrebet til de figurative formers og deres gestiks følelsesudtryk: "Det [patosformlerne] synliggør", som Gertrud Bing, Warburgs elev, har udtrykt det, "er ikke en kvalitet ved den ydre verden [...] men en følelsesmæssig tilstand" (Bing, 1965, pp. 309-310).<sup>3</sup> Patosformlen udtrykker, den giver ydre form til, et indre følelsesliv (vel at mærke motivets, og ikke kunstnerens) og kan dermed afbilde psykiske rørelser og tilbøjeligheder, begærer og drifter, ambivalenser og konflikter: "Patosformlen må forstås som en *psykisk gestus*" (Didi-Huberman, 2002, p. 281).<sup>4</sup> Også i denne henseende, vil jeg argumentere for, giver det mening at analysere pigen i Millais' maleri som en patosformel.



ILL. 1

John Everett Millais: *Ducklings*, 1889, 121,7 × 76 cm, olie på lærred, The National Museum of Western Art, Tokyo. Foto: Wikimedia Commons.

Hun synes som motiv eller som formel at udtrykke en intens tve-tydig følelsesmæssig tilstand (hvilket må være en del af forklaringen på hendes stærke indlejring i min erindring). I denne henseende spiller hendes blik en central rolle: Hun ser direkte ud mod beskueren, med et stærkt og insisterende blik, hun fastholder og viger ikke tilbage for beskuerens (eller, som en første beskuer, malerens) blik. Styrken ved dette blik, dets insisteren, understreges også af hele hendes ansigtsudtrykts tilsyneladende rolige og alvorlige koncentration, dets fokus' ufravigelige karakter. Men på samme tid er det også som om, der er noget ved situationen, der foruroliger hende, noget der gør hende urolig eller får hende til at føle sig usikker, noget der gør, at hun tøver – overfor beskueren. Samtidig med at hendes blik fastholder beskueren, synes hun selv at være låst fast eller frosset på stedet – af det blik beskueren retter mod hende. Hendes blik fremstår fikserende og fikseret, udadvendt konfronterende men samtidig også usikkert tøvende.

Hele hendes krop og dens gestik synes også at bekræfte denne læsning: Hun står helt rank og rolig med tilnærmelsesvis symmetrisk fremtoning, og det så tilmed næsten i billedets stabile eller stabiliserende og dermed desto mere fikserende midterakse. Hendes hænder presser sig ind mod hende selv, de holder hende tilbage, men samtidig sætter de hende i kontakt med sig selv – med hendes krop og hendes køn – det køn, der (af)sløres, der viser sig i og skjules af kjolens dybe fold. Hendes krop er frosset eller låst fast under beskuerens blik, men samtidig står hun fast, hun står på sit (*she stands her ground*, som man meget passende ville udtrykke det på engelsk), og hendes øjne er aktive, de åbner op for hendes ellers fastlåste position. Hun kan minde om et dyr, der er fanget i forlygterne på en bil. Hun er i hvert fald på kollisionskurs med beskueren, hun er fanget i dennes synsfelt. Men besidder selv et blik, der ville kunne standse det modkørende fartøj og bryde hende fri af beskuerens skopiske fastholdelse. Hun synes at befinde sig i en situation, der gør hende bekymret eller utilpas, men som samtidig gør, at hun finder en viljestyrke og står imod. Beklemmt over den relation, hun står i, er det som om, hun på en og samme tid spørger beskueren, "hvad vil du mig?", og svarer, "nej, det vil jeg ikke".

Men hvad vil beskueren hende? Er det på en eller anden måde foregrebet i maleriet? Fordelt i maleriets nedre hjørner giver dyrene, to ællin-

ger til venstre og en and og en ælling til højre, et svar, idet de tilfører den afbildede situation – mødet eller konflikten mellem pige og beskuer – et symbolsk indhold. Dyrenes bogstavelige betydning som andemor med sit afkom placerer pigen i en symbolsk mellemposition: Hun står mellem barndom (ællinger) på den ene side og moderskab (and med ælling) på den anden side. Overfor dyrene konfronteres pigen bogstaveligt talt med den biologiske reproduktion og yngelplejen, mens hun på et symbolsk plan konfronteres med en heteronormativ kulturs forventninger til hendes kvindelighed. Hun står overfor en symbolsk og kulturel forventning om at foretage en bevægelse fra den ene position til den anden og påtage sig den socialt sanktionerede kvinderolle, moderskabet. En normativ forventning, hvis konventionelle og påbudte karakter anskueliggøres på kompositorisk vis ved at følge en traditionel vestlig læseretning fra venstre mod højre. Situationens ubehag for pigens vedkommende skyldes altså, at hun påtvinges en socio-symbolsk identitet, der fremstår som et dyrisk (naturligt, instinktuelt) og dermed forudbestemt endemål, som hun ikke ser sig selv i og derfor – hvilket kun højner ubehaget – tøver overfor og i sidste ende afviser med hele sin kropslige gestus og fremtoning, og især med sit blik.<sup>5</sup> Denne pige fremstår således som en patosformel for ubehaget ved og modstanden mod ideologiske kønsroller og disses sociale tildeling. Hun afviser beskuerens blik som et voksent og kultiveret blik, der kan læse og forbinde hende med dyrenes betydning, og dermed som et blik, der ønsker at se eller presse hende ind i moderrollen.

Her er der selvfølgelig tale om beskueren som en plads eller en funktion i billedet, enhver kan indtage, men som enhver også i nogen grad tvinges ind i for overhovedet at se billedet. For billedet placerer beskueren i en situation, hvor vedkommende ser med anden og ællingerne. Det sker, da dyrene med en narratologisk og receptionsæstetisk betegnelse fungerer som *fokalisatorer* eller som billedinterne “repræsentanter for beskueren” (Kemp, 1998, p. 187).<sup>6</sup> Begge grupperinger af and og ællinger vender hovederne og dermed deres pegende næb og blikke hen mod den centrale figur, hvorved de guider beskuerens blik i retning af pigen. Samtidigt gør de opmærksom på deres funktion som beskuerrepræsentanter ved at være beskåret af billedrammen, idet de på den måde påpeger grænsen mellem billedrummet og beskuerens rum, og ved at være placeret i billedets nedre

hjørner og dermed i den del af forgrunden, der per perspektivisk nødvendighed er tættest på beskueren.

Dyrene formidler beskuerens kontakt med pigen, der så selv skaber kontakt tilbage til beskueren ved at afvise denne og ænderne med sit blik. De ønsker tydeligvis en forbindelse til pigen – de ser hende, og de kommer for at sætte deres næb i det brød, hun holder – og derved tilskynder de beskueren til at etablere en symbolsk forbindelse mellem pigen og dem selv og placerer derved beskueren i rollen som den, der tildeler pigen sin socio-symboliske kønslige identitet, hendes normative rolle som heteroseksuel og fertil kvinde. Men pigen ser ikke på dyrene, hun afviser dem ved at se henover og forbi dem og i stedet konfrontere beskueren, hvis kultur søger at koble (fortolke) pigen sammen med dyrenes symbolik.

Ved hjælp af pigens blik og hendes karakter af patosformel og ved at opretholde en ikke ubetydelig afstand mellem dyrene og pigen modsætter maleriet sig den beskuer, der skulle ønske at gå med på denne symbolske kobling. På samme tid sørger maleriet for at placere beskueren i en situation, der er sammenlignelig med pigens, ved så tydeligt at placere den faktiske beskuer i en situation, hvor denne presses ind i en bestemt beskuerrolle, der også traditionelt har været en kønsrolle, rollen som den mandlige bærer af blikket.<sup>7</sup> Og hvad mere er, så er det på den måde faktisk beskueren, der ender med at være tættest knyttet til den konventionelt set kvindelige og barnliggørende dyresymbolik, som han ellers kunne ønske at forbinde pigen med. Pigens blik (i samarbejde med resten af maleriet) formår således at åbne op for en potentiel frisættelse af pigen selv, en fra-kobling fra en fastlåsende symbolik, og samtidigt at lade beskueren smage sin egen medicin ved at vende om på, hvem det faktisk er, de kønnede symboler forbindes med.

### *Cherry Ripe, 1879*

Ti år tidligere, i 1879, havde Millais allerede for første gang fremstillet den samme pige-patosformel i maleriet *Cherry Ripe* (Ill. 2). Det er tydeligt, at det er den samme patosformel, han arbejder med, og en lignende situation, pigen fremstilles i. Pigens kropslige positur er sammenlignelig, selvom hun nu sidder på en træstamme, og hun synes at udtrykke samme

intense følelsesmæssige tvetydighed. Hun står fortsat fast på sit, hvilket også her understøttes af hendes fremtonings tilnærmelsesvise symmetri og placering nær billedets forankrende midterakse. Igen fastholdes hun af beskuerens blik, igen fryser hun i mødet med billedets symbolik, og igen afviser hun denne situation. Selvom hendes usikkerhed her synes en smule mere udtalt, idet hun kigger frem for sig under sit pandehår med et let foroverbøjet hoved, så fremstår hendes blik på samme måde som før både usikkert tøvende og sikkert konfronterende.

