

Kunstneriske bidrag af Ivan Andersen,
Ida Kvetny, John Kørner,
Anika Lori, Pilaiporn Pethrith,
Torben Ribe og Evren Tekinoktay.

- s. 2 Venerisk Kinky - Ava Gardner og de græske myter
Bo Tao Michaëlis
- s. 8 Hilton / Hørslev
Lone Hørslev
- s.9 Den forstenede lort - Dennis Coopers forfatterskab
Henrik List
- s. 19 Je suis curieuse -Reportage fra en stripbar i Paris
Svala Vagnsdatter Andersen
- s. 26 ...fuld af bugter...
Martin Glaz Serup
- s. 27 Perversionens struktur
Henrik Jøker Bjerre
- s. 35 Den nordiske sexfejde
Christian Groes-Green
- s. 40 Kinky Fashion
Nikolina Olsen-Rule
- s. 49 Antydningens kunst - erotiske tegneserier
Hans Christian Christiansen
- s. 56 Tolv
Martin K
- s. 58 Den erotiske distance -interview med Steen Schapiro
Andreas Relster
- s. 66 I porcelæn til anklerne -Louise Hindsgavls keramik
Andreas Nielsen
- s. 75 Da NN fyldte 30
Ole Rosenstand Svidt
- s. 77 Tråden
Kirstine Refstrup
- s. 78 Kinky
Anders Fogh Jensen og Rasmus Svarre Hansen

Kinky

Kulturo
TIDSSKRIFT FOR
MODERNE KULTUR

Kinky

Kulturo

TIDSSKRIFT FOR
MODERNE KULTUR



Kinky

HENRIK LIST Homo-forfatteren Dennis Coopers grænseoverskridende fortællinger
BO TAO MICHAËLIS Venerisk skønhed mellem gudinder og nymfomaner
CHRISTIAN GROES-GREEN Den nordiske sexfejde
SVALA VAGNSDATTER ANDERSEN Rapport fra stripbarens spejlkabinet

Kulturo nr. 24/2007

forår 07. 13. årg. nr. 24. pris 69,-

Kulturo goes *kinky*!

Alt er kinky. Og intet er kinky. Det afhænger, af øjnene der ser, og den kulturelle og menneskelige bagage vi slæber rundt på. Hvad der tænder os og rykker vores grænser er et komplekst spørgsmål om præferencer, tilbøjelighed og fornemmelse for det normale og accepterede. Og så er det først og fremmest individuelt. Både hvad man kan lide, og i hvor høj grad man tør følge sine lyster, også når de peger i en retning, der fra samfundets side opfattes som unormal eller syg.

Mentale grænser er flydende. I nogles øjne er Jørgen Leth og hans berømte kokkepige et skoleeksempel på den gamle gris. For andre sætter han ord på fantasier og tanker, som vi alle sammen har i større og mindre grad, men som vi af kulturelle årsager holder skjult.

Måske er det tid til at revurdere, hvor grænserne går for, hvad man i liderligheden og/eller selvudviklingens navn kan tillade sig? Hvad er det, der rykker de menneskelige grænser mentalt og fysisk i det moderne samfund? Og er der et samfundsmæssigt behov for at tage vores inderste lyster og drømme alvorligt og acceptere dem som en del af den menneskelige natur? Eller er der tværtimod et behov for at slå hårdt ned på de perverse fikseringer, som nogle prøver at ophøje til noget vigtigt og naturligt?

Kulturo har taget kinky-begrebet i hånden og spørger i dette nummer kunstnere, filmfolk, skribenter og forfattere, hvad de synes, der er kinky. Svarene er lige så forskellige, som de personer, der er bag ved dem. Der hersker dog ingen tvivl om, at det kinky er derude. Spørgsmålet er kun, hvordan og hvornår man finder det, og hvad man i sidste instans skal gøre ved det?

God jagt!

