



HÖGSKOLAN
DALARNA

Examensarbete

Grundnivå

Pleasure i blickfånget

Den manliga och kvinnliga blicken i Ninja Thybergs film *Pleasure*

Författare: Tilia Andersson & Jona Zart

Institution: Kultur och samhälle

Handledare: Cecilia Strandroth

Examinator: Joakim Hermansson

Ämne/huvudområde: Bildproduktion

Kurskod: GBQ2U9

Högskolepoäng: 15 hp

Examinationsdatum: 10/12-2022

Vid Högskolan Dalarna finns möjlighet att publicera examensarbetet i fulltext i DiVA. Publiceringen sker Open Access, vilket innebär att arbetet blir fritt tillgängligt att läsa och ladda ned på nätet. Därmed ökar spridningen och synligheten av examensarbetet.

Open Access är på väg att bli norm för att sprida vetenskaplig information på nätet. Högskolan Dalarna rekommenderar såväl forskare som studenter att publicera sina arbeten Open Access.

Jag/vi medger publicering i fulltext (öppet tillgänglig på nätet, Open Access):

Ja

Nej

Abstract:

Denna uppsats undersöker hur huvudkaraktären Bella Cherry framställs i fem porrinspelningsscener i filmen *Pleasure* (Thyberg, 2021). Utgångspunkten är att se om regissören Ninja Thyberg avsexualiserar sin huvudkaraktär. För att lyfta fram om Bella sexualiseras eller inte, mer specifikt av kameran, bikaraktärer eller publiken, anläggs teorierna om den manliga blicken och kvinnliga blicken.

Bella sexualiseras genomgående av manliga bikaraktärer, kameran filmar för det mesta inte Bellas kropp och publiken identifierar sig mestadels med Bella, men får även delvis tillgång till henne. I filmens inspelningsscener representeras Bella inte på ett enhetligt sätt. Hon visas som både *naked* och *nude*, som passiv och aktiv, som utsatt och den utsättande och utifrån den manliga samt kvinnliga blicken. Teorierna om den manliga och kvinnliga blicken har även visat sig inte kunna täcka relationen mellan en aktiv och en passiv kvinna. Slutligen sexualiserar Thyberg delvis sin huvudkaraktär.

Nyckelord: Kvinnliga blicken, Soloway, Manliga blicken, Mulvey, *Pleasure*, Sexualisering

Innehåll

1. Inledning	1
1.1 Introduktion.....	1
1.2 Syfte och frågeställningar	2
1.3 Teori	2
1.3.1 Två nakenheter	2
1.3.2 Den manliga blicken	4
1.3.3 Den kvinnliga blicken	4
1.4 Metod	6
1.4.1 Samarbetet.....	7
1.5 Tidigare forskning.....	8
2. Analys	11
2.1 Nyfödd porrstjärna - scen ett.....	11
2.2 Dominans och underkastelse - scen två	15
2.3 Filmad våldtäkt och sexuella övergrepp - scen tre.....	18
2.4 Dubbel analpenetration - scen fyra	23
2.5 Att vara förövaren - scen fem.....	28
3. Slutdiskussion och slutsats	33
4. Referenser	37

1. Inledning

1.1 Introduktion

En kärna i det västerländska patriarkatet är att framställa kvinnan som en attraktion för mannen att betrakta. Porr är ett uppenbart exempel där kvinnors kroppar enbart existerar som objekt för mannens begär, fantasi och våld. Men kvinnans objektifiering återfinns inte bara i porr utan även i reklam, konst, tv och film (van Zoonen, 1994, s. 87). I dramafilmen *Pleasure* (Thyberg, 2021) som handlar om Bella Cherry, vars stora dröm är att bli porrstjärna, blir det svårt att undvika denna normativa framställning. Speciellt när filmen följer Bella genom olika porrfilmsinspelningar och hur hon måste göra uppoffringar för att nå toppen i industrin.

Filmen möttes i en artikel i DN av ett kritiskt välkomnande efter sin premiär, där Saga Cavallin (2021) anklagade regissören Ninja Thyberg för att ha producerat en porrfilm i ett ”cinematiskt finrum” eftersom de kvinnliga karaktärerna visas i intima och utsatta situationer. Cavallin (2021) kritiserar att kameran i de intima scenerna riktas mot Bella och att Thyberg genom det exploaterar kvinnan vars kropp är i bild.

Thyberg svarade på kritiken i en motartikel och menar att Cavallin betraktar Bella utifrån en internaliserad manlig blick. Thyberg (2021) hävdar att Bella inte blir sexualiserad utan att det är Cavallin själv som har en oförmåga att se Bella som något annat än ett sexuellt objekt. Thyberg (2021) skriver att hon ville applicera en kvinnlig blick för att blotta den manliga blicken: ”jag ville undvika att sexualisera min huvudperson, vilket var svårt då hon hela tiden sexualiserar sig själv.”

Framställningen av kvinnor inom konst, reklam, film och tv har kritiserats sedan 1960-talet (Kuhn, 2009, s. 40). Det har således länge funnits en feministisk diskurs om kvinnans sexualisering i media. Kvinnliga konstnärer har sedan början av diskussionen aktivt arbetat med att motverka den manliga blicken men har enligt feministisk bildvetenskap inte riktigt lyckats (Parker & Pollock, 1981, s. 124–127). Enligt Rosalind Gill (2007, s. 38) har innehållet i media genom åren blivit mer sexualiserande, vilket har debatterats intensivt av feminister. *Pleasure* med dess explicita innehåll är, som har framförts ovan, en del av den debatten. Thyberg berättar om en kvinna som är ett sexuellt objekt men vill

samtidigt utmana den manliga blicken, två saker som i regel motarbetar varandra. Med *Pleasure* som grund kan denna studie bidra med kunskapen om hur och i vilken mån den manliga blicken kan motarbetas i vår samtid, kan kvinnor vara sexuella objekt utan att framställas som sexuella objekt? Eller kommer den manliga blicken även visa sig i *Pleasure*, som den gjort i tidigare kvinnliga konstnärers verk? I följande uppsats undersöker vi hur Bella framställs och om Thyberg har lyckats med att avsexualisera sin huvudkaraktär trots hennes yrke som porrskådespelare.

1.2 Syfte och frågeställningar

Syftet med denna uppsats är att undersöka hur huvudkaraktären Bella framställs i filmen *Pleasure* från 2021. Med fem porrinspelningsscener som grund analyserar vi om och i så fall hur Bella sexualiseras eller inte, främst med teorierna om den manliga och kvinnliga blicken som utgångspunkt. Fokusområdet är hur filmen skildrar en kvinnlig karaktär som inom sitt jobb i porrindustrin sexualiserar sig själv. Undersökningen ämnar bidra med en utvecklad förståelse kring dagens möjligheter att motverka den manliga blicken i scener med sexuellt innehåll. Utifrån syftet besvaras följande frågeställningar:

- Hur används kameran för att gestalta Bellas kropp i filmens porrinspelningar?
- På vilket sätt bemöts Bella av blikkaraktärerna i filmen?
- Hur upplever betraktaren Bella i filmens porrinspelningar?

1.3 Teori

För att undersöka hur Bella framställs närmar vi oss scenerna utifrån teorier om nakenheter, den manliga blicken och den kvinnliga blicken. I följande avsnitt presenterar vi innebörden av Bergers *naked* och *nude*, sedan definieras den manliga blicken och i det sista avsnittet introduceras den kvinnliga blicken.

1.3.1 Två nakenheter

1956 gör Kenneth Clark, i sin bok *The Nude*, en distinktion mellan två olika slags nakenheter: *naked* och *nude*.¹ Att vara *naked* är enligt Clark att vara utan kläder, men att vara *nude* är en konst. Clark menar att en konstnär som har målat en *nude* har lyckats med

¹ Eftersom det inte finns en motsvarande distinktion av *naked* och *nude* på svenska använder vi de engelska begreppen i uppsatsen.

att skapa den ideala kvinnan. John Berger (1972, s. 53) bygger på Clark i *Ways of Seeing* men i motsats till Clark, menar han att *naked* är idealet som ska strävas efter. Enligt Berger är nakenheten i en *nude* sexualiserad och kvinnorna avbildas som sevärdheter som är medvetna om att de blir betraktade. Det är passiviteten och objektifieringen som enligt Berger (1972, s. 53f) skiljer *nude* från *naked*. Att vara *naked* är att vara sig själv utan kläder, en neutral och icke-sexualiserad nakenhet. *Nude* är en sexualiserad nakenhet där kvinnor poserar för en manlig blick, det är att vara naken och inte bli betraktad som sig själv utan som ett objekt. Enligt Berger (1972, s. 55f) är protagonisten i bilder av *nude* mannen som står och betraktar bilden. Det är för honom, en påklädd främling, kvinnorna antar sin *nudity*. Bilder på kvinnor som är *naked* är bilder på älskade kvinnor, där betraktaren enbart kan observera relationen mellan målaren och kvinnan. Betraktaren tvingas uppfatta sig som en utomstående, en som kvinnan inte har intagit sin nakenhet för (Berger, 1972, s. 57ff). Målaren har i målningen av henne inkluderat hennes vilja och intention, vilket hindrar betraktaren från att göra henne till ett objekt och en *nude*.

Berger diskuterar vidare hur kvinnor generellt har avbildats i den europeiska konsttraditionen nakenakt (*nude*). Kvinnor har framställts som passiva och utsatta för mannens aktiva blick. Män agerar medan kvinnor framträder. Berger (1972, s. 47) skriver "[m]en look at women. Women watch themselves being looked at." Citatet beskriver inte enbart förhållandet mellan män och kvinnor utan även relationen som kvinnor har med sig själv. När en kvinna agerar visar det även hur hon föreställer sig hur män vill se henne och hur hon ser sig själv. När en man agerar tillskrivs det inga andra betydelser än själva aktionen. Bilder som tillhör traditionen nakenakt förekom fortfarande på 1970-talet när Berger skrev sin bok *Ways of Seeing*, sättet att skildra kvinnor hade inte förändrats. Traditionen återkommer inte bara i konst utan även i fotografier, poser och gester (Berger, 1972, s. 53). Bildtraditionen har dock delvis förändrats, många feministiska konstnärer har sedan 1970-talet försökt att utmana traditionen genom bland annat försöka framställa kvinnor som *naked*. Det är även relevant att påpeka att traditionen är någonting speciellt för europeisk konst, i icke-europeisk konst framställdes nakenhet aldrig på det viset, i målningar som handlar om sexuell attraktion framställdes båda könen som lika aktiva (Berger, 1972, s. 53).

1.3.2 Den manliga blicken

Laura Mulvey tar i ”Visuell lust och narrativ film” (2001) avstamp i Bergers beskrivning av en manlig blick och psykoanalysen för att teoretisera framställningen av kvinnor i film. Den manliga blicken består enligt henne av tre delar: rollfigurernas, kamerans och publikens (Mulvey, 2001, s. 65). Mulvey menar att kvinnor i klassisk film representerar kastration, vilket framkallar voyeuristiska eller fetischistiska mekanismer hos den manliga betraktaren för att han ska kunna undvika hotet. Traditionellt har den kvinnliga karaktären haft två funktioner: att vara ett sexuellt objekt för den manliga karaktären och att vara ett sexuellt objekt för åskådaren i salongen (Mulvey, 2001, s. 56f, 65). Den kvinnliga karaktären är en passiv gestalt som ska betraktas och vara ett föremål för de manliga karaktärernas och åskådarnas begär. Den manliga karaktären är aktiv och publiken förväntas identifiera sig med honom. Kameratekniker som djupperspektiv, kamerarörelser och en osynlig klippning förstärker upplevelsen av realism vilket möjliggör för publiken att enklare kunna identifiera sig med den manliga karaktären (Mulvey, 2001, s. 56f). Kameran filmar kvinnor utifrån ett manligt perspektiv och behov (Rossi, 1995, s. 212). Genom kameran och betraktarens *surrogat* (den manliga huvudpersonen) kan betraktarna få kontroll och tillgång till den kvinnliga karaktären. Eftersom den kvinnliga karaktären inte vet om betraktarens närvaro kan betraktaren, med sin blick, objektifiera och utsätta henne för sin egen sexuella stimulans (Mulvey, 2001, s. 56f).