Som titlen afslører, består symbolikken her i de kirsebær, der ligger til venstre for pigen, og som også i maleriets samtid har udgjort en betegnelse for en vis konventionel kvindelighed og for piger eller unge kvinder på vej mod modenhed, særligt i en seksuel og seksuelt reproduktiv forstand. Kirsebærrets overførte betydninger har på engelsk været anvendt om kvindelige læber og personer og om den mytiske jomfruhinde og den kvindelige jomfruelighed.<sup>8</sup> Disse symbolske betydninger er også meget eksplicit tilstede i en række engelske digte og sange med titlen *Cherry Ripe*, der går tilbage i hvert fald til 1600-tals-digtere som Thomas Campion og Robert Herrick, og som Millais med sit valg af motiv og titel synes at henvise til. Ligesom anden med ællingerne forsøger denne symbolik også at føre pigen i retning af en vis frugtbar kvindelighed, en normativ seksuelt reproduktiv fremtid. Og ligesom i *Ducklings* afviser pigen dem ved at ignorere kirsebærrene og i stedet se på beskueren og ved ikke at indgå i en nær betydningsopbyggende forbindelse til dem. I stedet ligger kirsebærrene ved siden af hende og kommer næsten til at fremstå som en bunke små sorte og rødlig øjne, der understøtter pigens blik ud mod beskueren – ligesom andemorens ene synlige øje også kan siges at gøre det i *Ducklings*. Så netop fordi pigen ikke tager symbolikken på sig, kan hun igen lade den pege ud mod beskueren og i hvert fald suspendere dens mulige betydninger mellem hende selv og beskueren.

Udover kirsebærssymbolikken omkranses pigen også af et mørkt grønt løv, hvori enkelte blomster lyser op i gullige og rødlig nuancer, mens to stængler med røde blomster af digitalis- eller fingerbøl-slægten betoner den botaniske indramning, idet de bøjer sig ind mod pigen. Uden her at kunne komme nærmere ind på disse blomsters ikonografi og kulturhistorie, kan vi måske alligevel tillade os at sige, at de som blomster generelt





ILL. 2  
John Everett Millais: *Cherry Ripe*, 1879, 134.6 × 88.9 cm, olie på lærred, privat samling.  
© Bridgeman Images.

set udgør endnu et konventionelt kvindeligt symbol, som pigen heller ikke lader sig forbinde med.<sup>9</sup> Lad os i stedet for at forfølge deres mulige betydnings historie se på, hvordan planterne som indramning ikke synes at indfange pigen og koble hende til deres blomstersymbolik, men snarere betoner afstanden mellem hende og blomsterne som tegn. Det er som om, desto tættere vi kommer på pigen, desto mere uklar og ugenkendelig bliver løvværkets forskellige dele, desto mere opløses de genkendelige blade og blomster og bliver til en diffus grøn, brun og især sort farvemasse. Blikkets bevægelse fra den botaniske indramning ind mod pigen er således med Didi-Hubermans begreb en bevægelse ind mod maleriets *pan*, der hvor maleriet viser sig “som farvet materie og ikke som beskrivende tegn” (Didi-Huberman, 2023a, p. 31; 1990, p. 294). Det er en bevægelse fra malede blomster til ren maling, eller mere semiotisk formuleret kan maleriet siges at afstedkomme en overgang fra genkendelige og dermed betydende tegn (plantedele) til betegnere uden betegnede, til tegn uden betydning (farvemassen). En bevægelse mod *pan*’et som “semiotisk labilt og åbent” (Didi-Huberman, 2023a, p. 51; 1990, p. 316). Da pigen afviser tegnene, bær- og blomstersymbolikken, da hun ikke indgår i en semiotisk forbindelse dermed, men i stedet placerer sig i *pan*’ets åbning, den sorte oval, som hun i hele billedets længde omkranses af, bliver hun selv som figur, som tegn labil og åben. Hendes afvisning af billedets symbolik muliggør, at hun kan betyde og være noget andet – hinsides de kulturelle tegns normativitet.

Den samme subversive forbindelse til maleriets *pan* ses også i *Ducklings*. Her indskriver pigen sig ligeledes i en sort og tilnærmelsesvis oval åbning, der omkranser den øvre del af hendes krop. Modsat *Cherry Ripe* er overgangen fra genkendelige detaljer til *pan*’ets farvemasse (fra tegn til betegner) ikke så meget en bevægelse fra periferi til centrum (fra løvet ind mod pigen) men mere en bevægelse fra top til bund (fra anden med ællinger op mod pigens ansigt). I begge billeder er der dog en bevægelse fra forgrund til baggrund, fra forgrundens symboler til baggrundens farvemasse, dens *pan*, og i begge tilfælde betyder denne bevægelse, at den klare opdeling i forgrund og baggrund i nogen grad begynder at bryde sammen. *Pan*’et holder pigen i baggrunden og trækker hende væk fra forgrundens symboler, men som en ren farvemasse opnår det også pludseligt en tilstedeværelse i billedets overflade, der presser det frem

mod forgrunden, hvorved det understøtter pigens blik, men netop som et brud med den symboladede forgrund. Dette er særligt tydeligt i *Ducklings*, hvor pigens blik ikke længere bærer den karakteristiske hovedbeklædning (den såkaldte *mobcap*), således at hendes afdækkede hårs nærhed til og farvelighed med baggrundens opløste natur forbinder pigens blik desto stærkere med maleriets *pan*.

Hermed når vi også til billedets karakter af symptom, idet "*pan'et er malingens symptom i maleriet*" (Didi-Huberman, 2023a, p. 43; 1990, p. 308). Ligesom *pan'et* udgør symptomet også et brud i betydningsdannelsen, som det for eksempel er tilfældet med den symptomatiske forglemmelse, Freuds berømte navneforglemmelse, der udgør et pludseligt hul i hans tale (Freud, 1993, pp. 9-14), eller i såkaldte "hysteriske anfald" hvor kroppen pludselig fremstår meningsløs (Didi-Huberman, 2023a, p. 42; 1990, p. 306). Allerede i denne forstand kan pigens blik i de to malerier af Millais siges at have en symptomatisk karakter, idet hun forbinder sig med eller åbner op for et hul i betydningsdannelsen. I hendes afvisning af symbolikken skaber hun et sammenbrud i kulturens vanlige produktion af betydning. Men symptomet etablerer også en "samtidighed af modsætninger" (Freud, 1908, p. 198), da "opfyldelsen af et par af modsatrettede ønsker [eller begærer] [udgør] symptomets betydning" (Freud, 1999, p. 378) og "på en gang fremstiller fortrængningen og det fortrængtes genkomst" (Didi-Huberman, 2002, p. 287).

Der er på den måde noget symptomatisk over pigens situation: Hun står mellem kulturens ønske eller krav om normativ kvindelighed og sit eget ønske om eller begær efter noget andet. Hun står mellem en fortrængende symbolik, der søger at forme hende efter samfundets forventninger, og så sig selv som en anden væren end den betydning symbolikken stiller til rådighed. Hun står mellem en socialt undertrykkende og fortrængende symbolik, og så hendes egen krop og seksualitet, som det, symbolerne prøver at udøve en fortrængende effekt på, men som insisterer til trods, og hvis genkomst således allerede viser sig i det fejlslagne forsøg på fortrængning. Disse modsætninger forplanter sig også til pigens blik, der som allerede påpeget både fremstår usikkert tøvende og med en selvsikker vilje til modstand. Et blik, der udtrykker pigens begær efter eller ønske om at passe ind (hvorfor hun tøver), et begær eller ønske, der dog aldrig vinder over hendes modsatrettede begær og modvilje overfor den påkrævede

tilpasning (hvorfor hun yder modstand, og denne modstand fremstår stærkere end hendes tøven). Hun er på den måde splittet mellem to begærer, hendes eget begær efter at leve op til kulturens symbolske betydninger og beskuerens blik, og så hendes eget stærkere og kropsligt forankrede begær efter noget andet. Hendes hænder presses ind mod hendes krop, som følge af presset fra beskuerens blik og hendes deraf følgende forlegenhed, men de forbinder hende også med sig selv, hendes krop og hendes begær, og får hende til at stå fast og modsætte sig med sit eget blik. Og som følge deraf kan vi endelig også se, hvordan pigens symptomatisk modsætningsfyldte situation udfolder sig i hendes kjoles folder: På den ene side, hendes venstre side, tildækkes hendes krop af kjolens fortrængende folder, mens kjolen på den anden side, hendes højre, lader konturerne af hendes højre ben komme frem igennem det hvide stof. Modsat kjolen i Joshua Reynolds' *Penelope Boothby* (1788), som Millais var blevet bestilt til at lave en ny version af, så lader billedet ikke pigens underkrop forsvinde i kjolens uskyldrene og fortrængende hvide stof.