Kulturo

Venerisk kinky

Med den amerikanske filmskat i rygsækken og de antikke myter under armen drager Bo Tao Michaëlis på strejftog i en verden befolket af billedskønne gudinder og vægelsindede nymfomaner på sin jagt efter den veneriske skønhed

Af Bo Tao Michaëlis

Engang i en omtale i *Politiken* af den fremragende og fascinerende amerikansk-spanske filmstjerne Ava Gardner, skrev jeg, at hun var 'venerisk smuk'. Jeg syntes selv, at det var en ret god vending. Hurtigt blev mit besmykkende epitete dog mødt af en masse hademails, hvor jeg blev skoset for at mene, at en skønhed kunne være sygelig, eller at det at være smuk var lig med syfilis!

Indrømmet, jeg havde forventet læserbreve. Jeg havde jo provokeret ved at sætte tillægsordet 'venerisk' til noget, som er smukt. 'Veneriske sygdomme' er nemlig på dansk betegnelsen for klassiske kønssygdomme som den franske syge og gonoré. Imidlertid har tillægsordet venerisk rent faktisk fine rødder til den romerske gud for skønhed og kærlighed, den væne Venus! Og når jeg brugte venerisk om Ava Gardner, var det også lidt af en insiderjoke blandt filmbuffs. En af Ava Gardners gennembrudsfilm udenfor film noir-genren kom i 1948 og hedder på dansk *Venus på viften*. En filmatisering af Kurt Weills musical *One Touch of Venus*, hvor i hvert fald sangen, "Speak Low" er blevet en evergreen sidenhen. Musicalen er ganske frivol i sin relation til efterkrigstidens begyndende bigotteri over-

for kærlighed og det, som ligner. Venus kommer til jorden som kødelig kvinde for at lære menneskene at elske ordentligt, saftigt og sanseligt, før det er for sent!

Filmen barberede desværre meget af det frivole og de fleste sange ud af historien. Men ved netop at lade Ava Gardner gestalte den antikke gudinde, nåede budskabet via hendes apparition og kropssprog alligevel ud over lærredet. Ånden er fri, men kroppen er redebon, og kærlighed er aldrig kun kildevand, men også krop og køn. Kort sagt er budskabet kødelig sex. Således – og til nogles mishag – kan kærlighed være anarkistisk og afvigende. Altså new yorker-amerikansk kinky i ordets både bizarre og grænseoverskridende betydning.

Den u-græske gudinde

Den antikke gudinde Venus er netop en størrelse, der er svær at placere. Da hun var græsk og hed Afrodite, var hun en outsider blandt de olympiske guder. Ifølge digteren Hesiod er hun skumfødt af Uranios nosser på havets bund, hvor de faldt ned efter, at sønnen Kronos havde kastreret ham. Men reelt er hun datter af Zeus; der er sågar historier om, at også han har ligget med hende. Hos grækerne var blodskam tabu, men ikke en umulighed, blandt guder. Grækerne havde stor respekt for Afrodite, og selvom hun hos dem mestendels er gudinde for råsex, eller på pænere dansk elskov, er hun også en gudinde, de satte i forbindelse med livets cyklus og dets punktum, døden. Så fransk-mændenes udtryk for orgasmen *le petit mort* (da. den lille død), er altså mere klassisk end ved både første



Ava Gardner (1922-1990).

øjekast og sidste støn. Den franske betegnelse beskriver smukt, at kærlighed er livet, men også indeholder tillige døden i sin spontane ubestandighed – den flygtige følelse, der svinder og glemmes som sneen i fjor. Grækerne mente da også, at hvad man sagde i 'Afredites lænker', altså i et saligt øjeblik med en elsker i sengen, ikke holdt i retten eller andre civilretslige steder. Thi Afrodite er også en ekstasegud. Det er faktisk den gudfrygtige mening, at man opfører sig tosset, når hun besætter mennesker med lyst og lidelighed. I hvert fald var alle grækere enige om, at hun

var ugræsk og af en barbarisk indvandrer. Muligvis i familie med den babylonske skøge, Ishtar, også kendt i Ægypten som gudinden Isis, Osiris' hustru.