1.3.3 Den kvinnliga blicken

I flera undersökningar har den kvinnliga blicken diskuterats på olika sätt. Den kvinnliga blicken är inte ett lika vedertaget begrepp som den manliga blicken. Det finns ingen övergripande diskurs om den kvinnliga blicken och begreppet har använts på flera olika sätt. Liesbet van Zoonen (1994, s. 89) menar att den kvinnliga blicken ska kunna objektifiera manliga karaktärer för den kvinnliga betraktarens njutning. Enligt van Zoonen (1994, s. 99) är det framför allt i såpoperor och melodraman där den manliga kroppen framställs som ett sexuellt objekt för den kvinnliga betraktaren. I sin essä *A female gaze?* undersöker Eva-Maria Jacobsson (1999, s. 5) om den kvinnliga blicken framkommer i filmen *Fatal Attraction* (1987) som gjordes med utgångspunkten att ifrågasätta den manliga blicken. Jacobsson (1999, s. 25f) kommer fram till att den sociala

ordningen hindrar försöket med en kvinnlig blick och att blicken i filmen övergår till en manlig blick där tittarna identifierar sig med den manliga karaktären. Även Rosalind Gill är kritisk inställd till om det har uppnåtts en fördelaktig kvinnlig blick. Hon undersöker i *Gender and the media* (2007) hur framställningen av kvinnor och män i media har förändrats under 2000-talet. Kvinnor framställs enligt henne idag som aktiva sex-subjekt, som väljer att sexualiseras. Kvinnan är sexuellt frigjord, anspelar på sin sexuella makt och vill alltid ha sex. Enligt Gill (2007, s. 258) har blicken på kvinnan förändrats från att ha varit en manlig objektifierande blick till en självpolariserande och exploaterande narcissistisk blick.

Joey Soloway menar i sitt föredrag *The female gaze* (2016) att den kvinnliga blicken är mer än en omvänd rollsättning, där kvinnor objektifierar män eller att ha en kvinnlig huvudkaraktär i actionfilmer. Soloway talar snarare om att bjuda in betraktaren till att känna det huvudkaraktären känner, att få betraktaren på den kvinnliga protagonistens sida genom att poängtera hur det känns att bli objektifierad och därefter begära en omsättning från objekt till subjekt. Vidare förklaras att kvinnor och deras kroppar kan uppfattas på nya sätt när den kvinnliga blicken appliceras. Teorin består, liksom den manliga blicken, av tre delar.

Den första delen handlar om att kameran ska förmedla protagonistens upplevelse på ett subjektivt sätt för att väcka känslor hos betraktaren. I stället för att visa en företeelse ska kameran hjälpa betraktaren att få en känsla för hur företeelsen känns, det vill säga att känslorna prioriteras över händelsen. Den andra delen handlar om hur kameran kan framkalla känslan hos betraktaren av att bli betraktad. Kameran filmar utifrån protagonistens perspektiv så att betraktaren ska kunna känna hur det är att vara objektet för en blick. Den tredje delen är att returnera blicken, att möta och utmana blicken av de som betraktar en. Protagonisten går från att bli objektifierad och utsatt för en blick till att utmana och returnera blicken och kan genom det återta platsen som ett subjekt.

Soloway (2016) hävdar att alla berättelser som genom den manliga blicken menade att utbilda oss om våldtäkt faktiskt bara är mer våldtäkt och att den kvinnliga blicken ifrågasätter varför inte kvinnor fick skapa dessa berättelser om kvinnokroppar, våldtäkt och samtycke. Den kvinnliga blicken är ett svar på den manliga och fungerar som ett försvar mot den. Soloways teori ska hjälpa publiken att identifiera sig med kvinnan, den

är mer än bara en kamera- eller en inspelningsteknik, den kan ses som ett medvetet försök att skapa empati som ett politiskt verktyg.

Den definition av den kvinnliga blicken som denna uppsats tar avstamp i är Joey Soloways. Med Soloways definition kan ett eventuellt motstånd mot sexualiseringen av Bella bäst identifieras. Rosalind Gills analys om en narcissisk blick tillämpas inte i analysen eftersom om Bella exploaterar sig själv med en narcissistisk blick eller inte är irrelevant för denna studie.

1.4 Metod

Den manliga blicken är en tacksam teori för att analysera hur Bella representeras, hur kameran filmar henne och hur hon bemöts av motspelande bikaaktörer eftersom det är teorins fokus. Bergers definitioner av *naked* och *nude* appliceras i uppsatsen för att kunna analysera hur Bellas nakenhet kan upplevas av filmens publik. Soloways (2016) kvinnliga blick kan ses som en kontrast till den manliga blicken och är därav relevant att applicera som ett motstånd i den eventuella sexualiseringen av Bella i filmen. Eftersom vi undersöker i vilken mån teorierna återkommer prövas scenerna mot teorierna.

För att besvara frågeställningarna undersöker vi de enda fem hela porrinspelningsscenerna från filmen utifrån våra teorier. Det återfinns även ett par bildutsnitt från ytterligare inspelningar i ett montage, men dessa är få och korta. Till skillnad från bildutsnittet i montage kan de fem valda scenerna analyseras på ett mer djupgående plan eftersom de är längre, har fler bildutsnitt och inspelningarnas kontext tydligt framgår. I inspelningsscenerna utspelas sexakter och eftersom syftet med porr är att framställa skådespelarna som sexuella objekt är risken att Bella sexualiseras större i dessa än i resten av filmen. Utöver den porr som spelas in i scenerna visas även förberedelser inför, pauser under och händelser efter inspelningen. Vi undersöker enbart de delar av scenen där karaktärernas kamera spelar in eftersom det är under inspelningarna risken för att Bella utsätts av den manliga blicken, som tidigare nämnts, är som störst. Vi granskar scenerna ett flertal gånger för att identifiera de delar som kan kopplas till våra teorier och tidigare forskning. När vissa aspekter av teorierna återkommer i scenerna och inte tillför någonting nytt i analysen, utesluts dessa i texten för att undvika onödiga upprepningar. Med en metod där vi djupdyker i de valda scenerna

och applicerar Bergers, Mulveys och Soloways teorier kan Bellas eventuella sexualisering framhävas eftersom porrinspelningar handlar om objektifiering och teorierna på ett djupgående sätt kan förklara hur sexualisering eller avsexualisering fungerar.

Analyserna börjar med en översiktlig beskrivning av vad som händer i scenen och därefter undersöks bildutsnitt i kronologisk ordning utifrån teorierna. Vi undersöker främst utifrån Berger men även Mulvey, Soloway och tidigare forskning hur Bella kan uppfattas av filmens publik. I konsthistoriska diskussioner har det skiljts mellan den empiriska och den ideala betraktaren. Den empiriska är den verkliga personen som ser på konstverket i en utställning och den ideala är en abstrakt betraktare som tillskrivs olika roller, positioner och funktioner av konstverket den ser på (Bal & Bryson, 1991, s. 185). När vi skriver om publiken, betraktaren eller åskådaren hänvisar vi enbart till en ideal betraktare och inte till en empirisk. Vi analyserar hur kameran filmar karaktärerna, närmare bestämt utifrån vilka vinklar, vad som syns i bild och hur kameran rör sig. Eftersom filmen har ett metaperspektiv där även karaktärerna spelar in en film är det relevant att nämna att vi enbart undersöker bilder som återfinns i *Pleasure*, inte porrfilmerna som spelas in. För att tydliggöra skillnaden på filmens kamera och karaktärernas kamera väljer vi att nämna karaktärernas kamera för den diegetiska kameran och filmens kamera för enbart kamera. Vi analyserar även vilka funktioner karaktärernas blickar har utifrån teori och tidigare forskning. Alla bikaraktärer i scenerna undersöks inte, utan enbart de som aktivt deltar i porrinspelningen, syns tydligt i bild och tillför något till analysen, det vill säga att deras agerande på något vis kan kopplas till teorin. Analyserna avslutas med en sammanfattning om hur karaktärerna framställs i scenen.

1.4.1 Samarbetet

För att effektivisera skrivprocessen analyserade vi två scener var, sedan granskade och sammanställde vi analyserna gemensamt för att skapa en enhetlig text. Andersson analyserade scen ett och fyra, medan Zart undersökte scen två och fem. Den tredje scenen, inledningen, slutdiskussionen och slutsatsen skrevs gemensamt. För att undvika att de individuellt skrivna scenerna analyserades på olika sätt granskade och diskuterade vi dessa under hela skrivprocessen.

1.5 Tidigare forskning

Inom framför allt genusvetenskapen har det skrivits mycket om hur kvinnor framställs och sexualiseras i media. Linda Fagerström och Maria Nilson analyserar i *Genus medier och masskultur* (2008) hur klass, sexualitet och etnicitet samspelar med genus. De undersöker stereotyper som återfinns i bland annat reklam, filmer och dataspel. I dagens media sexualiseras kvinnor ofta för olika syften, i till exempel reklam används ofta avklädda kvinnor för att fånga betraktarens uppmärksamhet för att sedan sälja en produkt. När kvinnliga karaktärer bryter mot könsnormer, om de till exempel framställs som aggressiva och starka, kompenseras det ofta genom att de även sexualiseras eller framställs som moderliga (Fagerström & Nilson, 2008, s. 149, 155). Anja Hirdman undersöker i *Tilltalande bilder* (2001) hur genus och sexualitet framställs i bilder i svenska tidskrifter under 1960-, 1970- och 1990-talet. Kameravinkeln i en bild är enligt Hirdman (2001, s. 49, 51ff) avgörande i tolkningen av den. Ett grodperspektiv ger den avbildade individen symbolisk makt över betraktaren och fågelperspektivet det motsatta. Hon menar även att våra blickar är fyllda av sociala koder, kan illustrera maktförhållanden och att dess innebörd kan bero på sammanhang.

Många av de studier som undersöker framställningen av kvinnor i film applicerar Mulveys teori om den manliga blicken. Det har gjorts studier utifrån den manliga blicken som behandlar hur kvinnor objektifieras i olika kulturer, tider och genrer samt i reklam, musikvideor eller utifrån queera perspektiv med mera. Brad Osborn (2021) är en av de som har undersökt hur kvinnor representeras i musikvideor. Enligt Osborn (2021, s. 53f) har kvinnliga artister använt sig av tekniker, som han kallar *motståndsblickar* (resistance gazes), för att undvika sexualisering och den manliga blicken i sina musikvideor. Motståndsblickarna gör det motsatta från vad den manliga blicken gör. Till exempel hyper-sexualiserar den manliga blicken kvinnor och för att göra motstånd mot hypersexualiseringen kan artister ta hjälp av kameravinklar, ljus och omvända roller. I artikeln "Funny Girls and Nowhere Boys" analyserar Matthew Bannister (2018) användningen av en omvänd blick i kvinnliga och manliga artisters biografiska filmer. Han identifierar kameratekniker som kan associeras till den manliga blicken. Genom extrema närbilder, mjukt ljus och kort skärpedjup passiviseras objektet för den manliga betraktaren (Bannister, 2018, s. 118). Jessica Marie Deveraux (2021) skriver i sin artikel "Cinema and The Female Gaze" om två olika sätt att skildra en lesbisk relation på

i film. Hon refererar till Sara Shulman som menar att det finns en skillnad mellan ”queer-made films for queer audiences and [...] straight-made films for straight audiences” (Deveraux, 2021, s. 91). Filmer som tillhör den andra kategorin skildrar sexscener mellan kvinnor med en objektifierande kamera som panorerar över deras kroppar. Publiken måste då välja att identifiera sig med den objektifierande manliga blicken eller de objektifierade kvinnorna. Kvinnornas sexualitet blir således ett uppträdande för den manliga blicken (Deveraux, 2021, 85f). I filmen *Portrait of a Lady on Fire* (2019) som tillhör den första kategorin är kvinnorna jämlika och deltar lika mycket i betraktandet. Deveraux (2021, s. 91) menar att den kvinnliga blicken är mer än kvinnor som betraktar varandra med begär, den handlar om kvinnor som känner och stöttar varandra.

I Emily Matthews (2015, s. 830f) analys av Lukas Moodyssons *Lilya 4-Ever* (2002), som handlar om en sextonårig tjej som blir ett offer för människohandel, berättar hon hur regissören aktivt arbetat med att undvika sexuell hets vad gäller flickans kropp. Flickans berättelse paketeras i en melodramatisk ram som ökar betraktarens identifikation med hennes svåra situation. Matthews (2015, s. 832) lyfter regissörens arbete med att kontextualisera sexuellt våld, Moodysson visar inte bara våldet utan han betonar även dess orsaker och konsekvenser. Här nämns Mulveys teori om den manliga blicken och hur Moodysson har motarbetat blicken genom att skydda Lilyas kropp från åskådaren, till skillnad från likartade filmer från samma period (Matthews, 2015, s. 836). Under de utsatta scenerna filmas Lilya som mest från axlarna och upp, detta för att avslöja intensiva känslor av smärta och sorg. Det mesta är dock filmat ur Lilyas synvinkel, det vill säga att betraktaren, likt Lilya, möter oattraktiva och bredaxlade män i alla åldrar och etniciteter. Den subjektiva kameravinkeln tvingar tittaren att identifiera sig med flickan på en intim och fasansfull nivå, vilket framhäver henne som ett offer och lämnar betraktaren med intensiv avsky för dessa män (Matthews, 2015, s. 837).