Pigens karakter af symptomatisk patosformel bekræftes yderligere af, at selve malerierne af Millais synes at være blevet fortrængt og stadig at være under en vis fortrængning, men på diametralt modsat vis. *Ducklings* lader til at være ramt af en slags geografisk fortrængning ved formentlig i slutningen af det 19. århundrede at være endt i Japan og som følge deraf at være fuldstændig glemt af den kunsthistoriske forskning.<sup>10</sup> Modsat er *Cherry Ripe* fortrængt gennem overeksponering, det vil sige gennem en lang række fortrængende reproduktioner og en fortrængende receptions-historie, der på forskellig vis reducerer maleriet og pigen til indbegrebet af den dydige engelske pige (som ideologisk fantasi-figur).<sup>11</sup> Disse fortrængningsprocesser fortjener i sig selv en nærmere analyse, men her skal vi nu i stedet se på, hvordan det fortrængte vender tilbage. Vi skal se nogle få eksempler på det *efterliv* (Warburgs *Nachleben*), pigen som symptomatisk patosformel har indenfor vestlig visuel kultur helt op til i dag. For som Didi-Huberman påpeger i sin læsning af Warburg med Freud, så er “[e]n symptomdannelse [...] på sin vis et efterliv, der antager en krop.” (Didi-Huberman, 2023b, p. 64; 2002, p. 309). Her en pigekrop, der hjemsøger Vestens billeder – og det helt frem til i dag, som det for eksempel er tilfældet med de to populære tv-streaming-serier, vi nu vender os mod.

### *The Queen's Gambit, 2020*

I 1950'ernes USA bliver Elisabeth "Beth" Harmon i en alder af otte år forældreløs og kommer derefter på børnehjemmet *Methuen Home for Girls*. Da hun en dag bliver sendt i børnehjemmets kælder for at vaske en tavlesvamp, opdager hun for første gang spillet skak, da hun overværer pedellen, Mr. Shaibel, øve sit skakspil. Hun gribes af en stærk fascination for spillet og ender med at overtale ham til, noget modvilligt, at lære hende det. Hun viser sig hurtigt at være et stort talent og efter at have slået sin første læremester og drengene i den lokale skoleskakklub, begynder hun at deltage i nationale og senere internationale skakturneringer, hvorved hun tjener penge til at kunne klare sig selv. Det er i grove træk historien i streaming-tjenesten Netflix' populære miniserie *The Queen's gambit* (eller *Dronningegambit*) fra 2020, skrevet og instrueret af Scott Frank ud fra Walter Tevis' roman af samme navn fra 1983. Det er historien om en fattig hvid outsider-pige, der slår igennem i 1950'ernes og -60'ernes mandsdominerede (skak)verden og opnår økonomisk selvstændighed og eget hus og ender med – selvfølgelig ikke uden nederlag på vejen – at slå de mandlige skakmestre. Det er en feministisk fortælling om pigens og den unge kvindes vilje til at få en plads ved (skak)bordet og kæmpe sig til toppen i konkurrence med mændene.<sup>12</sup>

Det bemærkelsesværdige i denne sammenhæng er, hvordan denne fortælling har en særlig forankring i eller vel nærmest kan siges at grunde sig på den ovenfor analyserede pige-patosformel – og altså på en diskret, ubemærket og muligvis også ubevidst gentagelse af denne pigefigur. I en af de første scener i seriens første afsnit ser vi en ung voksen Beth i Paris, hvor hun, påvirket af de beroligende piller, som hun har været afhængig af siden sin tid på børnehjemmet, skal møde den russiske stormester, Borgov. I nærbilleder klippes der fra hendes til hans ansigt og tilbage igen, hvorefter der klippes til et nærbillede af Beths ansigt som 8-årig og så igen tilbage på Beths voksne ansigt (ep. 1, 02:42-03:03). Beths to ansigter spejler hinanden og gentager det samme alvorlige udtryk med et direkte henvendt og fastholdt blik. Det samme blik og ansigtsudtryk som i Millais' to pigebilleder, og et vi også finder på plakaten for serien.<sup>13</sup> Da der igen klippes tilbage til flashbacket, panoreres der fra to politimænd, som ser på og taler om Beth, forbi en død udstrakt menneskeskikkelse, der ligger under et blodigt hvidt tæppe foran en nylig bilulykke, hvor en personbil er kørt frontalt sammen

med en større lastvogn, og hen til Beth (ep. 1, 03:03-03:44). Hun står ret op, med ryggen til ulykken og hænderne ned slags siden, og fikseret og fikserende kigger hun direkte ind i kameraet.<sup>14</sup> Panoreringens bevægelse kombineret med en udadgående zoom slutter først, da ulykken næsten ikke længere er synlig, og vi nu ser en totalindstilling af Beth centreret i billedet. Hele denne filmiske bevægelse og klipningen på tværs af tid tager os således fra et mandligt blik på pigen og den unge kvinde (i form af politibetjentene som fokalisatorer og før det i form af Borgovs blik), forbi et destruktivt og dødeligt sammenstød, der med panoreringen fremstår som et sort hul midt i billedet (og tilmed, som i *Cherry Ripe*, midt i en mørkegrøn skov), for så at ende i et møde med pigens blik, der konfronterer beskueren. På overraskende vis og på tværs af 131 og 141 år er det her, som om pigen fra Millais' malerier genopstår, uden at serien udtrykker nogen bevidsthed om eller relation til Millais' kunst.

Med forankring i denne pigefigur synes Beth ikke bare at sætte sig op imod skakverdenens mænd og disses mere eller mindre fordomsfulde eller negative kvindesyn, men hun sætter også gennem serien husmorrollen i relief og afviser denne rolle og dens krav om at følge det patriarkalske og heteronormative samfunds kønshierarkier og forventninger til kvinder. Dette gør hun ved serien igennem at fremstille en modsætning til det potentielt kvælende og tilfangetagende ved husmorrollen. Det ses i det femte afsnit med Beths korte møde med en ung kvinde, Margaret Neil, som mobbede hende, da de gik på *high school* sammen, og som er blevet gift og har fået barn med sin ungdomskæreste og derfor nu er hjemmegående husmor (ep. 5, 17:59-19:32). Margaret fremstår udkørt og fastlåst og har allerede fundet en "udvej" i de mange flasker alkohol, hun har med under barnevognen. Alkoholismen som husmorens "udvej" i forholdet til en fraværende mand, der ikke ser og egentlig ikke elsker hende, udfoldes yderligere igennem flere afsnit med karakteren Alma Wheatley, Beths adoptivmor, der efter adoptionen ender med at blive forladt af sin mand og til sidst drikker sig ihjel. Herefter sætter Beth sig op imod sin adoptivfar, der ikke vil vide af hende, og køber ham ud af det hus, hun har boet i med sin adoptivmor (ep. 6, 35:54-39:06).

Endelig, men også først og fremmest indenfor seriens handling, ses Beths afstand til og overvindelse af kvinders ulykke og ufrihed indenfor

patriarkatets rammer i relation til hendes mor, Alice Harmon, der også må have kæmpet for sin plads i en mandeverden ved at være blevet ph.d. i matematik, men som også i en alder af tyve år fik Beth med en mand, der forlod hende. Da Alice med Beth i bilen efter otte år som enlig mor opsøger Beths far, der hvor han bor med sin nye familie, for at bede om hjælp, bliver hun med det samme afvist. Derefter beslutter hun sig for at begå selvmord, stadig med Beth på bagsædet, ved at køre ind i en modkørende lastvogn. Denne forklaring på ulykken fra seriens begyndelse udfolder sig i flashbacks i starten af og 42 minutter inde i seriens syvende og sidste afsnit, og lige inden Beth igen møder den russiske skakmester Borgov (det mandlige blik) i seriens afsluttende parti skak i finalen i en international russisk turnering. På den måde udgør bilulykken en indramning af serien, der således også fremhæver vigtigheden af pigen som patosformel for fortællingen og for Beths modstand. Pigens minimale og tidlige afvisning af en heteronormativ kvinderolle i Millais' pigebilleder, bliver således i *The Queen's Gambit* til en udfoldet feministisk fortælling om forhindringerne og mulighederne for kvindefrigørelse, der belyser den potentielle rækkevidde af pigens blik, som en afvisende gestus. Det er denne gestus – som morens radikale, destruktive handling på sin vis åbner op for eller udgør en bro til (ulykken finder sted midt på en bro) – der tillader Beth at afvise og undgå den normative og fastlåsende rolle som husmor.

### *Stranger Things*, 2016

Interessant og ikke mindre overraskende er det, at Netflix fire år tidligere i den første sæson af en markant anderledes serie, den særdeles populære gyserserie *Stranger Things*, også udfoldede en (ikke eksplicit) feministisk fortælling med forankring i pigen som patosformel. Omdrejningspunktet for denne serie er den 12-årige dreng Will Byers' forsvinding og den samtidige opdukken af en ukendt jævnaldrende pige i den fiktive landsby Hawkins i den amerikanske stat Indiana i 1983. Efter en dag, hvor Will har spillet *Dungeons and Dragons* med sine tre venner, Mike, Dustin og Lukas, bliver han på vej hjem jagtet af en monstrøs skikkelse og ender inde i en parallelverden, kaldet *the upside down* (vrangsidens), der fremstår som en mørk og forfalden version af den "virkelige" verden i Hawkins. I deres søgen

efter Will ude i en mørk skov midt om natten støder hans tre venner på pigen, som de tager med hjem til Mike og gemmer i hans kælder. Pigen viser sig at være stukket af fra sit fangenskab på et hemmeligt statsligt laboratorium i byen, hvor hun og andre børn med telekinetiske og andre overnaturlige evner bliver studeret og trænet (som redskaber eller våben til brug i forbindelse med den igangværende kolde krig). Hun har "011" tatoveret på underarmen nær sit håndled, og da hun ikke kan huske (eller kender) sit navn, kalder de hende for "Eleven" eller bare "El" (der udtales som det franske ord for "hun", *elle*, hvorved hendes rolle som repræsentant for og hendes mellemværende med en vis kvindelighed fremhæves fra første afsnit).