Denne ikke-græske oprindelse, kan man derfor altid genkende i hendes portræt på billeder og i marmor. Hun er i modsætning til andre ægte og mere ærbare græske gudinder ofte meget lidt påklædt, og er hun påklædt, er det i noget andet og alternativt tøj. Elegant, vovet og spraglet, gerne prydet med blomster såsom liljer og roser, krokus og hyacint. Og så lugter Afrodite godt. Hun bragte til det gamle Hellas alle

Østens parfumer og olier, som stedse forfører mænd til at opføre sig tåbeligt for et par dråber duftevand bag en kvindes forførende øre. Men frem for alt bærer Afrodite det smukke bælte, en morgengave fra gemalen, som med magi får alle mænd til at falde for den, som har det om livet. Ifølge Homers *Iliaden* overlader hun det en eneste gang til Hera, så denne for en gang skyld kan få lidt sex med sin konsekvent utro husbond, tordenguden Zeus. Men ellers låner hun nødtigt bæltet ud til andre. Og også derfor er hun ilde set blandt sine medsøstre oppe på Olympen, Hera, Pallas Athene og Artemis.

På grænsen til det usømmelige

Afrodite er totalt uden nogen form for pli, dekorum endsige moral. Tænk på, at den mest berømte historie, som klæber til hendes ynder, er den om Paris, som hun skænkede til Helena, en gift mands kone! Dermed begyndte krigen om Troja, og også tæt på slagmarken opførte hun sig på grænsen til det usømmelige. I *Odyssens* fjerde sang fortælles, hvorledes hun hensynsløst lokker Helene til at drille de græske mænd, der sidder hunderædde inde i den store træhest og bare venter på, at der er fri bane til at komme ud og erobre staden.

Det er i samme Homers værk, at vi får historien om hendes mest berømte sidespring. Hun, som er gift med smedeguden – den grimteste af alle guder – den halte Hefaistos, ligger i med Ares, den primitive og rå krigsgud, som stort set altid enten er voldelig eller har en kæp i øret. Ja, intelligensmæssigt bestemt ikke den



Ava Gardner som gudinden Venus i filmen *One Touch of Venus* (1948).

højeste søjle på templet. Dette utro kærestepar får hele tre børn ud af den gedulgte affære, som faktisk er en offentlig hemmelighed blandt guder og mennesker. Det mest kendte af disse børn, hedder såmænd Harmonia. Så når det i amerikansk lommepsykologi påstås, at kvinder er fra Venus og mænd er fra Mars, er det i hvert fald ikke i overensstemmelse med klassisk visdom. Der kan faktisk godt komme harmoniske børn ud af modsætninger!

Fra vægelsindet nymfoman til værdig gudinde

Den guddommelige Afrodite er ikke kræsen og boller lystigt til højre og til venstre, når lysten kommer over hende. Allerede dengang lød devisen, at pæne piger ganske vist kommer i himlen, men de uartige kommer over alt. Som sagt var hun skyld i den forfærdelige troj-

anske krig, men også i den forbindelse har hun en skelsættende affære. Hun forfører den trojanske kongesøn, den ædle Anchises, og med ham får hun så Aeneas, den senere grundlægger af Rom. Og som Odysseus blev guidet hjem af Homers Pallas Athene, således lader den romerske forfatter Vergil sin helt i *Aeneiden* blive ført gennem farer og forhindringer af kærlighedsguden Afrodite, alias Venus.

Thi fra det 3. århundrede før vor tidsregning begynder romerne at se deres egen Venus som den græske gudinde – nu med navneforandring og romersk borgerbrev. Så når Vergil lader sin grundlægger af den evige stad have Venus som skytsgud, er sagen og gudindens ressort blevet ganske ændret. Den romerske Venus har på flere hundrede år forvandlet sig fra at være en vægelsindet nymfoman til at blive en gudinde for skønhed, visdom og værdighed. Vi har faktisk et fremmedord fra ældre dansk, som signalerer denne forvandling fra at personificere brunst til at være værdigheden selv. Næmlig udsagnsordet 'at venerere', der betyder at udvise ærbødighed, agtelse og ærefrygt.