Tidigare forskning som behandlar framställningen av kvinnliga karaktärer som vill sexualiseras eller som konstant befinner sig i miljöer där risken finns att de sexualiseras är liten. Det finns ett antal undersökningar om hur kvinnor framställs i porr. Till exempel undersöker Meryl Shriver-Rice (2015) i artikeln ”Female desire, Puzzy Power and women-directed scandinavian sex films” hur skandinaviska kvinnliga regissörer kan undvika mancentrerade perspektiv inom porr och filma explicit innehåll som fortfarande

kan upplyfta kvinnor. I *Den ensam fallosen* skriver Hirdman (2008) om hur män framställs i olika medier som kan klassas som mjuk- och hårdpornografi. Hon behandlar även delvis hur kvinnor framställs, genom till exempel kvinnornas ansiktsuttryck, posering och beröring kan sexualitet och tillgänglighet kommuniceras. Kvinnor framställs ofta med särade ben, rörande sig själv och med en inbjudande blick på betraktaren. Enligt Hirdman (2008, s. 91f) brukar kvinnan i mjukpornografi framställas som en exhibitionist, som att hon vill att hennes kropp ska bli betraktad och fotad. Genom blickar och självberöring kommuniceras i bilderna att kvinnan blir upphetsad av sig själv, det är enligt Hirdman (2008, s. 92) narcissism. En inbjudande blick kan fungera som ett verktyg att inkludera betraktaren, med blicken kan kvinnan fråga om betraktaren gillar vad han ser. Exhibitionism och narcissism är två kriterier som krävs för att den avbildade kvinnan ska uppfattas som tillgänglig och förmedla ett intimt tilltal till betraktaren. Shoshana Magnet (2007) har i artikeln "Feminist sexualities, race and the internet" analyserat framställningen och sexualiseringen av kvinnor på den feministiska hemsidan Suicide Girls, där kvinnor lägger upp nakenbilder för att omstörta den manliga blicken. Magnet drar slutsatsen att hemsidan prioriterar vinst över att öka förståelsen för kvinnlig sexualitet och feministiskt innehåll.

Det finns alltså redan studier om hur kvinnor har framställts och sexualiserats i film utifrån den manliga blicken, den kvinnliga blicken och med ett fokus på kvinnor som aktivt befinner sig i sexuella situationer. Denna uppsats platsar i debatten om sexualiseringen av kvinnor i media som har förts sedan 1960-talet. Med en djupanalys av Thybergs verk kan denna uppsats bidra till den existerande forskningen genom att framhäva i vilken mån den manliga blicken kan motarbetas i vår samtid.

2. Analys

2.1 Nyfödd porrstjärna - scen ett

Den första porrfilmen Bella spelar in presenteras cirka åtta minuter in i filmen. Scenen börjar med en sekvens där Bella poserar förföriskt framför kameramannen Brian, samtidigt som hon sakta klär av sig. Det pågår även en konversation mellan Brian och Bella som syftar till att presentera henne för porrfilmens publik samt informera om att det är hennes första inspelning. Vidare går Bella ner på knä och ger Brian oralsex. Två snabba sexställningar framförs innan Bella är tillbaka på golvet framför mannen som ejakulerar över hennes ansikte.

I första sekvensen i scenen får vi se hur Bella poserar framför den diegetiska kameran. I en närbild på Bellas ansikte, som är återkommande i sekvensen, möter hon betraktarens blick medan hon poserar. Här kan den manliga blicken uppfattas genom hennes förföriska uppträdande och medvetenhet om att hon blir betraktad av en manlig blick (se bild 1). Berger (1972, s. 46) menar att kvinnor betraktar sig själva utifrån en manlig blick, vilket skapar en självobjektifiering där kvinnan ses som en sevärdhet. Senare kombineras närbilden på Bella när hon poserar med en närbild på den diegetiska kamerans lins, detta förstärker uppfattningen av att hon ser sig själv bli betraktad och agerar utifrån det. På grund av att Brian ger kommandon till Bella och bestämmer hur hon ska röra sig så uppfattas hon som passiv, vilket är en traditionell skildring av kvinnor i film enligt Mulvey (2001, s. 56f, 65). Närbilden på Bellas ansikte kan uppfattas vara filmad med den diegetiska kameran och eftersom Bella poserar kan betraktaren, om vi utgår från Mulvey (2001, s. 55), projicera sin fantasi på henne. Dessutom visas en glimt av hennes bröst, vilket tillhör det manliga behovet. Hittills betonade faktorer visar Bellas koppling till Bergers *nude*, hennes nakenhet är sexualiserad. Hennes blick in i kameran kan också anses vara en del av *nude*. Enligt Berger (1972 s. 55f) kan kvinnor i en *nude* titta mot betraktaren med ett beräknat ansiktsuttryck som reagerar på mannen som hon föreställer sig tittar på henne. Bella tittar in i kameran och möter blicken av den hon eventuellt föreställer sig tittar på porrfilmen som spelas in. Bellas förföriska blick kan även fungera som ett verktyg att inkludera betraktaren. Enligt Hirdman (2008, s. 92) visar kvinnan i bilder med exhibitionistiska inslag sin vilja att bli sedd och frågar sin med blick om betraktaren gillar vad den ser.

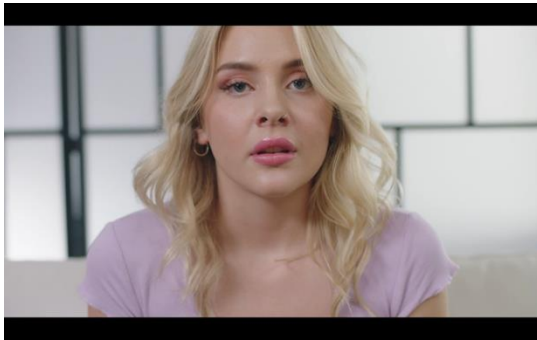


Bild 1, Pleasure (Thyberg, 2021)



Bild 2, Pleasure (Thyberg, 2021)

Samtidigt som den manliga blicken kan identifieras i sekvensen återfinns även Soloways (2016) tre huvudsakliga punkter inom den kvinnliga blicken. I en bild på Brian, när han ställer frågor till Bella, får publiken se hans tillfredsställda blick som ligger på Bella. Bilden är filmad ur ett grodperspektiv, vilket utifrån Hirdman (2001, s. 49) ger Brian en symbolisk makt över betraktaren. Den första delen av den kvinnliga blicken handlar om att på ett subjektivt sätt hjälpa betraktaren att få en känsla för hur företeelsen känns (Soloway, 2016). Eftersom Bellas underlägsenhet och utsatthet poängteras får betraktaren förståelse för hennes situation och kan känna empati (se bild 2). Närbilden på den diegetiska kamerans intensiva lins, som nämndes tidigare, kan uppfattas som ett stirrande öga som får betraktaren att känna sig lika iakttagen och utsatt som Bella blir, vilket kopplas till den andra delen av den kvinnliga blicken. Soloway (2016) menar att kameran som filmar ur protagonistens perspektiv kan framkalla känslan av att bli betraktad, vilket gör att publiken får uppleva hur det är att vara objektet för en blick. Eftersom Bellas aktiva blick, i närbilden på henne, returnerar betraktarens blick så återtar hon sin subjektivitet. Den sista delen av den kvinnliga blicken handlar alltså om att protagonisten går från att bli objektifierad och utsatt för en blick, till att utmana betraktarens objektifierande blick och därav återta platsen som ett subjekt.

I nästa sekvens ger Bella Brian oral sexuell stimulering och här skiftar bilderna mellan Bellas perspektiv och en närbild på Bellas ögon. I bildutsnittet på Bellas ögon kan den tredje delen av den kvinnliga blicken identifieras då hon utmanar betraktarens blick, vilket gör henne till ett subjekt och inte ett passivt objekt som blir utsatt (se bild 3). Bellas blick in i kameran kan dock även uppfattas som utsättande då kvinnan som avbildas som Hirdman (2001, s. 52) skriver ger sitt medgivande till att bli betraktad. Den andra delen

av Soloways teori återfinns i bildutsnittet från Bellas perspektiv, som föreställer den diegetiska kamerans lins mitt i bild. Denna markerar återigen hennes utsatthet och får betraktaren på Bellas sida (se bild 4). I bildutsnittet på Bellas ögon kan publiken få tillgång till hennes känslor, vilket kopplas till Soloways första del av den kvinnliga blicken. Speciellt när Brian senare intensifierar rörelsen, Bellas kväljningar och hennes besvärade ansiktsuttryck markerar hennes ovilja och publiken kan sympatisera med henne snarare än att objektifiera henne. Bellas blick får dock svårt att bibehålla ögonkontakten med betraktaren, vilket kan uppfattas som att hon förlorar subjektiviteten och publikens möjlighet att i stället fantisera om att det är deras hand på Bellas huvud underlättas. Brians agerande i bilden är ett fysiskt exempel på mannens aktivitet och kvinnans passivitet, som Berger (1972, s. 46) skriver om. Eftersom närbilden på Bellas ögon är filmad i ett fågelperspektiv tittar publiken, liksom Brian, ner på henne och får genom det, utifrån Hirdman (2001, s. 49, 53), en symbolisk makt över henne.

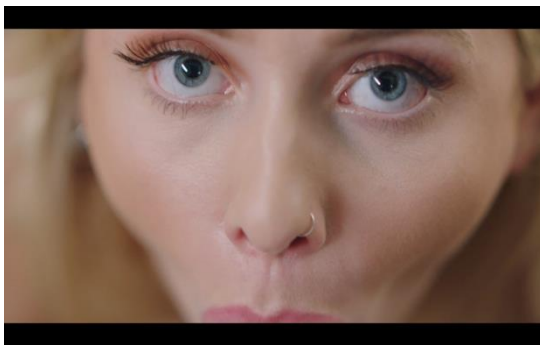


Bild 3, Pleasure (Thyberg, 2021)



Bild 4, Pleasure (Thyberg, 2021)

Det klipps till en sekvens där Bella ligger på rygg i soffan med benen upp över axlarna på mannen, som sitter på knä framför henne och utför penetrerande sex. I en tät halvbild på Bellas ansikte under sexakten använder hon fingrarna för att leka med sina läppar samtidigt som hennes blick vilar på den diegetiska kameran, som skymtar fram i bildens övre del. Nu är Bella tillbaka till den passiva, poserande och sexualiserade kvinnan som hon var i början. Det som skiljer denna bild från tidigare är dock att den diegetiska kameran, som är med i förgrunden och delvis skymmer Bellas ansikte, påminner publiken om hennes kontanta utsatthet. Det stärker uppmärksamheten på känslan av utsatthet och publiken kan sätta sig in i protagonistens situation och känna hur det känns att bli filmad, vilket utifrån Soloways teori hindrar en objektifiering (se bild 5). Nästa bild visar en närbild på Brian som stirrar rätt in i kameran. I denna bild, som är återkommande i scenen,

kan Soloways (2016) andra del av den kvinnliga blicken uppfattas eftersom åskådaren får känna hur det är att vara objektet för blicken. Brians intensiva blick utsätter betraktaren, på samma sätt som Bella, och detta skapar sympati för huvudkaraktären (se bild 6). Denna bild i kombination med den föregående bilden, som visade Bella, förmedlar hur det känns att vara mottagaren av Brians aktioner. Den första delen av den kvinnliga blicken, där publiken upplever situationen snarare än att bara se vad som händer, förmedlas därav i hela sekvensen. Som Matthews (2015, s. 840) argumenterar visar denna sekvens att identifikation med kvinnan inte måste ske genom att exploatera henne.