Med Els telekinetiske kræfter og seriens visualisering deraf sker der en intensivering af pigens blik og dermed i det hele taget af pigen som patosformel. Hendes konfronterende blik formår nu med sindets kraft at udøve en stærkere og mere konkret fysisk modstand, der understreges ved, at El som oftest også rækker en arm frem for sig, når hun anvender sine mentale kræfter. Dette ses allerede på en af reklameplakaterne for den første sæson, hvor hun bøjer hovedet frem mod og stirrer med en intens vrede ud på beskueren, hvilket understøttes af hendes fremstrakte og pegende venstre hånd.<sup>15</sup> Samtidig indrammes hun af to ovale former: Tættest på hende er en række af seriens andre figurer fremstillet i mindre skala og placeret i et ovalt mønster omkring hende, mens disse figurer og de rum, de forbinder sig med, opløses i et sort mørke, der danner en tilnærmelsesvis oval indramning af hele scenen, som om vi ser El og de andre figurer inde fra et mørkt hul eller inde fra vrangsidens. Denne dobbelte ovale indramning, der på et formelt plan minder om kompositionen i *Cherry Ripe*, understøtter således også billedets blikudveksling – blikkenes dynamik ind og ud af billedet, der bevæger sig mellem plakaternes tre rammer (den ydre og de to indre) – og dermed også konfrontationen mellem pigens og beskuerens blik.

Igennem serien ser vi i flere flashbacks, hvordan den ledende videnskabsmand på laboratoriet i Hawkins, dr. Brenner eller Papa (som El omtaler ham), eksperimenterer med El og blandt andet, for øjnene af en række andre mandlige medarbejdere på stedet, lader hende sænke ned i en vandtank, hvor hun udsættes for sensorisk deprivation (ep. 5, 33:30-35:10).



Hun kan således intet sanse, og alligevel gør denne isolation og hendes overnaturlige evner det muligt for hende at se og lytte til bestemte personer, som hun fokuserer på. Midt i at hun på den måde står og ser op på og lytter med på en russisk mands samtale, forstyrres hun af en anden lyd i mørket, som hun vender sig mod, samtidig med at synet af russeren opløses i en tågesky og forsvinder (ep. 5, 42:32-43:33). Ligesom med *pan'et* har vi også her at gøre med et billedrum af ustabile og opløselige repræsentationer. Herefter står hun helt alene, ret op og med armene ned langs siden, og vi ser hende på så lang afstand, at hun – idet kameraet bevæger sig væk fra hende i retning af lyd-kilden, som hendes blik er rettet mod – går fra at fylde omtrent halvdelen af billedets højde til kun at udgøre cirka en fjerdedel af billedhøjden (når vi medregner de indrammende sorte bjælker), mens alt omkring hende er kulsort, bortset fra hendes egen spejling i det vandige underlag hun står på. Hun løber væk, og der klippes til, at hun skrigende åbner øjnene nede i vandtanken. På et senere tidspunkt, hvor dr. Brenner har inviteret en række andre mænd udefra til at overvære, at han igen lader hende sænke ned i vandtanken for nu at skabe kontakt med væsenet fra mørket, prøver han at berolige El med, at “de er her bare for at se på” (ep. 6, 19:30-20:48). Da der klippes til et nærbillede af Els ansigt, der igen er inde i mørket, zoomes der næsten med det samme og i omtrent ti sekunder relativt hurtigt ud, sådan at El nu fremstår endnu mindre (og ender med at udgøre cirka en tolvtedel af billedhøjden). Da hun ser til siden, opdager hun væsenet eller monsteret, der på lang afstand fremstår som en lille grålig plet i billedet. Hun bevæger sig tættere på, og vi ser og hører, at monsteret sidder foroverbøjet og er i gang med at fortære noget. Da hun rører ved monsteret, vender det sig pludselig om og skriger op i hendes og beskuerens ansigt, således at vi ser, hvordan hele dets hoved udgør en stor mund, der åbner sig op i fem dele, der alle er besat med flere rækker af små spidse tænder. Derefter ser vi igen El skrigende med åbne øjne inde i vandtanken, og samtidig er der orange lamper, der blinker, og måleinstrumenter, der går amok, alt imens en urolig kameraføring fremviser mændenes flugt fra rummet, mens stykker af beton falder ned fra en væg, der pludselig slår revner fra gulv til loft (ep. 6, 41:10-42:30). Els kontakt med monsteret og hendes skrig får rummet til gå i stykker, men skaber dermed også et hul i verdenen, for det er netop denne revne i laboratoriet, der viser sig at være

en åbning ind til vrangsidens. Igen er pigens intense og konfronterende blik, der både retter sig mod monsteret og mod beskueren, koblet til en ødelæggelse, der nu har karakter af en flænge i verdenen.

Igennem første sæson af serien bliver det tydeligt, hvordan det, der er på spil for El som patosformel, også omhandler pigens krop og begær, hendes køn og seksualitet. I flere af seriens episoder konfronteres El på forskellig vis med en række konventionelle kvindelighedstegn (blomster, katte, påklædning): Inden hun sænkes ned i vandtanken for anden gang overrækker hendes Papa, dr. Brenner, hende en lille krukke med mørke lilla stedmoderblomster, som hun tøvende tager imod (ep. 6, 14:45-15:20); som følge af forsøg, hvor hun skal gøre en kat fortræd med sine telekinetiske evner, har hun et problematisk forhold til katte, hvilket også viser sig, da en kat i Hawkins hvæser af hende (ep. 3, 32:30-33:42); og seriens drenge prøver også at give hende en mere traditionel feminin fremtoning i form af en lyserød kjole og blond paryk over hendes karseklippede frisur, så hun ikke bliver opdaget ude i byen (ep. 4, 17:29-18:53). Hun spejler sig også i Mikes ældre søster, Nancy, og drømmer sig ind i hendes konventionelt smukke kvindelighed, og bliver glad for, at drengene ser hende som "smuk" ("*pretty*"), da hun har fået Nancys gamle lyserøde kjole på. Men hun forbliver usikker på denne kvindelighed og synes i sidste ende at afvise den: Da hun på et tidspunkt, hvor hun er alene, ser sit eget spejlbillede i en sø, tager hun parykken af og skriger ned mod vandet, så det sættes i bevægelse af hendes telekinetiske kraft, og hendes spejling forsvinder (ep. 6, 15:17-16:06). Hun har altså et problematisk forhold til og ender således med (i hvert fald i den første sæson) at forkaste kulturens symbolske kvindelighed og omverdenens syn derpå.

Els forhold til sin egen kvindelighed og seksualitet bliver også tydelig, når hendes nedsænkning i vandtanken, der afskærer hende fra omverdenen, forstås som en bevægelse ind i hende selv, som et dyk indad i hendes egen psyke. I mødet med blikket (beskuerens (mandlige) blik) presses ikke bare hendes hænder mod hendes skød (som i Millais' malerier), men hun presses helt ind i sin psyke (af den mandlige videnskabsmands blik og videnskabelige stræben). Dette understreger patosformlens karakter af psykisk gestus. Og på samme tid gør det hendes møde med monsteret til et møde med noget i hende selv – noget der på flere måder lader sig fortolke

som en indre monstrøs kvindelig kropslighed og seksualitet. Monsterets udseende er i den henseende sigende: I stedet for et ansigt, der ville passe til dets tilnærmelsesvist menneskelignende krop, har det tilsyneladende hverken øjne, ører eller næse, men et ansigt der kun består af én stor mund eller åbning, der folder sig ud i fem dele. Hele monsterets hoved ligner således én stor blomst, og mere præcist ligner dets hoved en ådselsblomst eller en *stapelia ambigua* for at være helt præcis (Masson, 1796, planche 12). Som blomsterlignende betones monstrets kvindelige karakter (i kraft af blomstens konventionelle kvindelige symbolik), mens dens forbindelse til en specifik plante med tandede kanter og ådselslugt understreger, at vi her har at gøre med en monstrøs kvindelighed. Mundens mange små tænder forbinder den derudover med *vagina-dentata*-motivet, som det f.eks. i dag kendes fra plakaten til filmen *Teeth* (Alice Arnold (instr.), 2007), hvorved det fremstår som en symbolsk fremstilling af kvindekønnet som monstrøst. Monsterets og dets verdens (vrangsidens) forbindelse til Els kvindelighed og til kvindekønnet ekspliciteres yderligere af, at den store revne, El skaber, antager en tydelig vaginal karakter i kraft af dens form og dens kødelige, pulserende og væskende fremtoning. En vaginal fremtoning, der også gælder alle de mindre åbninger ind til vrangsidens, der dukker op igennem serien, og som nogle af seriens karakterer trænger igennem, i hvad der minder om væskefyldte fødselsscener. Og endelig kobles monsterets og dets vold og glubske orale drift direkte til den seksuelle akt, idet der i slutningen af episode 2 og starten af episode 3 krydsklippes mellem Wills storesøster Nancys samleje med Steve og monsterets angreb på Nancys veninde Barb. Serien udgør således en symbolsk bearbejdning af en (muligvis ubevidst) forståelse af kvindelighed, kvindekønnet og kvindelig seksualitet som noget monstrøst.