Ovids kinky *Metamorfoser*

Roms første kejser, August, var den ideologiske bagmand bag Vergils værk om Roms grundlæggelse. Nu var der sket en moralsk oprustning, og selvom Aeneas har en hidsig affære med dronningen af Karthago, Dido, må han videre på sin mission, mens hun begår selvmord på grund af kærestesorg. Sådan var det nye tider. *No more kinky sex*, hjem til de kejserlige kød-

gryder, i fædrelandets tarv dyrke de nye dyder på ærbarhed, flid og offervilje. Men den kinky Venus fik den gode August ikke helt slået ihjel.

En romersk digter fra et ganske andet hjørne af Forum Romanum end norditalieneren Vergil ville det nemlig anderledes. Den divine Ovid – verdens første *latin lover* – fik af flere omgange rettet op på den moralske omkalfatring. I hans grandiose værk *Metamorfoserne* får vi en af de mest kinky historier om Venus med en af hendes mest besynderlige og berømte affærer.

Det drejer sig om kunstneren Pygmalion fra Kypren, som var blevet led og ked ved alt det kvindeskønnet står for: svig, humørsyge, utroskab og egenrådighed. Derfor lavede han selv en statue af elfenben af en underskøn kvinde, han lå med om natten. Ja, faktisk som de der oppustelige onani-dukke, du kan købe i enhver pornoshop. I Otto Sten Dues fine oversættelse af tiende sang af *Ovids metamorfoser* står der sågar:

"Han lægger hende i seng på purpurfarvede lagner, og kalder hende sin elskede viv og lar' hendes hoved ligge på edderdunspude – som om hun mærked' det mindste."

Men der er måde med det bizarre. Venus sætter grænser for den masturberende kvindehader. Thi ved den årlige fest til hendes ære, lader hun elfenben blive til kød og blod. Eller som der står så både romantisk, koket og raffineret hos Ovid:



Den italienske maler Botticellis kanoniserede værk, der skildrer den skumfødte Venus (1484-86).

“Under hans kærtegn svinder det hårde i benet og blødner, synker under hans finger og gir sig som voks fra Hymethus gør det i varmen fra solen og kan modelleres i hånden og få forskellige former og føjer sig ved at håndteres.”

Klassisk hedonisme og moderne femininitet

Men lad os slutte med begyndelsen den veneriske skønne Ava Gardner. Hun var ikke blot en filmstjerne med en helt egen erotisk charme og karisma. Hun udtrykker i sine bedste film en nærmest guddommelig og selvstændig seksualitet. Både en klassisk hedonisme og en moderne femininitet. Af sine bedste og mest solidariske filminstruktører blev hun således perfekt castet i (mere eller mindre vellykkede) filmatiseringer

af Ernest Hemingways (1899-1961) værker. Dette ses allerede i den fine film noir over Hemingways klassiske novelle *The Killers* (1946), der i de danske biografer fik titlen *Den der hævner*. Her er hun netop en sådan Hemingwaysk, hårdkogt, moderne kvinde, som lokker mænd både til glæde og fordærv på fatal facon.

I mindre grad gentager hun sin rolle i to andre film drejet over hans romaner, *Sneen på Kilimanjaro* fra 1952 og *Og solen går sin gang* fra 1958. Hun er på samme tid en androgyn drengepige og en alternativ sexbombe, langt mere avanceret med sin sex appeal end sine konkurrenter i samtiden, Marilyn Monroe, Kim Novak og Lana Turner. Netop venerisk og kinky. Både indenfor hos mændene, men også udenfor som en elverpige, en uopnåelig skønhed.

Ava Gardners to mest berømte ægtemænd – ud af en del – var drengeskuespilleren og mandslingen Mickey Rooney og crooneren og playboyen Frank Sinatra. Interessant nok, så var den første skilsmisse nærmest lykkelig, som når Venus går fra Pan efter en sommernat. Omvendt var den anden afsked lige ved at slå Sinatra ihjel på grund af kærestesorg! Hans bedste kærlighedssange siges netop at være indspillet på en tragisk sorg over ikke at være mand nok for Ava.