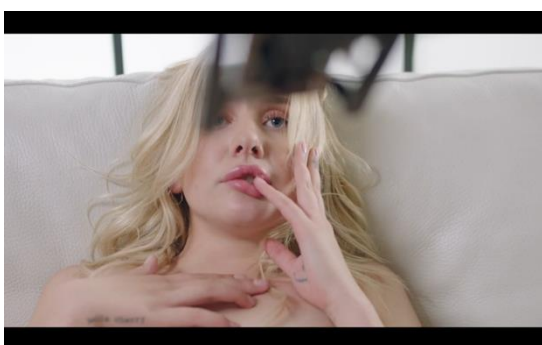


Bild 5, *Pleasure* (Thyberg, 2021)

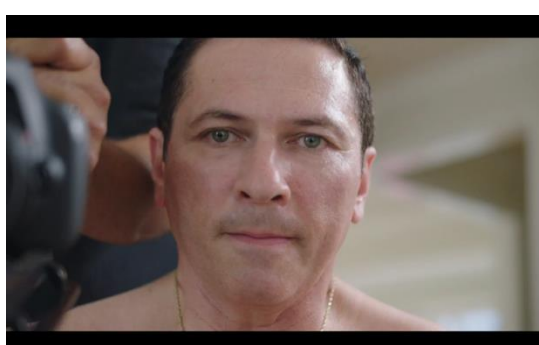


Bild 6, *Pleasure* (Thyberg, 2021)

Sammanfattningsvis dominerar den kvinnliga blickens faktorer i scenen eftersom antalet bilder från Bellas perspektiv förmedlar hennes känslor och får publiken att känna sig betraktad av en manlig blick. I nästan alla bilder på Bellas ansikte utmanar hon betraktarens blick och de är filmade ur ett perspektiv som inte kommer ur mannens. Dock kan publiken även tolka vissa av dessa bilder som exhibitionistiska, där kvinnan, enligt Hirdman (2008, s. 91f), bjuder in och frågar om betraktaren gillar vad den ser. Bella agerar passivt, poserar i medvetenhet om observationer av den manliga blicken och sexualiseras av den manliga karaktären, vilket kan kopplas till Mulveys (2001, s. 56f, 65) manliga blick. Hennes passiva poseringar, som är det allmänna framförandet hos Bella i scenen, gör att hon inte ses som en icke-sexualiserad *naked*, utan tvärtom tagit på sig en *nudity* för mannen, utifrån Berger (1972, s. 54). Den enda gången publiken kan se Bellas äkta känslor i hennes ansiktsuttryck är i bildutsnittet när Brian pumpar hennes huvud mot sin penis. Publiken får annars tillgång till hennes känslor genom kameravinklar som filmar ur hennes synvinkel, vilket påminner betraktaren om hennes utsatthet. I majoriteten av bildutsnittet i scenen avslöjas inte Bellas nakenhet, antingen filmar kameran enbart hennes ansikte och axlar, eller så täcks hennes kropp av andra karaktärer. Eftersom

Thyberg har försökt att undvika att blotta hela Bellas kropp har den manliga blicken delvis motarbetats. Brian bemöter Bella på ett utsättande vis med sina kommandon och sexualiserande blickar. Utöver sin egen blick objektifierar han henne genom att aktivt filma henne med den diegetiska kameran.

2.2 Dominans och underkastelse - scen två

I den andra inspelningsscenen, som börjar 45 minuter in i filmen, ska Bella spela in en BDSM-video. Hon hänger i rep från taket och den manliga skådespelaren Dex går fram till henne. Dex visar olika piskor för Bella som han sedan slår henne med. Dex ger även Bella örfilar och tar stryptag på henne. När han är klar med att bestraffa henne frågar han om hon förtjänar en belöning medan han visar upp en vibrator. Bella svarar ja och han för vibratoren mellan hennes ben. Akten övergår till penetration och bilden skiftar till Bellas perspektiv där publiken ser rummet upp och ner. Därefter är inspelningen klar.

Den första bilden när inspelningen börjar är en halvbild på Dex med Bella i förgrunden och efter en stund syns även kamerapersonen i bakgrunden. Bella är medveten om att hon blir betraktad av Dex men hon möter enbart hans blick när han kräver det av henne. På grund av det kan den sista delen av den kvinnliga blicken inte urskiljas eftersom Bellas blick inte blir utmanande när hon enbart följer Dex order och hon förblir ett objekt. Eftersom hon hänger i rep är det svårt för henne att vara aktiv på andra sätt än med sin blick, men då hennes blick inte heller är aktiv går det att koppla till Bergers (1972, s. 46f) reflexion över att kvinnor framställs som passiva och utsatta av mannens aktiva blick. Dex är aktiv och agerar medan Bella framträder och följer order.

I denna bild och i resterande bilder i scenen på Dex förstärks hans överlägsenhet genom kameravinkeln. Eftersom han filmas från ett grodperspektiv hamnar publiken i en underlägsen position gentemot honom, han får genom det, utifrån Hirdman (2001, s. 49), en symbolisk makt över publiken. Enligt Mulvey (2001, s. 56) identifierar sig publiken med den manliga karaktären, detta sker inte i bilden eftersom publiken liksom Bella blir utsatt av honom, i stället ökas identifikationen med Bella. Publiken kan nämligen på grund av grodperspektivet och att bilden nästan är filmad från Bellas perspektiv uppleva hennes utsatthet inför och underlägsenhet gentemot Dex. Eftersom Bellas upplevelse

förmedlas till publiken kan Soloways (2016) första del av den kvinnliga blicken, som handlar om att genom kameran uttrycka hur en företeelse känns, identifieras (se bild 7).

Den andra bilden i scenen är filmad från Bellas perspektiv där Dex syns i närbild. Dex tittar rakt in i kameran och pratar med Bella, visar sina piskor och slår henne med en av piskorna. Närbilden visar hur det är att vara i Bellas situation och objektet för Dex blick. De två första delarna av Soloways (2016) kvinnliga blick återfinns alltså i bilden. Eftersom Dex tittar rakt in i kameran kan publiken uppleva hur det är att bli utsatt för hans blick (se bild 8). Publiken upplever Bellas situation delvis genom grodperspektivet och delvis genom att de inte ser vart Bella blir piskad, piskningen förmedlas främst genom ljudet. Eftersom det inte går att uppfatta vart Bella blir piskad förmedlas hennes begränsade rörelseförmåga, hon känner hur hon blir slagen men kan inte se vart. Att framkalla känslan av att vara i Bellas situation prioriteras över att visa vad som händer i scenen.

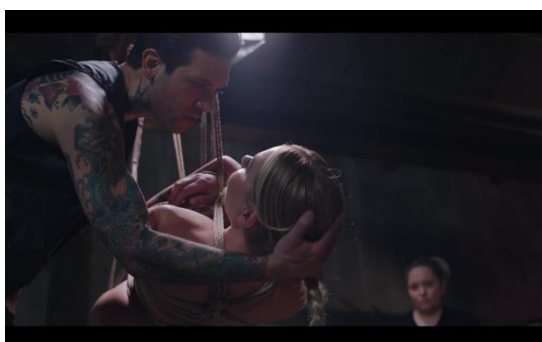


Bild 7, Pleasure (Thyberg, 2021)

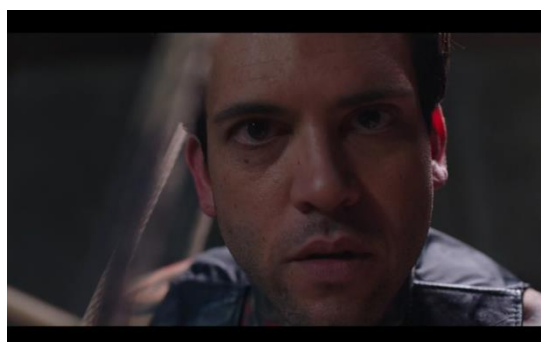


Bild 8, Pleasure (Thyberg, 2021)

I en halvbild som filmar Bella utifrån ett fågelperspektiv syns Bellas ansikte och en del av hennes överkropp där hon har korsat armarna över bröstet och Dex som lutar sig över henne. Eftersom bilden är filmad ovanifrån får publiken liksom Dex en symbolisk makt över Bella (Hirdman, 2001, s. 49). Publiken kan uppfatta Dex överlägsenhet men identifierar sig inte med honom och kan inte få tillgång till Bella genom honom eftersom hennes kropp inte avslöjas. I denna bild och generellt i scenen återfinns, utifrån Mulveys (2001, s. 58, 66) tre manliga blickar, enbart den manliga karaktärens blick. Dex betraktar och objektifierar Bella i scenen men trots det fungerar han inte som ett surrogat för publiken eftersom bilden inte är tagen från hans perspektiv. Eftersom kameran inte panorerer över Bellas kropp eller filmar henne utifrån ett manligt behov objektifierar vare

sig publiken eller kameran Bella. I denna bild kan även den tredje kvinnliga blicken identifieras. Bellas blick kan uppfattas som utmanande då hon inte bryter ögonkontakten med Dex och dessutom skrattar lite när hon blir slagen i ansiktet av honom. Genom blicken kan hon alltså göra motstånd mot Dex objektivering och återta platsen som ett subjekt. Bilden är den enda i scenen där Bella har en utmanande blick.

I slutet av scenen visas tre bilder ur Bellas perspektiv. En bild på lampan som hänger ovanför Bella, en bild på den diegetiska kameran som filmar henne samt en bild av rummet som snurrar. I dessa bilder förmedlas hur det känns för Bella att hänga i repen och bli filmad. I dessa bilder återfinns den första kvinnliga blicken eftersom betraktaren upplever situationen utifrån Bellas perspektiv och sympatin för henne förstärks. Bilden på kameran visar hur det känns att bli filmad och utsatt av en objektiverande blick, vilket är en del av den kvinnliga blicken, men eftersom bilden av den diegetiska kameran följs av en närbild på Bella kan den dock även bidra till att hon upplevs som en sevärdhet. Bella kan alltså upplevas som en sevärdhet som spelar för publiken när bilden på den diegetiska kameran kombineras med en närbild, som verkar vara filmad med den diegetiska kameran, där Bella uppfattas få en orgasm. Närbilden på den diegetiska kameran konnoterar att Bella är medveten om att hon filmas och därför upplevs hon överdriva sin orgasm för mannen som hon föreställer sig tittar på porrvideon. I närbilden på Bella återfinns det Hirdman (2008, s. 91) kallar exhibitionism, eftersom hon upplevs vilja visa upp sig för den manliga betraktaren. I denna bild kan den manliga betraktaren känna sig tilltalad av Bella och anlägga sin fantasi på henne (se bild 9 & 10). Men trots att Bella uppfattas som en sevärdhet som är medveten om att hon blir betraktad är hon ingen *nude*, eftersom hennes kropp aldrig avslöjas.



Bild 9, *Pleasure* (Thyberg, 2021)



Bild 10, *Pleasure* (Thyberg, 2021)

Sammanfattningsvis uppfattar publiken Bella som utsatt, objektifierad, underordnad och passiv i scenen. I en bild upplevs hon ha en aktiv blick som gör henne till ett subjekt och utmanar den manliga blicken. Hon upplevs som underordnad och utsatt av Dex eftersom det är han som agerar samt utsätter henne fysiskt i scenen. Publiken kan med hjälp av bilder från Bellas perspektiv identifiera sig med henne, men i en bild kan de även vara delaktiga i utsättandet och objektifierande av henne. Kameran filmar Bella i stora drag utifrån den kvinnliga blicken. Genom kameravinklar förmedlas hur det känns att ha en begränsad rörelseförmåga, hänga i repen, bli filmad, vara underordnad Dex och vara utsatt för hans och den diegetiska kamerans blickar. Kameran filmar inte Bella utifrån en manlig blick eller ett manligt begär. I en bild på den diegetiska kameran från Bellas perspektiv fungerar den kvinnliga blicken inte enbart som ett motstånd mot en objektifierande blick utan orsakar den delvis också. Bilden på den diegetiska kameran från Bellas perspektiv i kombination med en närbild på henne gör att hon uppfattas som en sevärdhet som poserar för den manliga betraktaren. Av Dex bemöts Bella på ett objektifierade, passiviserande och utsättande vis. Det är Dex som är aktiv i scenen och Bella utsätts för det mesta av honom, förutom i en bild där hon utmanar hans blick.

2.3 Filmad våldtäkt och sexuella övergrepp - scen tre

Cirka 50 minuter in i filmen börjar den tredje porrinspelningsscenen. Efter att Bella spelade in BDSM-videon vill hon delta i fler brutala videor, vilket leder till att den tredje porrvideon hon spelar in är en grov video med Dan och Adam. Männens undrar om Bella är okej med att spela in en tuff scen med exempelvis slag, strypningar och dragning i hår, vilket hon går med på. Inspelningen börjar med att männen slår, tar stryptag och spottar på Bella. Senare drar de ner henne på golvet och fortsätter trakassera henne tills hon upprepade gånger ber dem att sluta. Efter att de tagit en kort paus börjar inspelningen igen och Adam och Dan knuffar ner Bella på golvet. De beordrar henne att börja krypa, sedan turas de om med att stoppa in sina händer i hennes mun. Efter att de sliter av hennes kläder och börjar penetrera henne grovt klipps det till en bild där hon släpas över golvet. Därefter är penetrationen tillbaka tills hon ännu en gång skriker att de ska sluta. De tar en längre paus i vilken männen tröstar henne och hon bestämmer sig för att hon inte vill fortsätta med inspelningen. Männens blir då arga och ifrågasätter hennes beslut, kontringen hörs över en bild där Bella åker bort från inspelningsplatsen. Scenen avslutas med bilder,

tillbaka på inspelningsplatsen, som får publiken att förstå att männen lyckades övertala Bella till att fortsätta inspelningen.