Gysergenren er længe blevet fortolket som et udtryk for et kulturelt ubevidste og monsteret som et tilfælde af det fortrængtes genkomst (Freud, 1998; Tarratt, 2012; Wood, 2018). Og gyserfilmen har længe arbejdet med at koble kvinden og monsteret sammen (Williams, 2015; Hollinger, 2015) og dermed undersøge og/eller skærme mod "den monstrøse femininitet" (Creed, 2007) og det uhyggelige ved det kvindelige (Bronfen, 2022, pp. 221-237) som centrale elementer i en patriarkalsk (visuel) kulturs ubevidste. Men hvor disse tidligere tekster – der ville være relevante for en nærmere

analyse af *Stranger Things*, som vi ikke her kan prøve at udfolde – forstår monsteret (i dets kvindelighed) som en symbolsk, og dermed forskydende og fortsat fortrængende, fremstilling af det fortrængte ubevidste, så ser vi med den her fremførte læsning, at pige-patosformlen i sig selv viser sig som et tilfælde af det fortrængtes genkomst. Hele fortællingen bygger på denne pige, der i sit møde med beskuerens (mandlige) blik og sin destruktive afvisning af dette blik's normative, socio-symboliske determinering af pigens kvindelighed, åbner op for en anden (i dette tilfælde monstrøs) kvindelighed og kvindelig seksualitet. Det fortrængtes genkomst symboliseres således ikke bare i kraft af monsteret, men det finder sted i serien i kraft af, at pigen som patosformel viser sig.

### *Alice('s Adventures) in Wonderland, 1865 og 1951*

Både når det kommer til *Stranger Things* og *The Queen's Gambit*, fremstår forbindelserne til Millais' malerier som nævnt noget overraskende, men ligheden er så slående, at der for mig at se må være noget på spil, og så uomgængelig, at det kalder på fortolkning (også udover hvad der her er plads til). Det kan virke overraskende, da begge serier ikke kan siges at være optaget af victoriatidens visuelle kultur eller Millais' kunst mere specifikt, tværtimod er de begge forankrede i deres fortællingers tid og sted, henholdsvis 1950'erne og -60'ernes og 1980'ernes USA, og efterstræber tydeligvis at være tro overfor disse perioder. Alligevel findes der i begge serier nogle diskrete henvisninger til victoriatiden, der synes i nogen grad at fremvise en underspillet forbindelse til denne tid. Mere præcist rummer begge serier henvisninger til en anden endnu mere berømt victoriansk pigefigur: Lewis Carrolls Alice.

I *The Queen's Gambit* er Beth bogstaveligt talt barn af Alice; hendes mors navn er Alice. Forbindelsen til Alice-figuren understreges yderligere af, at Beth inden morens selvmord får en kjole af sin mor, der i sit snit og særligt i sin lyseblå farve minder om kjolen i de i dag mest udbredte fremstillinger af Alice. Det er også denne kjole Beth har på, da hun står alene på broen foran bilulykken og morens lig, og som hun må tage af, da hun flytter ind på børnehjemmet. I *Stranger Things* er det Els mor, Terry Ives, der befinder sig i en nærmest komatøs tilstand efter dr. Brenners behandling af hende, som bærer en lyseblå kjole, der vækker minder om Alice. Her bekræftes forbindel-

se til Carrolls og illustratoren John Tenniels Alice af en detalje i baggrunden af en scene, hvor vi ser det barneværelse, som Terry har indrettet til El. På bagvæggen overfor Els vugge hænger et indrammet farveprint af Tenniels illustration af den hvide kanin, som Alice følger ned i kaninhullet og ind i eventyrland. Her er det således også som om, El er barn af Alice eller i hvert fald er hendes arvtager, der ligesom Alice også må følge den hvide kanin ned i kaninhullet. Så selvom begge serier ikke ekspliciterer deres forbindelse til Millais, så rummer de alligevel begge diskrete henvisninger til en af victoriatidens mest berømte pigefigurer, og derigennem besidder de alligevel også, som jeg vil forsøge at vise, en vis, desto mere diskret, henvisning til Millais.

Her skal vi ikke prøve at åbne op for en læsning af serierne i relation til historierne om og de utallige gentagelser af Alice, men i stedet påpege, at også Alice synes i nogen grad at udgøre en gentagelse af den pige-patosformel, vi her har forfulgt, idet hun også forbinder sig til et hul i verdenen, der åbner op for et brud med og en række forstyrrelser af verdenens almindelige logik, sprogbrug og betydningsproduktion. I en af Tenniels illustrationer til den første udgave af Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland* fra 1865 ses endda i det sjette kapitel en Alice, der står ret op og med fronten mod beskueren og et direkte henvendt blik (Ill. 3). Og ligesom i Millais' pigebilleder træder Alice også frem på en baggrund af plantevækster, der her udgøres af overdimensionerede græsstrå og – præcis som i *Cherry Ripe* – stængler af digitalis-blomster til venstre for pigen.

Ikke nok med det, Alice er også i dette kapitel konfronteret med moderskabet, først i form af hertugindeens voldelige omgang med sit eget barn, en lille drengbaby, som hun synger om at slå, når han nyser i et rum, hvor luften er fyldt med peber, og dernæst, idet Alice tvinges til at passe på barnet, da hertuginde kaster det over i favnen på Alice. Derudover viser det sig også, at denne baby som et tegn på moderskab, ikke rigtig passer til Alice, der har svært ved at gribe det, da det havde en mærkværdig form ("det var meget besynderligt skabt [...] nøjagtig som en søstjerne"), og svært ved at holde fast på det, da det "larmede som en dampmaskine" og bevæger sig op og ned i hendes favn (Carroll, 2017, p. 27). I sidste ende afviser hun denne moderskabsmarkør, da babyen forvandler sig til en gryntende gris ("hvis du er ved at forvandle dig til en gris, så vil jeg ikke have mere med dig at gøre.") og føler sig lettet efter at have sat grisen ned



ILL. 3

John Tenniel, illustration fra *Alice's Adventures in Wonderland*, 1865. Foto: Wikimedia Commons.

og den bare lunter ind i skoven og væk fra hende (Carroll, 2017, p. 28). Forbindelsen til Millais' *Cherry Ripe* (og *Ducklings*) vedrører således også moderskabstematikken, men hvor Carroll laver sjov dermed, så har Millais' billeder en seriøs tone, idet han, sammenlignet med Carroll, ekspliciterer eller forstærker pigens afvisning og modstand over for moderskabet som en normativ og begrænsende social position.

Denne forbindelse, det at *Alice's Adventures in Wonderland* og Tenniels illustration dertil på den måde udgør en intertekst og et interikon for

Millais' *Cherry Ripe* (og indirekte for *Ducklings*), er aldrig før, så vidt jeg ved, blev bemærket i Millais-forskningen. Denne forskning lader til overvejende at have set og fortolket *Cherry Ripe* i lyset af dets officielle interikon, som det, som nævnt, var blevet bestilt som en gentagelse af, Joshua Reynolds' portræt *Penelope Boothby* fra 1787, der gennem diverse reproduktioner var et udbredt og populært billede i samtiden.<sup>16</sup> Men Millais' inkorporering af Alice-figuren i sit maleri synes at bekræfte pigens subversive karakter, og dermed en læsning, der ikke reducerer pigen til en romantisk reynoldsk uskyld. Det undergravende består da også i, at vi må fortolke Millais' billede som en form for (proto-situationistisk) *détournement*, hvor Reynolds spilles ud mod Caroll og Tenniel, og hvor Alice undergraver Penelope.