Før Ava Gardner som 68-årig, lidt ensom og noget fortrukken, dør i 1990, var hendes kærester og sengekammerater mestendels yngre tyrefægttere i Madrid. Men legenden siger også, at hun nu og da i 1950'erne kunne ses svømme rundt i vennen Hemingways swimmingpool på Cuba. Uden en trevl på kroppen. Men man skulle stå tidligt op for at nå at se hende splitternøgen og ganske skumfødt. Det sidste stammede nu nok mest fra en af de mange flasker champagne, som endte med at lægge vor tids Venus lidt for tidligt i graven.

Litteratur

Homer: *Iliaden* (2006). København: Gyldendal. Oversat af Otto Steen Due.

Homer: *Odyseen* (2006). København: Gyldendal. Oversat af Otto Steen Due.

Ovid: *Ovids Metamorfoser* (2005). København: Gyldendal. Oversat af Otto Steen Due.

Vergil: *Aeneiden* (1996). København: Centrum. Oversat af Otto Steen Due.

Udvalgte film

The Killers (1946). Instruktion: Robert Siodmak.

One Touch of Venus (1948). Instruktion: William A. Seiter.

The Snows of Kilimanjaro (1952). Instruktion: Henry King.

The Sun Also Rises (1957). Instruktion: Henry King.

Lone Hørslev

HILTON / HØRSLEV

Jeg taler om regnvejr og ikke om andet
end regn når jeg siger at
intet uvejr varer for evigt. Dineren dufter
af tunfisk, du siger
en typisk tordensky kan indeholde
op
til 10.000 tons vand. Jeg indeholder mit navn som en bandage kan indeholde
en brækket arm, jeg sidder og tegner min underskrift. Igen og igen, i nat
drømte jeg om Paris Hilton, hun
lå på alle fire og drak mælk fra en skål det
var vistnok meget erotisk. Jeg har allerede underskrevet mindst 6 kreditkort
notaer i dag. Jeg noterer mig at min underskrift er forskellig på alle 6. Paris Hilton
er navnet på et hotel
og en kvinde
der bærer sit navn og sine
designerkjoler med et sødt, blødt, lyserødt smil, du siger, når
regnen holder op, så går vi! Jeg folder min overskrevne serviet
sammen, mit navn
er et ganske almindeligt og ensomt sted
ude vestpå (DK)
hvor bogstaverne rejser sig og lægger sig igen som vinden blæser
et sted
hvor hundene i hvert fald
ikke kan være i håndtasker
ja, siger jeg, ja, så går vi.

Den forstenede lort - og andre hemmeligheder i Dennis Coopers forfatterskab

Imens vi i Danmark i disse år dæmoniserer ungdommens seksualitet med vores pædofilparanoia, udforsker den amerikanske homokultforfatter Dennis Cooper konsekvent og kompromisløst den seksuelle dynamik imellem unge teenagefyre og voksne mænd i sine kontroversielle romaner. Romaner, der er både moralsk og stilistisk grænseoverskridende samt kinky nok til at chokere selv de mest hærdede læsere.

Af Henrik List

“Teenaged boys are my weakness, particularly the slim, depressed, cute, intelligent, haunted ones...” (Dennis Cooper: *Try*)

Med sin tour de force af en romancyklus i fem bind – *Closer*, *Frisk*, *Try*, *Guide* og *Period* – skrev Los Angelesforfatteren Dennis Cooper sig på kun et årti (fra 1989 til 2000) direkte op i den store, amerikanske (anti)kanon af litterære og seksuelle renegater, hvor han i dag, i hvert fald tematisk kan betragtes som en arvtager til Paul Bowles, William S. Burroughs, Allen Ginsberg, Hubert Selby Jr., John Rechy, Marco Vassi, Edmund White og Gary Indiana.