Det andra bildutsnittet i scenen är en närbild på Bella. Kameran är handhållen och filmar i början Bella från ett fågelperspektiv vilket gör att hon hamnar i underläge gentemot publiken (se bild 11). Senare i scenen övergår samma bild till ett grodperspektiv, vilket ger den avbildade karaktären symbolisk makt över betraktaren (se bild 12). Men på grund av att Bella är passiv och blir utsatt av männen upplevs hon ändå inte ha makt. Kvinnliga karaktärer brukar framställas som passiva och som ett föremål för de manliga karaktärernas och åskådarnas begär (Rossi, 1995, s. 212). I detta bildutsnitt skildras Bella som passiv eftersom hon stryps, blir spottad på och slagen av männen. Bella kan uppfattas ha en aktiv blick eftersom hon verkar möta männens blickar men det sker endast när de beordrar henne att titta på dem eller när de fysiskt rycker upp henne. Därav blir hennes blick passiv. Hon blir ett föremål för karaktärernas begär och utsätts av deras grymhet. Under scenen lyder Bella dock inte alla männens kommandon, vilket kan uppfattas som att hon är delvis aktiv. Hon upplevs däremot som passiv även här eftersom hon snarare verkar dissociera sig själv än att göra motstånd mot männen. De enda gångerna i scenen där Bella är aktiv är när hon beslutar sig för att säga stopp eftersom hon då aktivt gör motstånd mot männen. Utifrån den manliga blicken brukar manliga karaktärer gestaltas som aktiva och publiken förväntas identifiera sig med dem (Rossi, 1995, s. 212). Eftersom bilden på Bella inte filmas från de manliga karaktärernas perspektiv fungerar de inte som ett surrogat för betraktaren. Utifrån Mulvey (2001, s. 57) hindras därför publiken att få tillgång till den kvinnliga karaktären och identifieras med den manliga karaktären. Bella blir inte ett föremål för betraktarens begär eftersom kameran endast filmar hennes ansikte. Endast en av Mulveys (2001, s. 65) tre blickar återfinns i bildutsnittet, det är bara de manliga karaktärerna som sexualiserar Bella. Enligt Berger (1972, s. 47) brukar kvinnor agera utifrån hur de vill bli sedda. Trots att bildutsnittet verkar vara filmat med den diegetiska kameran upplevs Bella inte posera eller agera utifrån medvetenheten av publikens närvaro eftersom hennes fokus ligger på männens aktioner.

Endast den första delen av den kvinnliga blicken kan identifieras i bildutsnittet. Den delen handlar om att på ett subjektivt sätt förmedla hur protagonistens upplevelse känns (Soloway, 2016). I detta bildutsnitt kan publiken uppleva hur det känns att bli spottad på, strypt och slagen. När Bella blir slagen kan rörelserna i hennes hud uppfattas, vilket för

publiken förmedlar känslan av att bli slagen. Känslan att bli spottad och slickad på förmedlas genom att betraktaren ser texturen av spottet i Bellas ansikte. På grund av närbilden kan texturen uppfattas tydligare och känslan av spottet förstärks. Dessa faktorer ökar förståelsen för hur Bellas situation upplevs.



Bild 11, *Pleasure* (Thyberg, 2021)



Bild 12, *Pleasure* (Thyberg, 2021)

Senare i scenen får publiken se en närbild på den diegetiska kamerans lins som filmar Bella. Bilden på den diegetiska kameran tillhör den första delen av den kvinnliga blicken eftersom publiken kan uppfatta hur det känns att bli filmad. Även *Soloways* (2016) andra del av den kvinnliga blicken kan identifieras. Den diegetiska kameran kan motsvara ett öga som betraktar publiken vilket förmedlar känslan av att vara objektet för och utsatt av blicken, som Bella blir. Den diegetiska kamerans objektifierande blick utgör i denna scen ett övergrepp som är ringa i jämförelse med det fysiska våldet som Bella utsätts för. Eftersom den diegetiska kameran syns i flera helbilder och i denna närbild, påminns publiken om dess konstanta närvaro. I närbilden vinklas den diegetiska kameran åt sidan, som om den lägger huvudet på sned, och kan upplevas som hotfull, men även som ett vittne som inte ingriper vid övergreppet (se bild 13).

Den enda gången Bellas kropp syns är när mannen klär av henne, detta sker i en halvbild som filmar karaktärerna från sidan. Varken kameran eller publiken objektifierar Bella utifrån en manlig blick i detta bildutsnitt. Bilden är inte filmad utifrån ett manligt behov eftersom Bella för det mesta är bortvänd från kameran, hon filmas även för det mesta från axlarna upp (se bild 14). Det vita ljuset från studiolamporna som syns i bakgrunden stjälar uppmärksamheten från Bella och publikens möjlighet att utsätta henne för sin egen sexuella stimulans motarbetas. Utifrån Bergers (1972, s. 54) begrepp *naked* och *nude* uppfattas Bella i denna bild som *naked*. I bilder av en kvinna som är *naked* inkluderar

målaren kvinnans vilja och intention, vilket hindrar betraktaren från att göra henne till ett objekt och en *nude* (Berger, 1972, s. 57ff). Trots att Bella för det mesta är passiv i bilden och blir utsatt av Adam och Dan kan hennes ovilja till situationen utläsas. Eftersom hon inte poserar för någon upplevs det vara en neutral och icke-sexualiserad nakenhet. I en *nude* är kvinnan ett objekt för betraktaren och även om manskaraktärerna i denna scen sexualiserar Bella gör det inte henne till en *nude* eftersom betraktaren inte kan göra det. Bella har inte intagit sin nakenhet för betraktaren och som typiskt i bilder av *naked* måste betraktaren, utifrån Berger (1972, s. 57ff), uppfatta sig som en utomstående.

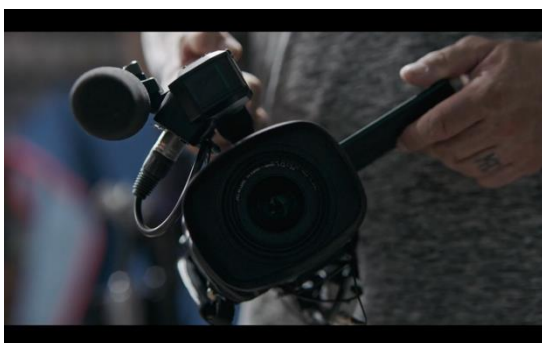


Bild 13, *Pleasure* (Thyberg, 2021)

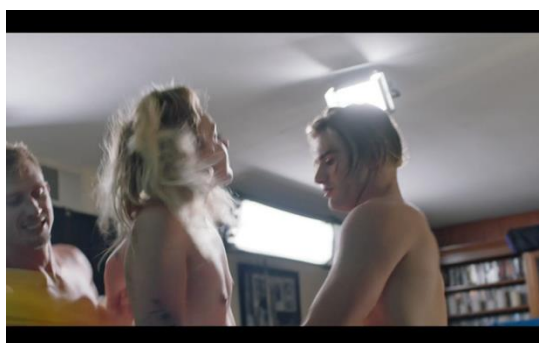


Bild 14, *Pleasure* (Thyberg, 2021)

Efter männen har klätt av Bella övergår scenen från att gestaltas som ett sammanhängande händelseförlopp till ett slags montage där handlingen summeras. På grund av att det klipps i tid och svarta bildrutor klipps in mellan varje bild synliggörs klippningen i scenen. Enligt Mulvey (2001, s. 56f) förenklar en osynlig klippning identifikationen med den manliga karaktären. Den synliga klippningen i montaget skapar i stället en distans till att identifiera sig med de manliga karaktärerna. Identifikationen med Bella upplevs inte försvåras av klippningen, vilket kan bero på att de flesta bilder är filmad från hennes perspektiv. I montaget visas det varken helbilder eller bilder på Bella, vilket Matthews (2015, s. 837) menar är en beskyddande kamerateknik som skonar den utsatta karaktären. Här kan både den första och andra delen av Soloways (2016) kvinnliga blick identifieras. Att känslor prioriteras över händelsen tydliggörs av de röriga närbilderna, mängden av bilder från Bellas perspektiv samt bristen på helbilder och ett sammanhang. I till exempel en närbild från Bellas perspektiv där hon släpas över golvet förmedlas en stark känsla av att bli utsatt och förnedrad av männen (se bild 15). Den subjektiva skildringen av Bellas upplevelse gör att betraktaren uppfattar sig bli angripen på liknande sätt som henne. Det är vanligt för människor som har varit med om någonting traumatiskt att få minnesförlust

av skeenden runt den traumatiska händelsen (1177, 2022). De svarta bildrutorna i montaget gör att sekvensen upplevs som en tillbakablick med minnesluckor, som att betraktaren återupplever händelserna tillsammans med Bella i stället för att vara där och uppleva dem i nutid. Den andra delen av den kvinnliga blicken, som handlar om att uppleva känslan av att bli betraktad, återfinns i ett bildutsnitt i montaget. Bildutsnittet är en närbild på Adams ansikte när han aggressivt penetrerar Bella. Då Adam tittar rakt in i kameran förmedlar bilden utöver Bellas utsatthet även hur det är att vara objektet för en blick. Publiken blir därav, liksom Bella, utsatt för Adams blick (se bild 16). Dock är Adam och kameran i konstant rörelse, vilket gör att ögonkontakten bryts när hans ögon åker ut och in i bild och intensiteten i blicken minskas. Utöver detta bildutsnitt finns andra bilder där männen tittar in i kameran, men dessa är för det mesta oskarpa vilket hindrar betraktaren från att känna sig observerad.



Bild 15, *Pleasure* (Thyberg, 2021)

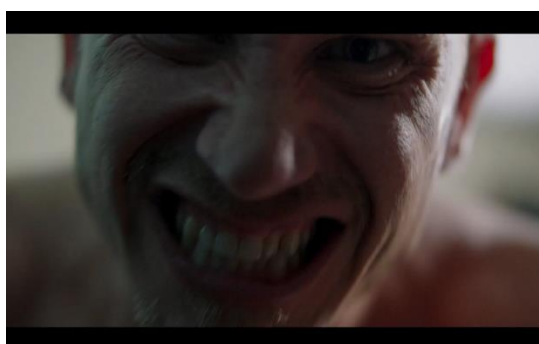


Bild 16, *Pleasure* (Thyberg, 2021)

Sammanfattningsvis representeras Bella i denna scen som passiv, utsatt och som *naked*. Beträktaren kan utläsa hennes passivitet under scenen då hon för det mesta inte agerar utifrån sin vilja. Bella utstår för det mesta männens våld, dock kan en aktivitet hos henne identifieras när hon desperat ber om att avbryta inspelningen. Utöver att bli sexualiserad av de manliga karaktärernas blickar blir hon även utsatt för deras fysiska våld i form av bland annat slag, strypning, slickning och spottning. I och med att Bellas ovilja framgår i kontexten av scenen gör den enda bilden där Bella är avklädd att hon ses som *naked* snarare än *nude*. Dessutom identifieras ingen posering för betraktaren, vilket stärker hennes nakenhet som neutral och icke-sexualiserad. Publiken ser inte Bella alls i montaget, utan hennes upplevelse representeras genom bilder från hennes perspektiv. I jämförelse med tidigare analyserade scener blir Bella i denna scen utsatt mot sin vilja, vilket är anledningen till att hon inte poserar eller sexualiserar sig själv. Bikaraktärerna

bemöter Bella på ett våldsamt, sexualiserande och utnyttjande vis. Det är männen som framför allt är aktiva i scenen, kameramannen filmar aktivt medan Adam och Dan våldtar Bella. I denna scen uppträder männen våldsammare mot Bella än i de tidigare analyserade scenerna. Bellas kropp visas generellt inte alls förutom i ett fåtal helbilder. De bilder på Bella som dominerar i scenen är närbilder på hennes ansikte. Bella filmas inte utifrån den manliga blicken, fokuset ligger snarare på att alstra känslor hos publiken, speciellt under montagesekvensen. Huvudsakligen återfinns alltså den första delen av den kvinnliga blicken i scenen. Även den andra delen, att förmedla känslan av att bli betraktad, återfinns i scenen i en närbild på kameran och i en bild på Adam.

2.4 Dubbel analpenetration - scen fyra

Den fjärde porrinspelningen Bella gör visas ca en timme och sju minuter in i filmen och är tillsammans med två män, Bear och Jason, som på samma gång ska penetrera hennes anus. Scenen börjar med att Bella poserar framför den diegetiska kameran, först själv och sedan med de två männen. Därefter följer två sekvenser där publiken ser Bella kämpa med smärtan från analpenetrationen som männen utför med försiktighet. Avslutningsvis visas Bellas ansikte i profil, liggandes ensam på sängen och andas, samtidigt som repliker från tidigare hörs i ljudbilden.