At der er et mere vidtrækkende fortolkningsarbejde, der venter på at blive udfoldet, når det kommer til Millais' pigebilleder og pige-patosformlen mere bredt og så Alice-figuren, bliver også tydelig hvis man ser Walt Disneys filmatisering *Alice in Wonderland* fra 1951 med Millais' malerier i erindringen. I denne animationsfilm er der på forunderlig vis to scener, der tager os ind i Millais' malerier (uden at det virker til at være intentionen fra filmskabernes side) og lader os se først *Cherry Ripe* og dernæst *Ducklings* udspille sig fra andre synsvinkler. I scenen, hvor Alice møder Tweedledee og Tweedledum, konfronteres hun med disse to mandlige figurer, der holder på hende, mens hun sidder hen over en træstamme (som pigen i *Cherry Ripe*), og de insisterer på at fortælle historier, inden hun til sidst får nok og træder henover træstammen og går væk fra dem ind i skoven (12:34-20:05). Denne scene udfolder således pigens relation til den eller de mandlige beskuere og disses dominerende skuelyst, nu suppleret med en ligeledes dominerende fortælletrang. De to tvillingefigurer fremstår, med deres store butterflys og kasketter med små hejste flag, som parodier på en vis mandlighed, der insisterer på at have ordet og styre samtalen og på at pacificere den kvindelige figur med deres kontrol over handlingen. (Vi har her nærmest en mulveysk kritik *avant la lettre*.) Senere i filmen, da Alice forsøger at finde vej hjem, træder hun henover en anden liggende træstamme, hvor hun nu møder en andemor med ællinger (som i *Ducklings*). Hun ser heller ikke her de symbolske fugle (der dog i denne sammenhæng har næb og krop som små båthorn) og kommer derfor til at træde på andemoren, hvorefter andemoren og ællingerne skynder sig afsted og

ud på vandet i den nærtliggende sø, men ikke uden først at skælde ud på Alice fra søbredden. Så i stedet for at afvise dem ved at ignorere dem eller se forbi dem (som i *Ducklings*), støder hun sig på dem, så det er dem, der vredt afviser hende. Og således udfoldes det – i denne helt korte scene – hvordan det symbolske møde med andemoren mislykkes.

### **Afrunding: Pige-patosformlen og billedatlassets udvidelse**

Med Carrolls og Tenniels Alice ses det, hvordan pigen som patosformel også kan findes før Millais' pigebilleder, *Cherry Ripe* og *Ducklings*, mens Disneys Alice leverer et eksempel på, at disse pigebilleder med deres symptomatiske pigefigur også er vendt tilbage i tiden før de nyere serier, *Stranger Things* og *The Queen's Gambit*, fra det 21. århundredes andet årti. Ærindet med denne artikel har ikke været at forsøge at skabe et samlet overblik over pigen som patosformel, men for første gang at fremvise hendes eksistens gennem nogle nedslag i hendes historie og at godtgøre, at hun som en symptomatisk figur går igen i hvert fald henover de sidste tre århundreders vestlige visuelle kultur. Igen kan vi nu opsamlende spørge: Hvem er hun, denne pige? Hvorfor går hun igen? Hvad er der på spil i hendes patos?

Pigen som patosformel kan reduceres til tre elementer: For det første et direkte oprørske eller i hvert fald modstandsdygtigt blik, for det andet en kropslig positur der står fast og konfronterer den andens, beskuerens blik, og det som dette blik kan siges at forsøge at gøre med pigen eller gøre pigen til, og for det tredje en forbindelse til en mørk flænge eller åbning i verdenen, et sammenbrud i dens socio-symbolske betydningsprocesser, der konkretiserer pigens modstand overfor at tilskrive hende en bestemt normativ betydning, en bestemt heteronormativ kvindelighed.

Pigen som patosformel er helt konkret, som vi her har mødt hende, pigen i kaninhullet (Alice), pigen på grænsen til skovens mørke (*Cherry Ripe* og *Ducklings*), pigen foran sin moders selvmorderiske bilulykke (*The Queen's Gambit*) og pigen, der får væggene i faderfigurens laboratorium til at slå revner (*Stranger Things*). I alle tilfælde er det pigen på tærsklen til en anden verden og en ny situation i verdenen. Hun er pigen, der med sin krop, sit begær og sit blik, står imod og modsætter sig den normative kvindelighed og de opvækstmuligheder, hun stilles overfor. Hun kan siges



at afstedkomme det, Todd McGowan har kaldt for det kvindelige “Nej!”, der udgør “en udfordring af den eksisterende symbolske autoritet, der [...] ikke forankrer sig i en symbolsk understøttet identitet” (McGowan, 2001, p. 28). Som patosformel udlever pigen en minimal frigørende gestus, der består i at sige fra overfor og trække sig fra de betydninger og den socio-symbolske identitet, hun er stillet overfor. I de victorianske billeder er denne gestus mere subtil, det er ligesom om, den er på vej, mens den i de nyere serier bliver foldet mere ud. Men i alle billederne siger pige-patosformlen “Nej!”: “Nej!” til symbolske frugter, blomster og dyr, og til en begrænsende eller undertrykkende form for kvindelighed, “Nej!” til babyer og moderskab, husmorrollen og konventionel skønhed, heteronormativitet og mandlig dominans. Og hun åbner op mod noget andet, mod en anden kvindelighed.

Foruden en psykisk og kulturel frygt for kvindelighed, kvindelig seksualitet og begær, og det forandringspotentiale, som pigen kommer med, må det, at hun går igen, at hun fortrænges og vender tilbage, også skulle forstås og undersøges yderligere i lyset af kvindekampens historie, den vedvarende feministiske politiske kamp, der har udfoldet sig fra slutningen af 1800-tallet, og som fortsætter den dag i dag, fra suffragetterne og “*the new woman*” ved overgangen til det 20. århundrede, over 1970’ernes rødstrømper og “*wages for housework*”-bevægelsen, til økofeministisk aktivisme, Greta Thunberg og #*metoo*-bevægelsen i starten af det 21. århundrede. Det er selvfølgelig ikke sådan, at pigen som patosformel selv udgør eller garanterer en politisk bevægelse, men hun må kunne være en kim dertil. Hun udgør en forstyrrelse af og et brud med et patriarkalsk status quo, og hendes kropslige fremtoning og hendes blik som en minimal frigørende gestus udgør, vil jeg mene, et udgangspunkt for feministisk bevidsthed og et grundlag for en bredere politisk mobilisering. Det kalder på videre analyse, at hun som den lille og oversete pigefigur, hun er, lader til at følge med kvindekampen gennem det 19., 20. og 21. århundrede – ikke mindst når man tænker på, at piger har været udgrænset fra og marginaliserede i forhold til kvindebevægelsen (de voksne kvinders kamp), selvom pigers erfaringer udgør et vigtigt grundlag for bevægelsen.<sup>17</sup>

Mange andre pigebilleder kunne inkluderes og billedatlasset dermed udvides i forskellige retninger, inklusive de pigebilleder, der søger at skærme mod og fortrænge pigen som patosformel, eller de pigefigurer,

der er beslægtede med patosformlen men uden nødvendigvis at rumme alle tre træk eller uden at rumme dem lige så tydeligt. To af de måske mest oplagte udvidelser fra 1800-tallet i en nordisk kontekst er Edward Munchs *Pubertet* fra 1894 og Harald Slott-Møllers gådefulde og underudforskede *Foråret* fra 1896 (til trods for at pigens blik i sidstnævnte ikke er henvendt). I billeder fra det 21. århundrede er pige-patosformlen for eksempel dukket op i Bill Violas videoværk *The Innocents* (2007), Hans-Peter Feldmanns to sorthvid-fotografier *Katharina i Buch/Book #9* (2007) og i Del Kathryn Bartons fotografi af sin søn, *Eye Land of Kell* (2010). Derudover kan det også diskuteres, hvorvidt det er denne pige eller en mere udvandet version af hende, vi ser i en række andre populære serier fra de seneste år, så som Ellie i *The Last of Us* (HBO, 2023) og i computerspillet af samme navn (Sony, 2013), prinsesse Rhaenyra Targaryen i *House of the Dragon* (HBO, 2022) og Alina Starkov i *Shadow and Bone* (Netflix, 2021).

Men lad os afslutningsvis se på, hvordan der i Georges Didi-Hubermans forfatterskab også kan findes i hvert fald et eksempel på pigens som patosformel; et eksempel han dog ikke analyserer som en patosformel, idet han er optaget af en anden patosformel. I bogen *Ninfa dolorosa* fra 2019 undersøger Didi-Huberman sorgens gestik som patosformel og undersøger i den forbindelse Georges Mérellons berømte pressefotografi fra den 29. januar 1990 af de sørgende samlet omkring den afdøde Nasimi Elshani, der blev dræbt under en protest mod den jugoslaviske regerings beslutning om at ophæve Kosovos autonomi.<sup>18</sup> Yderst i fotografiets højre side sidder den afdødes søster, Aferdita, der, som Didi-huberman påpeger, ikke kan undgå at ramme eller forundre en. Didi-Hubermans analyse af Aferdita, af hendes kropslige positur, hendes hænder og hendes blik, der som den eneste ser direkte mod beskueren, udgør et ekko i forhold til den foregående analyse af pigens som patosformel, og kan derfor meget passende i denne sammenhæng samle op, afrunde og åbne op for endnu et videre spor i arbejdet med denne pige-patosformel. Didi-Huberman skriver:

Hun er stadig en ung pige. Hun er den eneste person, der under denne be-  
grædelse ikke har tildækket sit hår med et slør. Hun synes ikke aktivt at del-  
tage i de ældre kvinders gestikulationers samstemmighed. Hun har blot pla-  
ceret sine to hænder foran sig. Hendes blik er på en gang trist og udmattet.  
Men man kunne også se noget sådan som en "sort vrede" gå henover hendes

øjne og i hvert fald en intim og indadvendt afvisning af alt det, der sker omkring hende. [...] Hendes særegne blik [...] giver indtryk af en, der uden helt at kunne eller skulle udtrykke det, *protesterer* mod den situation, som hun er tvunget ind i.