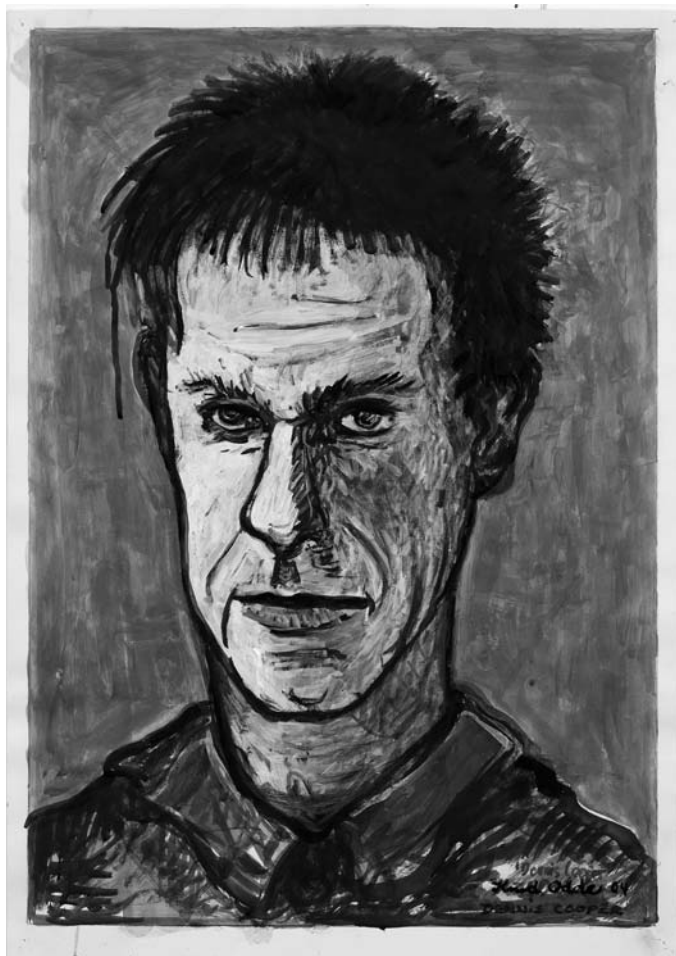
Gennembrudsromanen *Frisk* fra 1991 blev således af mange set som en homoseksuel pendant til Bret Easton Elliss’ samtidige *American Psycho*, og lige såvel som Elliss’ serial killer-bestseller vakte furore blandt feminister over alt i verden, gjorde Coopers kritiske og

kultiske succes i mindre målestok ham til hadeobjekt for ‘politisk korrekte’ bøsseaktivister. Hvilket blandt andet resulterede i dødstrusler, der fik ham til at indstille en efterfølgende oplæsningsturné igennem hele USA på halvvejen.

Cooper er dog frygtløst fortsat med sin litterære udforskning af homoseksualitetens tabuer (trækkerdrengeprostitution, hardcore-sadomasochisme, barebacking, pædofili, børne- og snuffporno) og den postmoderne kulturs skyggesider (fremmed- og tingsliggørelse/computer- og tv-ekspisme/mode- og statusræs), uden dog på nogen måde at være ude i et egentlig kultur- eller samfundskritisk ærinde.

For Cooper, som for en række andre transgressive, postmoderne forfattere og kunstnere, er kroppen ‘den sidste grænse’ i en verden af simulakra og simulationer – en grænse til en efterstræbt autenticitet, der må overskrides. Hans bøger er fulde af pervers sex og vold, narko og fornedrelse, angst og dødsfantasier - i et klamt, klaustrofobisk og kvalmende univers, hvor mørkets hjerte banker i unge drenges endetarme, og følelsesmæssigt afstumpede voksne mænd forfølger deres lyster både helt dérop og langt ind i et begær, hvor sproget ikke længere rækker.

Paradoksalt nok har dette ikke ret meget med pornografi eller splatterhorror at gøre, hvor vidende og sarkastisk disse genremæssige udtryk ellers end kommenteres af Coopers karakterer i medie- og popkulturreferencerne undervejs. Nej, dertil er skildringerne af det pornografiske, obskøne eller sensationelle i bøgerne simpelthen alt for kliniske, distancerede og



Portræt af Dennis Cooper malet af Knud Odde (2006).

litterært selvbevidste og den narrative struktur i sig selv alt for kompleks. Hvis en Dennis Cooper-roman hypotetisk skulle læses funktionelt lineært – altså for ophidselsens og orgasmens skyld - ville det være som at onanere til en pornofilm på en kodet kanal, hvor man kun ser det glinsende nøgne kød i glimt imellem den generelle flimren og knitren. Det er bruddene, pauserne, intervallerne, mellemrummene og alt det, der foregår imellem linierne, imellem sætningerne, imellem de skiftende fortællersynsvinkler, imellem sex-scenerne og voldsudskejelserne, der er den egentlige tekst – teksten under teksten så at sige: italesættelsen af det usigelige.