I helbilden som först visas i scenen poserar Bella för den diegetiska kameran och männen, medan två andra män, ståendes bakom den diegetiska kameran, ger dem instruktioner. Hennes passiva beteende där hon putar med rumpan och låter männen röra hennes kropp kan kopplas till Berger. Berger (1972, s. 46f) menar att kvinnor uppträder passivt och ser sig själva bli betraktade av mannen. I närbilden på Bella, som kommer efter, ser publiken hur hon förföriskt blickar ut i fjärran medan hennes ena bröst blottas när männen klär av henne (se bild 17). Hirdman (2001, s. 51) förklarar att en icke-mötande blick i pornografiska bilder kan ses som en högre grad av voyeurism för att kvinnan inte ifrågasätter betraktarens granskning av henne. I närbilden agerar Bella som en passiv gestalt som betraktas och blir genom det, utifrån Mulvey (2001, s. 56f), ett föremål för de manliga karaktärernas och åskådarnas begär. Det gör att hon ses som en *nude*, hennes nakenhet är sexualiserad och hon poserar för en manlig blick. Med sitt uppträdande tillåter Bella betraktaren att objektifiera och utsätta henne för sin egen sexuella stimulans. Ingen

av Soloways (2016) tre delar av den kvinnliga blicken kan urskiljas här. Däremot illustrerar helbilden inte som Hirdman (2008, s. 91) skriver: "ett personligt, intimt tilltal som säger: 'Jag är här för dig'" och Bella hindras från att upplevas som tillgänglig för publiken. Det kan bero på att studiolamporna och den diegetiska kameran med männen bakom syns, vilket tydliggör att Bella tilltalar porrkonsumenten och inte filmens betraktare. Männen bakom den diegetiska kameran ger under hela sekvensen instruktioner till skådespelarna, vilket påminner publiken om att det är en porrinspelning och att Bellas uppträdande bara är en akt. Att publiken inte får tillgång till Bella i helbilden kan även bero på att hennes bröst inte blottas i den och att en steril helbild generellt är mindre intim än en närbild (se bild 18).



Bild 17, *Pleasure* (Thyberg, 2021)

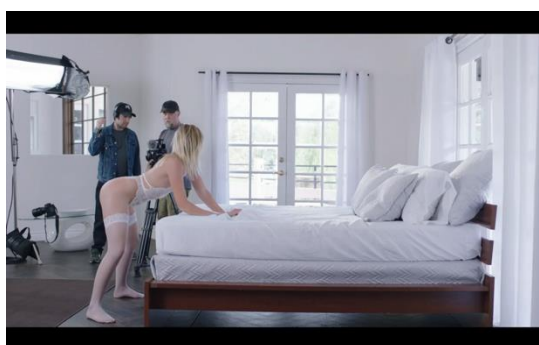


Bild 18, *Pleasure* (Thyberg, 2021)

Vidare kommer en sekvens där Bella sitter över Bear på sängen, medan Jason står bakom henne och är på väg att utföra analpenetrationen. Denna del börjar med samma helbildsutsnitt som tidigare, där den diegetiska kameran syns i bild tillsammans med regissören som pratar respektfullt med Bella. Här märks en skillnad i hur Bella uppträder eftersom hennes passivitet har ersatts med aktivitet. Hon ber Jason att ta det sakta och att vänta när det blir för jobbigt för henne. Båda männen bemöter henne på ett respektfullt sätt genom att lyssna, uppmuntra och stötta henne genom den obekväma processen. Det avviker från Bergers (1972, s. 46f, 53) beskrivning av kvinnan som ett passivt och utsatt objekt, utan liknar snarare den icke-europeiska konsten där båda könen avbildas som lika aktiva. Bellas nakna kropp blottas i helbilden och hennes bröst fortsätter att synas i närbilder som kommer efter. Trots det stämmer hon mer in som en *naked* snarare än en *nude* i sekvensen. Enligt Berger (1972, s. 57ff) kan betraktaren inte objektifiera kvinnan och tvingas uppfatta sig som en utomstående när hennes vilja och intention framkommer i verket, detta sker i denna sekvens då Bellas intention och aktivitet framkommer starkt.

Enligt Mulvey (2001, s. 65) består den manliga blicken av rollfigurernas, kamerans och publikens sexualisering av kvinnan. På grund av att Bella är *naked*, att de manliga skådespelarna inte objektifierar henne och att kameran inte filmar henne ur ett manligt perspektiv uppfattas ingen identifikation med den manliga blicken.

Under delen när Jason stoppar in sin penis i Bellas anus visas för det mesta närbilder på Bellas ansikte samt bilder på himlen som är från Bellas perspektiv när hon tittar ut genom fönstret. Närbilden på Bellas ansikte tillsammans med hennes djupa andetag visar den nervositet och smärta hon genomlider. Hon har ansträngda ansiktsuttryck och publiken får se att hon ofta blickar upp mot himlen medan hon kvider, vilket väcker liknande obehagskänslor hos betraktaren. Det talar om för publiken att Bella är fokuserad på att hantera smärtan och har glömt bort att skådespela för porrvideon (se bild 19). Det kommer en bild där närbilden på Bellas ansikte och bilden på himlen tonar ihop så att publiken ser båda bilderna samtidigt. Det kan uppfattas som en liten paus i händelsen där Bellas känslor är i centrum, vilket kopplas till Soloways (2016) första del av den kvinnliga blicken. Den handlar om att prioritera förmedlingen av känslan för hur en företeelse känns snarare än händelseförloppet. Himlen kan representera en kontrast till vad Bella upplever, eftersom den står för fridfullhet, sinnesro och behag. Den kan tolkas som att Bella försöker distrahera sig själv från att vara där psykiskt (se bild 20).



Bild 19, *Pleasure* (Thyberg, 2021)

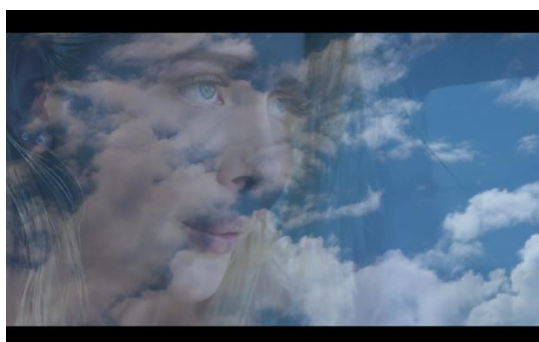


Bild 20, *Pleasure* (Thyberg, 2021)

Efter den nämnda pausen följer en sekvens där stön och repliker från karaktärerna hörs över bilder som visar när de utför en dubbel analpenetration. Här visas två bildutsnitt på Bella, den ena är en närbild på hennes ansikte när hon ligger på rygg med Jason under sig och den andra är i princip identisk men avslöjar lite mer, bland annat karaktärernas positioner och Bellas bröst. Bear står på knä framför Bella och agerar aktivt i och med

utförandet av akten samt hans *dirty talk*. Mulvey (2001, s. 56f, 65) menar att kvinnan traditionellt sett har framställts som en passiv gestalt och att publiken förväntas identifiera sig med den tvärtom aktiva mannen. Trots Bears aktivitet, som Bella inte gör motstånd mot, så upplevs ingen identifikation med manskaraktären. Det beror på att bilderna inte är filmade ur ett manligt perspektiv eller behov, Bella är aktiv med att ha ögonkontakt med Bear samt att publiken uppfattar Bears respekt gentemot Bella genom hela scenen, speciellt i en bild där han håller Bellas hand som för att visa sitt stöd (se bild 21). Bellas passivitet uppfattas i hennes repliker, däremot hörs de endast över närbilder på hennes ansikte som inte är synkade med ljudbilden, vilket gör att hennes besvärade ansiktsuttryck dominerar och får betraktaren att känna medlidande snarare än att kunna sexualisera henne. Precis som innan kan hennes vilja och intention uppfattas, vilket tillsammans med hennes ögonkontakt med Bear, som talar om för betraktaren att Bear stöttar och tror på Bella, kan kopplas till Bergers (1972, s. 57ff) *naked*. Bellas nakenhet är icke-sexualiserad och deras goda relation tvingar betraktaren att uppfatta sig själv som en utomstående, vilket avvärjer Bella från att bli en *nude*. I och med männens respekt gentemot Bella, att hennes aktivitet dominerar samt kamerans icke-manliga vinklar kan inte publiken objektifiera Bella och ingen manlig blick kan därför identifieras.

Bellas ansiktsuttryck är detsamma som innan, hon fortsätter ta djupa andetag och publiken förstår att det gör ont för henne. På grund av att detta nästan alltid syns i bild och att klippningen inte är sammanhängande, utan periodvis hoppar framåt i tiden, så kan den första delen i den kvinnliga blicken identifieras. Soloway (2016) menar att betraktaren får en känsla av hur företeelsen känns, vilket även förstärks när bilden på himlen från Bellas perspektiv återkommer under de jobbigaste stunderna, som för att understryka att hon mentalt flyr därifrån. Det kommer ett bildutsnitt där kameran är placerad från Bellas håll och som filmar Bears ansikte, denna kan vid första ögonkast uppfattas som en kameravinkel från Bella som ska framkalla känslan hos betraktaren av att bli betraktad som ett objekt. Dock kommer det snabbt fram att kameran är placerad bakom Bellas huvud och den filmar runt Bears ansikte, som dessutom vänder blicken nedåt (se bild 22). Det gör att Bear inte objektifierar betraktaren och därav förekommer inte den andra delen av Soloways (2016) kvinnliga blick i sekvensen. Bellas aktiva ögonkontakt med Bear kan kopplas till den sista delen i den kvinnliga blicken. Den handlar om att protagonisten

möter och utmanar blicken av de som betraktar en, vilket gör att Bella uppfattas som ett subjekt snarare än ett objekt.



Bild 21, *Pleasure* (Thyberg, 2021)



Bild 22, *Pleasure* (Thyberg, 2021)

Sammanfattningsvis börjar scenen på ett förföriskt sätt där Bella passivt poserar framför den diegetiska kameran och manskaraktärerna. Bella blir utsatt för den manliga blicken av den diegetiska kameran, de två männen som tar på henne och delvis betraktaren. Eftersom hon tillåter männens aktiva beröringar och oberört poserar vidare utan att möta deras blickar kan publiken uppfatta henne som en *nude*, som Berger (1972, s. 53) förklarar är en sexualiserad nakenhet. I denna sekvens uppfattas den manliga blicken dominera i och med de nämnda identifikationerna samt bristen på uppfattningar av den kvinnliga blicken. Det tar dock en vändning i nästa sekvens, eftersom Bella tvärtom agerar aktivt när hon säger åt Jason att ta det försiktigt och att vänta tills hon är redo. Bella håller även en aktiv ögonkontakt med Bear, som i sekvensen är den enda komponenten som kan tänkas objektifiera henne, vilket utifrån Soloway gör att hon blir ett subjekt. Kameran filmar mestadels närbilder på Bellas ansikte, vilket väcker sympati hos betraktaren. Det klipps in bilder på himlen från Bellas synvinkel som representerar en mental flykt från smärtan Bella upplever, vilket är något nytt som inte har framkommit i tidigare analyserade scener. Genom kameraarbetet står Bellas känslor nu i centrum och Soloways kvinnliga blick dominerar, till skillnad från tidigare i scenen. Männen bemöter Bella på ett respektfullt sätt. Eftersom varken kameran eller manskaraktärernas blickar och agerande objektifierar Bella blir hon nu en icke-sexualiserad gestalt och *naked* i stället för *nude*, vilket hon förblir i resten av scenen. Till skillnad från tidigare analyserade scener förekommer inga bilder på manskaraktärer som stirrar in i kameran och utsätter betraktaren för den manliga blicken i denna scen. Även om den manliga blicken

identifieras i första delen av denna scen så dominerar den kvinnliga blicken i majoriteten av scenen och publiken identifierar sig för det mesta med Bella.

2.5 Att vara förövaren - scen fem

Efter en timme och 36 minuter börjar den sista porrinspelningsscenen i filmen. Scenens regissör vill att Bellas motspelare Ava ska ge henne oralsex, men Ava invänder för hon menar att Bella har svamp. På grund av det ändras scenen och Bella ska bära en strap-on i stället. När regissören säger varsågod börjar Ava suga på Bellas strap-on och efter ett tag tar Bella tag i Avas huvud och intensifierar rörelsen så att Ava delvis kvävs. Senare rycker Bella upp Ava för att spotta och slå henne i ansiktet, därefter knuffas Ava ner igen och Bella börjar penetrera henne hårt med sin strap-on. Bella trycker flera gånger ned Avas huvud våldsamt i sängen och tar senare stryptag på henne och därifrån börjar övergreppet bli våldsammare. Bella fortsätter att slå, kväva och våldsamt penetrera Ava tills Bellas röst från när hon blev våldtagen hörs, då slutar hon och kliver ner från sängen.