[...] Ved næsten at udelukke sig selv fra det fællesskab, som hun dog indskriver sig i, forstyrrer Aferdita på subtil vis dets normale orden: Hun gør andet end ene og alene at udtrykke sin sorg. Uden at være nødt til på positiv vis at afgøre "hvad hun gør", så forstår vi, at hun i denne sorgfulde scene udtrykker *et andet begær* (2019, pp. 216-218).

Pigen som patosformel er den pige, der "*protesterer* mod den situation, som hun er tvunget ind i" med hele sin frontale kropslige fremtoning og især med sit "særegne blik". Det er pigen, der "forstyrrer [fælleskabets] normale orden" og åbner op for "*et andet begær*" og dermed for en anden kvindelighed.

*Jakob Rosendal er ph.d. i kunsthistorie fra Aarhus Universitet og postdoc-stipendiat ved Aarhus Universitet i samarbejde med museet KØN. Hans forskning fokuserer på hverdagens visuelle kultur, billeder af børn og semiotikkens og psykoanalysens relevans for kunsthistorie og billedanalyse. I 2020 udkom hans første bog Barnestregere – Køn og seksualitet i børns tegninger ved Passepartout og KØN (dengang Kvindemuseet), hvor han samtidigt kuraterede udstillingen af samme navn.*

*Denne artikel er udarbejdet i forbindelse med postdoc-projektet "Pigens blik: Køn, politik og æstetik", der er støttet af Ny Carlsbergfondet (0000208).*

## SUMMARY

### **The Gaze of the Girl**

*The Return of the Repressed, 1865-2023*

A specific figure of the girl haunts Western visual culture. That is the claim or hypothesis, which this article seeks to develop through an exploration of a certain girl motif or, in Aby Warburg's terms, a girl *pathos-formula* and its repetitions from the middle of the nineteenth century until the present day. From two Victorian paintings by John Everett Millais, *Cherry Ripe* (1879) and *Ducklings* (1889) to the recent Netflix-series *Stranger Things* (2016) and

*The Queen's Gambit* (2020), this girl constitutes an as yet unnoticed symptomatic and subversive (proto-)feminist figure. Her formulaic characteristics of a frontal bodily posture and gaze that in spite of its ambiguous nature challenges the spectator and normative understandings of femininity are often connected to a certain destruction within the represented world or a breakdown of meaning-making at the level of pictorial representation (what Didi-Huberman has called a *pan*). The article thus presents a first limited image atlas of this overlooked girl pathos-formula and with inspiration from Didi-Huberman's use of Freudian psychoanalysis explores its persistence across centuries as a case of the return of the repressed.

#### NOTER

- 1 Se for eksempel den nyligt udkomne franske tegneserie *Nées rebelles – Jeunes filles au poing levé* (*Fødte rebeller – Unge piger med løftede næver*) (Macioci m.fl., 2023), der blandt andet rummer fortællingerne om disse tre piger, og hvis forsidebillede af den syriske svømmer Yusra Mardini man også kunne argumentere for at inkludere som endnu et eksempel på den pigefigur, vi her skal se nærmere på.
- 2 For Warburg drejede det sig først og fremmest om antikke patosformlers efterliv i renessancen. Se Warburg, 2010a, på engelsk, Warburg, 1999a, og på dansk, Warburg, 1999b.
- 3 Medmindre der henvises til en tidligere dansk oversættelse, så er alle oversættelserne mine egne.
- 4 Det er f.eks. tilfældet i de figurer, Warburg omtalte som nymfer (se Warburg, 2010b, pp. 168-175; Warburg, 2010c, pp. 198-210; Didi-Huberman, 2002, pp. 249-270; Baert, 2014) eller orgiastiske mænader (Antal og Wind, 1937; Didi-Huberman, 2002, pp. 284-306) og i visse billeder af Orfeus (Warburg, 2010d, pp. 176-186; Didi-Huberman, 2002, pp. 191-202; Thürlemann, 2019, pp. 112-115).
- 5 Pigens stirrende blik vil også for mange beskuere kunne have udgjort en underminering af hendes kvindelighed eller rettere af en ideologisk forventning til kvindelig opførsel. I bogen *Staring: How We Look* har Rosemarie Garland-Thompson f.eks. påpeget, hvordan "kvindens dyd", ifølge amerikanske håndbøger i god opførsel fra 1800-tallet, kompromitteres af "det kvindelige stirrende blik", hvilket udgør "en trussel mod hendes status som dame [*lady*]" (Garland-Thompson, 2009, p. 70).
- 6 I artiklen "The Work of Art and Its Beholder – The Methodology of the Aesthetic of Reception" definerer Wolfgang Kemp også fokaliteter som "figurer, der er mere eller mindre på afstand af den indre handling eller kommunikation, og som er blevet placeret på beskuerens side" (Kemp, 1998, p. 187).

- 7 Jf. John Bergers og Laura Mulveys klassiske analyser af blikkets kønede fordeling (Berger, 1972, pp. 35-64; Mulvey, 2009, pp. 14-27).
- 8 Jf. opslag under “cherry” i *Oxford English Dictionary*.
- 9 For digitalis-slægten udpeger dens kulturhistoriske forbindelser til feer og eventyr, dens medicinske historie og toksiske egenskaber og endelig dens navns fingre en række muligheder for videre fortolkning.
- 10 Maleriets proveniens, udstillingshistorie og bibliografi, som den optegnes på hjemmesiden for The National Museum of Western Art i Tokyo, vidner om, at maleriet aldrig er blevet vist eller omtalt udenfor Japan, siden det først blev bragt til landet, formentlig i slutningen af 1800-tallet, efter dets første udstilling på McLean’s Gallery i London i 1889. Så vidt jeg ved, nævnes Ducklings så godt som aldrig i den ellers omfattende litteratur om Millais og bliver derfor heller aldrig reproduceret og da slet ikke gjort til genstand for nogen videre analyse. Det gælder også Jason Rosenfelds bog med titlen *John Everett Millais*, der med et klistermærke på forsiden sælges på at være “den første monografi til at gennemgå hele kunstnerens karriere” (Rosenfeld, 2012).
- 11 For en kortfattet kritisk fremstilling af *Cherry Ripes* fortrængende receptionshistorie, se min artikel “*The Signifiers of Cherry Ripe – On the Repetition of an Art-historical Motif*” (Rosendal, 2020, pp. 187-196).
- 12 I denne sammenhæng er der ikke plads til en nærmere analyse af seriens politiske dimensioner, men hvor den foregående præsentation kunne lyde som en kritisabel form for *lean-in*-feminisme (jf. Sheryl Sandbergs bestseller (2013)) eller mere bredt en neoliberal individorienteret og mere eller mindre afpolitiseret feminisme (jf. Nina Powers kritik (2009)), så rummer serien til trods for sit individfokus en hel del (søster)solidaritet og fremstiller fællesskabet og samarbejdet – også med mandlige konkurrenter, der er blevet til venner – som vejen til sejr.
- 13 Netflix har desværre ikke givet tilladelse til reproduktion af plakater for og stillbilleder fra deres serier. Plakaten for *The Queen’s Gambit* kan findes på fandom.com: [https://the-queens-gambit.fandom.com/wiki/The\\_Queen%27s\\_Gambit?file=The\\_Queen%27s\\_Gambit\\_key\\_art.jpg](https://the-queens-gambit.fandom.com/wiki/The_Queen%27s_Gambit?file=The_Queen%27s_Gambit_key_art.jpg) (tilgået 4. oktober 2023).
- 14 Et stillbillede af denne scene kan findes på IMDb: [https://www.imdb.com/title/tt10048342/mediaviewer/rm1452596481?ref\\_=ttmi\\_mi\\_all\\_sf\\_295](https://www.imdb.com/title/tt10048342/mediaviewer/rm1452596481?ref_=ttmi_mi_all_sf_295) (tilgået 4. oktober 2023).
- 15 Plakaten for den første sæson af *Stranger Things* kan findes på fandom.com: [https://strangerthings.fandom.com/wiki/Stranger\\_Things/Season\\_1?file=Stranger+Things+Season+1.png](https://strangerthings.fandom.com/wiki/Stranger_Things/Season_1?file=Stranger+Things+Season+1.png) (tilgået 4. oktober 2023).
- 16 For eksempler på denne læsning via Reynolds’ maleri, se f.eks. Higonnet, 1998, pp. 23-51 og Bradley, 1991.
- 17 For en kritisk analyse af pigens marginalisering indenfor kvindebevægelsen, se Kearney, 2009, pp. 1-27.

- 18 Fotografiet kan findes på Georges Mérellons hjemmeside, se <http://www.georgesmerillon.com/en/-/galleries/galerie-page-daccueil/-/medias/ob-8734bf-6dac-4848-82b6-2cdo2d42cd37-kosovo-1990> (tilgæet 7. april 2023).