I början av inspelningen när Ava suger på Bellas strap-on filmas kvinnorna främst i närbilder. Bella är filmad från ett grodperspektiv och Ava från ett fågelperspektiv. Det leder, utifrån Hirdman (2001, s. 49), till att Bella får en symbolisk makt över publiken och publiken får en symbolisk makt över Ava. I bildutsnittet kan publiken alltså delvis uppleva Bellas makt och Avas underlägsenhet (se bild 23 & 24). I bildutsnittet på Ava kan den första delen av den kvinnliga blicken identifieras eftersom kameran väcker känslor hos betraktaren genom att visa protagonistens upplevelse. En av närbilderna på Ava är filmad från Bellas perspektiv och Ava blickar rakt in i kameran. Eftersom Bella verkar ha anammat den manliga blicken, vilket diskuteras vidare senare i analysen, kan Avas blick uppfattas tillhöra den tredje delen av Soloways (2016) kvinnliga blick, trots att den handlar om protagonisten. Ava upplevs returnera blicken och genom det bli ett aktivt subjekt. Enligt Hirdman (2001, s. 52) finns det en oenighet om vad en returnerande blick konnoterar. Blicken kan utöver att indikera ett jämbördigt förhållande mellan betraktaren och den avbildade även uppfattas som att ge möjligheten till en större form av voyeurism eftersom den avbildade ger sitt medgivande till att bli betraktad. Genom sin returnerande blick kan Ava alltså bli ytterligare utsatt (se bild 24). Det är endast i det bildutsnittet i scenen där Ava skulle kunna uppfattas som aktiv, i resterande bilder är hon

passiv och utsatts. Enligt Berger (1972, s. 46f) är det vanligt att framställa kvinnor som passiva och utsatta av mannens aktiva blick. I denna scen blir Ava främst utsatt av Bella som till skillnad från Bergers argumentation framställs som aktiv. I scenen intar Bella den rollen som männen hade i tidigare analyserade scener. Bella är den som agerar och tar initiativ till de olika handlingarna i scenen, inklusive våldet, medan Ava drabbas av handlingarna.



Bild 23, Pleasure (Thyberg, 2021)

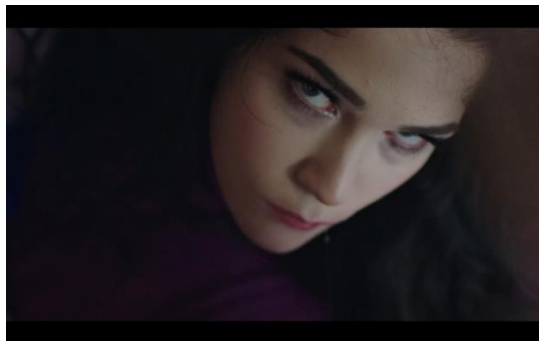


Bild 24, Pleasure (Thyberg, 2021)

Att kvinnorna utsätts av mannens aktiva blick framkommer i två bildutsnitt i scenen där teamet, bestående av män, filmas. I bildutsnittet, som kommer i mitten av scenen, syns männen filma och betrakta kvinnorna. Deras aktivitet och objektifierande blickar framkommer i bilderna (se till exempel bild 25). Utifrån den manliga blicken återfinns alltså den manliga karaktärens blick. Enligt Mulvey (2001, s. 56) brukar den kvinnliga karaktären ha funktionen av att vara ett sexuellt objekt för den manliga karaktären och åskådaren i salongen. Utöver de två bildutsnittet är männen inte alls med i scenen. Männens närvaro glöms bort tills bildutsnittet klipps in, alltså identifierar sig publiken inte med de manliga karaktärerna och kan därför inte sexualisera kvinnorna genom dem. Kvinnorna är dessutom inte sexuella objekt för åskådarna eftersom deras kroppar aldrig avslöjas. Kvinnorna bär under scenen underkläder som för det mesta täcker deras kroppar och majoriteten av bilderna i scenen är närbilder på kvinnornas ansikten. En spegling av mannens objektifierande blickar återfinns alltså inte i kamerainställningarna. Publikens och kamerans manliga blick kan således inte identifieras i denna scen.

Kvinnorna upplevs inte posera för de diegetiska kamerorna i denna scen, främst eftersom de diegetiska kamerornas närvaro i scenens bilder är så liten att de glöms bort. Kvinnorna uppfattas inte heller posera eftersom deras fokus verkar ligga på varandra. Bella upplevs

dock posera för sig själv när hon ser sig i en spegel som hänger ovanför sängen. Enligt Berger (1972, s. 50f) har kvinnor avbildats med en medvetenhet om att de blir betraktade och när en målare lägger till en spegel, som de betraktar sig själva i, blir de en del av åskådarna. Genom spegeln kunde kvinnan uppfattas behandla sig själv som en sevärdhet. På grund av att Bella är aktiv i scenen och inte passiv som kvinnorna Berger skriver om, upplevs hon snarare betrakta sig själv tillfredsställt över hur mäktig och dominant hon ser ut (se bild 26).

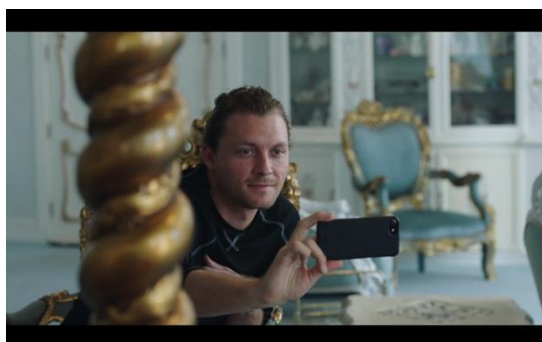


Bild 25, Pleasure (Thyberg, 2021)



Bild 26, Pleasure (Thyberg, 2021)

I slutet av scenen börjar en sekvens som kan jämföras med montaget i den tidigare analyserade våldtäktsscenen. Fokuset i sekvensen verkar vara att förmedla och förstärka känslor snarare än att visa händelseförloppet, men eftersom det inte är Bellas känslor som skildras hindras sekvensen från att tillhöra Soloways (2016) första del av den kvinnliga blicken. Det som förmedlas är hur Bella har intagit förövarens roll och det väcks känslor av skräck över hennes våldsamt. I sekvensen identifierar sig publiken varken med Bella eller Ava och blir en utomstående som enbart betraktar händelsen. Om sekvensen vidare jämförs med montaget i den tidigare analyserade våldtäktsscenen, så visas i denna sekvens bilder på offret vilket undvikits helt i den andra sekvensen. Kameran vänds alltså i denna sekvens inte enbart mot förövaren utan även mot offret (se bild 27).

Under sekvensen kommer ett bildutsnitt som är filmat från Avas perspektiv. I bilden syns Bellas ansikte i närbild där hon tittar ner in i kameran. Genom detta bildutsnitt kan betraktaren, som annars är en utomstående som enbart observerar skeendet, identifiera sig med Ava. Med närbilden kan publiken delvis uppfatta våldet som Ava utsätts för samt hennes underlägsenhet gentemot Bella. Bellas bestämmande blick som tittar in i kameran kan delvis uppfattas tillhöra den andra delen av den kvinnliga blicken. Genom

kameravinkeln kan publiken nämligen känna hur det är att vara objektet för en blick (se bild 28). Det skulle kunna argumenteras att bilden snarare tillhör den tredje delen av den kvinnliga blicken eftersom bilden inte är filmad från protagonistens perspektiv och att Bella har en utmanande samt returnerande blick som gör henne till ett subjekt. Men på grund av att Bella inte möter männens aktiva blickar utan betraktar Ava, som inte har en aktiv blick, blir Bellas blick varken utmanande eller returnerande, utan enbart objektifierande. Eftersom Bella inte möter männens blickar förblir hon ett objekt i deras ögon. Bella är därav både ett subjekt och ett objekt i scenen.

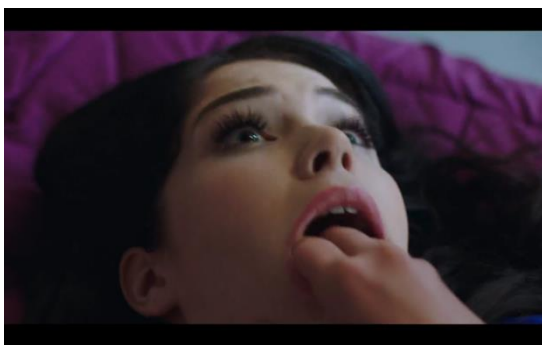


Bild 27, *Pleasure* (Thyberg, 2021)

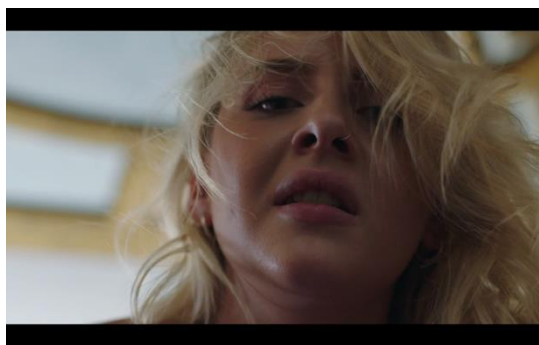


Bild 28, *Pleasure* (Thyberg, 2021)

De två sista delarna av den kvinnliga blicken utgår från att kvinnan är passiv och utsatt och alla tre delar fungerar som ett försvar mot den objektifierande manliga blicken. När kvinnan redan är aktiv och inte blir utsatt av en manlig blick kan de sista två delarna av den kvinnliga blicken inte fullständigt appliceras. När Bella utsätter Ava med sin objektifierande blick och sitt fysiska våld skulle en fullständig förmedling av Bellas upplevelse kräva att även Ava utsätts av publikens manliga blick. Bella verkar ha anammat den manliga blicken, vilket generellt kan ses göras i *girl-on-girl-porr*. Lesbiska kvinnor förekommer ofta i porr enbart för att tillfredsställa heterosexuella män. Enligt Terralee Bensinger (1992, s. 82) har det länge producerats *girl-on-girl-porr* av manliga regissörer som riktar sig till den heterosexuella manliga konsumenten. När Bella följer porrindustrins mönster vid inspelningen med Ava kan det hon gör inte täckas utifrån den kvinnliga eller manliga blicken. Om den kvinnliga blicken hade applicerats fullständigt av Thyberg hade den alltså inte fungerat som ett försvar mot den manliga blicken, utan snarare förstärkt den. I början av scenen förmedlar Thyberg enbart känslan av att ha makt över Ava, om hon skulle förmedla Bellas fullständiga upplevelse till publiken, hade de kunnat utsätta Ava för sin egen sexuella stimulans.

Sammanfattningsvis kan den kvinnliga blicken enbart appliceras korrekt när kameran filmar Ava från ett fågelperspektiv och förmedlar Bellas upplevelse av makt över henne. I närbilden på Ava där hon returnerar blicken kan den tredje delen av den kvinnliga blicken identifieras, men eftersom den tredje delen egentligen handlar om protagonistens returnerade blick har den inte applicerats korrekt. På liknande sätt avviker en bild, under sekvensen med vita bildrutor, från Soloways teori. Den kvinnliga blickens andra del kunde nämligen identifieras i en bild på Bella. Publiken kände sig alltså betraktad av protagonisten i stället för att uppleva blicken som objektifierar protagonisten. I den bilden identifierar sig publiken med Ava i stället för med Bella. Den kvinnliga blickens fokus om att förmedla protagonistens upplevelse och perspektiv frångås i scenen och publiken identifierar sig inte med Bella utan upplever scenen delvis som en utomstående och delvis från Avas perspektiv. När Mulveys teori anläggs på scenen kan enbart den manliga karaktärens blick uppfattas, hos både det manliga teamet som filmar kvinnorna och Bella som antar mannens roll i scenen. Publiken upplever Bella som ett aktivt subjekt, våldsam, överordnad och objektifierad. Publiken objektifierar inte Bella utan hon upplevs som det på grund av männen som betraktar och filmar henne. Hon är aktiv i scenen eftersom det är hon som tar initiativ till händelserna och verkar agera utifrån sin vilja. Bella är även våldsam och överordnad i scenen och intar den roll som männen hade i den tidigare analyserade våldtäktsscenen, vilket innefattar att hon bland annat kväver, slår och spottar på Ava. Upplevelsen av Bella som en förövare och överordnad förstärks genom bildutsnitt från Avas perspektiv och grodperspektivet som hon filmas från. Kameran framställer Bellas kropp nästan inte alls. I scenen finns det ett fåtal hel- eller halvbilder och i dessa avslöjas inte Bellas kropp eftersom hennes underkläder täcker den. Alla närbilder i scenen är på kvinnornas ansikten och avslöjar således inte heller Bellas kropp. Männen i scenen bemöter Bella på ett sexualiserande vis genom aktiva och objektifierande blickar samt med sina diegetiska kameror som filmar henne. Ava bemöter Bella passivt, hon framställs som underordnad och utsatt förutom i en bild där hon kan upplevas utmana Bellas blick.

3. Slutdiskussion och slutsats

I denna uppsats undersöker vi hur huvudkaraktären Bella i filmen *Pleasure* (Thyberg, 2021) framställs i fem olika porrinspelningsscener. Utgångspunkten är att se om hon sexualiseras eller inte, främst utifrån teorierna om den manliga och kvinnliga blicken. Vi undersöker hur den ideala betraktaren upplever Bella, hur filmens kamera skildrar hennes kropp och hur hon bemöts av bikastraktererna. Efter att ha analyserat scenerna kan vi konstatera att det inte finns ett genomgående sätt som Bella skildras på. De skiljer sig åt inte enbart i handlingen, utan även i kamera- och berättartekniker. Teorierna om den manliga och kvinnliga blicken har även visat sig inte kunna täcka relationen mellan en aktiv och en passiv kvinna.

För det mesta har kameran inte filmat Bellas kropp i scenerna. Kameran har filmat Bella i stabila halv- och närbilder, där utgångspunkten var hennes ansikte. I helbilderna där hennes kropp har skymtats har den även delvis täckts av karaktärer eller underkläder. Enligt Deveraux (2021, s. 86) får betraktaren tillgång till kvinnans kropp när kameran panorerer över den. Publiken blir genom det objektifieraren och hindras från att identifiera sig med kvinnan. I *Pleasures* porrinspelningsscener får betraktaren inte tillgång till Bella med hjälp av panoreringar, i stället bidrar antalet närbilder på hennes ansikte till en ökad identifikation med henne. Det finns bilder i filmen som uppfyller ett manligt behov där publiken kan få tillgång till henne men det beror inte på panoreringar. Bella sexualiseras när kameran filmar från vinklar som underlättar möjligheten för publiken att fantisera om henne, detta är när bilden verkar vara filmad med den diegetiska kameran och Bella verkar därigenom tilltala publiken. Hon sexualiseras även i kombinationen av att hennes kropp skymtas och att hon spelar och poserar för den diegetiska kameran och bikastraktererna trots att hon där inte tilltalar publiken direkt. I närbilderna skapas en intimitet mellan Bella och publiken som kan leda till en ökad identifikation, men även till objektifiering när hon skådespelar och hennes känslor inte kan utläsas. Den beskyddande kameratekniken som skonar den utsatta karaktären som Matthews (2015, s. 837) identifierar i *Lilya 4-Ever* återfinns även i *Pleasure*, i montaget där Bella blir våldtagen återfinns nämligen ingen bild på henne. I montaget illustreras att en identifikation med kvinnan inte måste ske genom att hon exploateras, vilket även sker i Moodyssons *Lilya 4-Ever* (Matthews, 2015, s. 840). Denna kamerateknik anläggs dock inte för att skydda Ava i sista scenen utan bilder på Ava återfinns genomgående.

Trots att scenerna är olika så kan en del av den manliga blicken identifieras i alla scener, närmare bestämt den manliga karaktärens blick. I alla scener finns åtminstone en manlig karaktär som objektifierar Bella. Antingen är det män som Bella spelar mot eller så är det kameramän som filmar henne. Den fjärde scenen som analyseras är ett exempel på hur den manliga karaktärens blick kan undvikas eftersom männen som spelar mot Bella är lika aktiva som henne och karaktärerna uppfattas samspela snarare än att männen utnyttjar henne. I de tre första scenerna utsätts Bella inte enbart av de manliga karaktärernas objektifierande blickar utan hon behandlas som ett objekt som är underordnad dem och hon utsätts av deras kommandon eller till och med fysiska våld. I den sista scenen är det Ava som är underordnad och hon bemöter Bella främst som passiv, i stället för att hon utsätter Bella så blir hon utsatt av Bella.

För det mesta identifierar sig betraktaren med Bella, förutom i den sista scenen där publiken mestadels är en utomstående som observerar det som sker. I alla scener återfinns bilder som skildrar Bellas upplevelse och som möjliggör en identifikation med henne. Det finns bilder filmade från grod- och fågelperspektiv som får publiken att uppfatta Bellas utsatthet respektive överlägsenhet. Ett antal bilder från Bellas perspektiv underlättar identifikationen med henne, i stället för att bli delaktig i utsättandet kan publiken i dessa bilder känna empati för henne. Männens stirrande blickar in i kameran, som återfinns i de första tre scenerna, får publiken att känna sig utsatt och objektifierad, liksom Bella. När Bella returnerar blicken i den första, andra och fjärde scenen kan hon skildras som utsatt utan att vara passiv och ett objekt för publikens begär. Hennes blick gör att hon blir en nyanserad karaktär där hennes vilja kan avläsas. Bellas vilja eller snarare ovilja kan även avläsas i den tredje scenen, vilket hindrar publiken från att objektifiera henne. Publiken sexualiserar inte Bella i den tredje, majoriteten av den fjärde och femte scenen. I den tredje och slutet av den fjärde scenen upplevs Bella som *naked*. Hennes nakenhet sexualiseras alltså inte av publiken, främst på grund av att hon inte upplevs posera och att hennes vilja går att avläsas. I den första och i början av den fjärde scenen kan publiken sexualisera Bella och uppfatta henne som en *nude*. När hennes kropp blottas i kombination med hennes posering får publiken tillgång till henne och möjligheten att fantisera om henne underlättas. I de två första scenerna upplevs Bella i vissa bilder filmas från den diegetiska kameran, vilket gör att hennes skådespel och posering upplevs riktad till publiken, så att de kan objektifiera henne. Dock avslöjas aldrig Bellas kropp i den

andra samt den sista scenen vilket hindrar Bella från att varken vara *naked* eller *nude* i dessa.

Feminister har länge försökt utmana den manliga blicken och skapa en kvinnlig blick, men har inte alltid lyckats. I *Fatal Attraction* var den sociala ordningen ett hinder för den kvinnliga blicken, menar Jacobsson (1999, s. 25f). I *Pleasure* kan det också vara den sociala ordningen som är hindret. Den manliga blicken återfanns hos de manliga karaktärernas objektifiering och Bellas posering, vilket kan anses vara grunden för porrfilmer. Men i stort sett har Thyberg kunnat berätta om ett sexuellt objekt utan att hon framställs som ett och utan att fullständigt vända bort kameran från sin huvudkaraktär. Hon har liksom Moodysson, enligt Matthews (2015, s. 840), lagt fokus på att visa sin karaktärs ansikte och inte avslöja hennes kropp. Vår undersökning visar att Bella i de flesta bilder i inspelningsscenerna inte gestaltas som sexualiserad, av publiken eller kameran, men trots det har Thyberg svårigheter med att fullständigt avsexualisera sin huvudkaraktär. Att Bella inte fullständigt avsexualiseras i *Pleasure* innebär inte att den manliga blicken inte går att undanröjas. Som redan nämnts har den manliga blicken länge försökts utmanas och en del kvinnor har lyckats, till exempel i filmen *Portrait of a Lady on Fire* (Deveraux, 2021). Deveraux lägger stort fokus på hur berättelsen gör att den manliga blicken motarbetas i filmen. Att kvinnorna är skrivna som jämställda samt att de känner och stöttar varandra är, utöver att kvinnorna deltar lika aktivt i betraktandet, en stor bidragande faktor till filmens kvinnliga blick, enligt Deveraux (2021, s. 91). För Thyberg verkar det största hindret vara hennes berättelse, Bella är skriven som ett sexuellt objekt som sexualiserar sig själv. Kräver den kvinnliga blicken att karaktärerna ställer sig mot den sociala ordningen, som återfinns i till exempel porrfilmer? Om Thyberg hade berättat om jämlika och intima relationer hade den manliga blicken kanske inte återkommit, som i slutet av scen fyra. Utan att ändra berättelsen hade Thyberg kunnat undvika de bilder där Bellas kropp avslöjas och där hon poserar för filmens betraktare.

Avslutningsvis representeras Bella inte på ett enhetligt sätt i filmens inspelningsscener. Hon visas som både *naked* och *nude*, som passiv och aktiv, som utsatt och den utsättande och utifrån den manliga samt kvinnliga blicken. Det som är genomgående är den manliga karaktärens blick. Eftersom Bella spelar in porrvideor i alla scener och antingen spelar mot manliga skådespelare eller har manliga kamerapersoner är det svårt att undvika den

manliga karaktärens blick utan att filmens handling drabbas. Däremot kan upptäckter av den manliga blicken som identifierats i vissa bilder kunnat undvikas genom att filma från andra vinklar eller klippas bort helt. I majoriteten av den fjärde scenen menar vi att Thyberg lyckas med ifrågasättandet av den manliga blicken, främst för att Bella inte poserar och att ingen manlig karaktär objektifierar henne. Undersökningen visar att gestaltningen av en kvinna som objektifierar sig själv är svår då den manliga blicken återkommer som i många tidigare kvinnliga konstnärers verk där den har försökts att motarbetas.

4. Referenser

1177. (8 mars 2022). *Posttraumatiskt stressyndrom, PTSD*. 1177. <https://www.1177.se/sjukdomar--besvar/psykiska-sjukdomar-och-besvar/angest/posttraumatiskt-stressyndrom-ptsd/>

Bal, M., & Bryson, N. (1991). Semiotics and Art History. *Views and Overviews*, 73(2), s. 174–208.

Bannister, M. (2018). Funny Girls and Nowhere Boys: Reversing the Gaze in the Popular Music Biopic. I G. Lee (red.), *Rethinking Difference in Gender, Sexuality, and Popular Music: Theory and Politics of Ambiguity*. Routledge.

Bensinger, T. (1992). Lesbian Pornography: The Re/Making of (a) Community. *Discourse*, 15(1), s. 69–93.

Berger, J. (1972). *Ways of seeing: based on the BBC television series with John Berger*. British Broadcasting Corporation and Penguin books.

Cavallin, S. (01 december 2021). Saga Cavallin: Offentlig nakenhet är alltid en uppoffring. *Dagens Nyheter*. <https://www.dn.se/kultur/saga-cavallin-offentlig-nakenhet-ar-alltid-en-uppoffring/>

Deveraux, J. (2021). Cinema and The Female Gaze: An Examination of Queer Representation. *Essais*, 11(1), s. 83–93.

Fagerström, L., & Nilson, M. (2008). *Genus, medier och masskultur*. Gleerups.

Gill, R. (2007). *Gender and the media*. Polity.

Hirdman, A. (2008). *Den ensamma fallosen: mediala bilder, pornografi och kön*. Atlas.

Hirdman, A. (2001). *Tilltalande bilder: Genus, sexualitet och publiksyn i Veckorevyn och Fib aktuellt*. Atlas.

Jacobsson, E. (1999). *A female gaze?* [Kungliga tekniska högskolan] Centrum för användarorienterad IT-design. https://cid.nada.kth.se/pdf/cid_51.pdf

Kuhn, A. (2009). The power of the image. I S. Thornham, C. Bassett, & P. Marris (red.), *Media Studies: A Reader*. (3 uppl.) Edinburgh UP.

Magnet, S. (2007). Feminist sexualities, race and the internet: an investigation of suicidegirls.com. *New Media & Society*, 9(4), s. 555–711.

Mulvey, L. (2001). Visuell lust och narrativ film. I S. Arrhenius (red.), *Feministiska konstteorier*. Konsthögskolan.

Matthews, E. (2015). Portraying Trafficking in Lukas Moodysson's *Lilya 4-Ever*. *Feminist Media Studies*, 15(5), s. 829–844.
<https://doi.org/10.1080/14680777.2015.1009930>

Osborn, B. (2021). Resistance Gazes in Recent Music Videos. *Music and the moving image*, 14(2), s. 51–67.

Parker, R. & Pollock, G. (1981). *Old mistresses: women, art and ideology*. Pandora Press.

Rossi, L. (1995). Att re-turnera blicken. I A. L. Lindberg (red.), *Konst, kön och blick: Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism*. Norstedts.

Shriver-Rice, M. (2015). Female desire, Puzzy Power and women-directed scandinavian sex films. *Journal of Scandinavian Cinema*, 5(2), s. 183–189.

Thyberg, N. (13 december 2021). Ninja Thyberg: Tydligt att Saga Cavallin inte ser Bella i 'Pleasure' som något annat än objekt. *Dagens Nyheter*.

<https://www.dn.se/kultur/ninja-thyberg-tydligt-att-saga-cavallin-inte-ser-bella-i-pleasure-som-nagot-annat-an-objekt/>

Thyberg, N. (Regissör). (2021). *Pleasure* [Film]. Svenska Filminstitutet.

TIFF Talks, *Joey Soloway on The Female Gaze / MASTER CLASS / TIFF 2016*. (2016)
Publicerades 11 september 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=pnBvppooD9I>
(2022-09-26).

Van Zoonen, L. (1994). *Feminist media studies*. SAGE Publications.