#### LITTERATUR

- Antal, Frederick og Edgar Wind: "The Maenad under the Cross" in *Journal of the Warburg Institute*, 1937, pp. 70-73.
- Baert, Barbara: *Nymph: Motif, Phantom, Affect: A Contribution to the Study of Aby Warburg (1866-1929)*, Leuven, Peeters, 2014.
- Berger, John: *Ways of Seeing*, London, Penguin Books, 1972.
- Bing, Gertrud: "A.M. Warburg" in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 18, 1965, pp. 309-10.
- Bradley, Laurel: "From Eden to Empire: John Everett Millais's Cherry Ripe" in *Victorian Studies*, Vol. 34, nr. 2, 1991, pp. 179-203.
- Bronfen, Elisabeth: *Crossmappings: On Visual Culture*, London, Bloomsbury, 2022 [2018].
- Campion, Thomas: "Cherry-Ripe" in *The Oxford Book of English Verse, 1250-1900*, A. Quiller-Couch (ed.), Oxford, Clarendon Press, pp. 203-204. Online-adgang via Internet Archive: <https://archive.org/details/cu31924011997909/page/202/mode/2up?q=Thomas+Campion> (tilgæet 7. april, 2023).
- Carroll, Lewis: *Alice's Adventures in Wonderland* in *The Complete Illustrated Works*, New York, Gramercy, 1995 [1865].
- Carroll, Lewis: *Alice i eventyrland og Bag spejlet*, Kjeld Elfelt (trans.), København, Lindhardt og Ringhof, 1. e-bogsudgave, 2017 [1992].
- Creed, Barbara: *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, New York, NY, Routledge, 2007 [1993].
- Didi-Huberman, Georges: *Devant l'image: Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.
- Didi-Huberman, Georges: *L'image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.
- Didi-Huberman, Georges: *Ninfa Dolorosa: Essai sur la mémoire d'une geste*, Éditions Gallimard, 2019.
- Didi-Huberman, Georges: "Detaljen og pan" in *Passepartout*, nr. 43, 2023a [1990].
- Didi-Huberman, Georges: "Nachleben – eller tidens ubevidste: Billeder lider også af reminiscenser" in *Passepartout*, nr. 43, 2023b [2001].
- Freud, Sigmund: *Hverdagslivets psykopatologi*, Mogens Boisen (trans.), København, Hans Reitzels Forlag, 1993 [1901].
- Freud, Sigmund: *Det uhyggelige*, Hans Christian Fink (trans.), Rævens Sorte Bibliotek, 1998 [1919].
- Freud, Sigmund: Brief 192, 19. 2. 1899 in *Briefe an Wilhelm Fliess 1887-1904*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1999, pp. 377-379.

- Freud, Sigmund: "Hysterische Phantasien und ihre Beziehung zur Bisexualität", *Gesammelte Werke: Chronologisch Geordnet* 7, London, Imago Publishing Co. Ltd., 1991 [1908]. Online-adgang via Det Kongelige Bibliotek: <https://pep-web-org.ez.statsbiblioteket.dk:12048/search/document/GW.007.0191A?page=Po192&searchTerms=%5B%7B%22type%22%3A%22title%22%2C%22term%22%3A%22%22%20Hysterische%20Phantasien%20ound%20ihre%20Beziehung%20zur%20Bisexualit%C3%A4t%22%7D%5D> (tilgæt 7. april 2022).
- Garland-Thompson, Rosemarie: *Staring: How We Look*, New York, NY, Oxford University Press, 2009.
- Herrick, Robert: "Cherry-Ripe" in *The Oxford Book of English Verse, 1250-1900*, A. Quiller-Couch (ed.), Oxford, Clarendon Press, p. 271. Online-adgang via Internet Archive: <https://archive.org/details/cu31924011997909/page/270/mode/2up> (tilgæt 7. april, 2023).
- Higonnet, Anne: *Pictures of Innocence: The History and Crisis of Ideal Childhood*, London, Thames and Hudson, 1998.
- Hollinger, Karen: "The Monster as Woman: Two Generations of Cat People" in *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, Barry Keith Grant (red.), Austin, TX, University of Texas Press, 2015 [1989], pp. 346-358.
- Kearney, Mary Celeste: "Coalescing: The Development of Girls' Studies" in *NWSA Journal*, vol. 21, nr. 1, 2009.
- Kemp, Wolfgang: "The Work of Art and Its Beholder – The Methodology of the Aesthetic of Reception", Astrid Heyer og Michael Ann Holly (trans.), in *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspective*, New York, NY, Cambridge University Press, 1998.
- Macioci, Vittoria m. fl.: *Nées rebelles – Jeunes filles au poing levé*, Paris, Demain Éditions, 2023.
- Masson, Francis: *Stapeliae Novae: Or, A Collection of Several New Species of that Genus; Discovered in the Interior Parts of Africa*, London, W. Bulmer and Co., 1796. Online-adgang via Biodiversity Heritage Library: <https://www.biodiversitylibrary.org/item/183303#page/1/mode/1up> (tilgæt 7. april 2023).
- McGowan, Todd: *The Feminine "No!": Psychoanalysis and the New Canon*, Albany, NY, State University of New York Press, 2001.
- Mulvey, Laura: "Visual Pleasure and Narrative Cinema" in *Visual and Other Pleasures*, Palgrave Macmillan, 2009 [1975].
- Power, Nina: *One Dimensional Woman*, London: Zero Books, 2009.
- Rosendal, Jakob: "The Signifiers of *Cherry Ripe*: On the Repetition of an Art Historical Motif" in *Analyzing the Cultural Unconscious: Science of the Signifier*, Henrik Jøker Bjerre, Brian Benjamin Hansen, Kirsten Hyldgaard, Jakob Rosendal og Lilian Munk Røsing (eds.), London, Bloomsbury, 2020, pp. 197-213.
- Sandberg, Sheryl: *Lean In: Women, Work, and the Will to Lead*, New York, NY, Alfred A. Knopf, 2013.

- Tarratt, Margaret: "Monsters from the Id" in *Film Genre Reader IV*, Barry Keith Grant (red.), Austin, TX, University of Texas Press, 2012 [1970-71], pp. 382-401.
- Thürlemann, Felix: *More than One Picture: An Art History of the Hyperimage*, Elizabeth Tucker (trans.), Los Angeles, CA, The Getty Research Institute, 2019.
- Warburg, Aby: *The Renewal of Pagan Antiquity*, David Britt (trans.), Los Angeles, CA, The Getty Research Institute, 1999a.
- Warburg, Aby: "Mnemosyne. Indledning (sidste version)", Peter Nielsen og Jan Bäcklund (trans.), in *Passage – Tidsskrift for litteratur og kritik*, vol. 14, nr. 31/32, 1999b [1929], pp. 162-170.
- Warburg, Aby: *Werke in einem Band*, Berlin, Suhrkamp, 2010a.
- Warburg, Aby: "Sandro Boticcelli" in *Werke in einem Band*, Berlin, Suhrkamp, 2010b [1898], pp. 168-175.
- Warburg, Aby: "Ninfa Fiorentina" in *Werke in einem Band*, Berlin, Suhrkamp, 2010c [1900], pp. 198-210.
- Warburg, Aby: "Dürer und die italienische Antike" in *Werke in einem Band*, Berlin, Suhrkamp, 2010d [1905], pp. 176-186.
- Williams, Linda: "When the Woman Looks" in *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, Barry Keith Grant (red.), Austin, TX, University of Texas Press, 2015 [1983], pp. 17-36.
- Wood, Robin: *Robin Wood on the Horror Film: Collected Essays and Reviews*, Barry Keith Grant (ed.), Wayne State University Press, 2018.

#### HJEMMESIDER

- Fandom, *The Queen's Gambit Wiki*, [https://the-queens-gambit.fandom.com/wiki/The\\_Queen%27s\\_Gambit?file=The\\_Queen%27s\\_Gambit\\_key\\_art.jpg](https://the-queens-gambit.fandom.com/wiki/The_Queen%27s_Gambit?file=The_Queen%27s_Gambit_key_art.jpg) (tilgæet 4. oktober 2023).
- Fandom, *Stranger Things Wiki*, [https://strangerthings.fandom.com/wiki/Stranger\\_Things/Season\\_1?file=Stranger+Things+Season+1.png](https://strangerthings.fandom.com/wiki/Stranger_Things/Season_1?file=Stranger+Things+Season+1.png) (tilgæet 4. oktober 2023).
- Georges Méridon, *Georges Méridon – Photographe*, sidst opdateret 13. november 2017, <http://www.georgesmerillon.com/en/-/galeries/galerie-page-daccueil/-/medias/ob8734bf-6dac-4848-82b6-2cdo2d42cd37-kosovo-1990> (tilgæet 7. april 2023).
- IMDb, [https://www.imdb.com/title/tt10048342/mediaviewer/rm1452596481?ref\\_=tt\\_mi\\_mi\\_all\\_sf\\_295](https://www.imdb.com/title/tt10048342/mediaviewer/rm1452596481?ref_=tt_mi_mi_all_sf_295) (tilgæet 4. oktober 2023).
- The National Museum of Western Art i Tokyo, hjemmeside for maleriet *Ducklings*, sidst opdateret 7. marts 2023, <https://collection.nmwa.go.jp/en/P.1975-0004.html> (tilgæet 7. april, 2023).
- Oxford English Dictionary*, Oxford University Press, 2023, online-adgang via Det Kongelige Bibliotek, <https://www-oed-com.ez.statsbiblioteket.dk> (tilgæet 7. april 2023).