Hvor pornografien forbliver på overfladen, går dette litterære projekt omvendt netop også ud på at gennembyrde, penetrere og åbne overfladen med skriften. "That was the weirdest part," som fortælleren John reflekterer i *Closer*, "feeling how warm and familiar George was and at the same time realizing the kid was just skin wrapped around some grotesque-looking stuff."

Cooper skriver sig bogstavelig talt ind under huden på sine karakterer, ind i lortet og indvoldene, helt ind i den rædsel for døden som livet med alt dets forfængelighed og flygtige skønhed jo er.

"George is a jewel in those glittering confines, the same way his heart is a lump of confusing blue tissue two feet up his asshole." (Dennis Cooper: *Wrong*)

Dennis Cooper er født 1953 i en middelklassefamilie i en forstad til Los Angeles, hvor han stadig bor – efter i længere perioder at have opholdt sig i New York og Amsterdam. Han begyndte sin litterære karriere som lyriker i slutningen af 1970'erne, hvor han ligeledes hurtigt blev involveret i både punkscenen og den spirende homoaflægger af denne: Queercore-bevægelsen. Allerede i tidlige noveller som *A Herd* (fra 1980, der kan læses i *Wrong*) og i en digtsamling som *The Tenderness of Wolves* ('81) kredser Cooper om det makabre og morbide ved seksualiteten, om de farlige og forbudte fantasier, han siden så monomant har taget til det yderste.

En række form- og indholdsmæssige karakteristika, der perfektioneres i romancyklussen, er faktisk forbavsende tydelige i mange af forfatterens tekster fra 80'erne: De neutrale, sydcaliforniske forstadskulisser; de vage, overfladiske person- og miljøbeskrivelser; det stramme, minimalistiske og hyperrealistiske sprog; den gennemførte brug af en utroværdig jegfortæller og et spindelvæv af skiftende tredje personsfortællere; de fjerne forældre og dysfunktionelle familier; den blaserte, men rodløse, sex, drugs & rock'n'roll-dyrkende ungdom; det præcise øre for tidens slang og disse unges fragmenterede måde at tale på; den seksuelle tiltrækning imellem teenagedrenge og voksne mænd; afstanden imellem parterne i selv den mest intime sek-

suelle akt (og den deraf følgende ensomhed og længsel efter nærvær); nysgerrigheden efter, hvad der gemmer sig bag ved de begærede drenges skønhed; det sære, emotionelle bånd imellem bødlen og hans offer, når de begge ser døden i øjnene; skygger af notorisk berygtede homoseksuelle serial killers som John Wayne Gacy og Dean "The Candyman" Corll; S/M-scener, der kulminerer i dissekeringen af livløse kroppe i håbet om at finde en eller anden form for hemmelighed eller indsigt – noget spirituelt, religiøst endda? - i de stinkende, blødende indvolde inden under det sønderflængede kød.

Lige så fristende det kunne være at analysere Coopers værk ud fra en psykoanalytisk vinkel, lige så oplagt er det næsten at læse det ud fra en marxistisk idé om 'forvrængningen', dehumaniseringen og tingliggørelsen af de menneskelige funktioner i det kapitalistiske samfund. Men, men, men: Selvom der konstant er tale om kommercielle transaktioner (i form af porno og prostitution) snarere end ideel romantisk kærlighed imellem ligestillede, voksne aktører ("kærlighed er et forældet koncept," som en af Coopers drengefigurer et sted kynisk siger!), køb og salg af kroppe og 'kød-huller', er den økonomiske udnyttelse af disse drenges følelsesmæssige sult og disse mænds formørkede seksuelle begær ikke noget tema i forfatterskabet overhovedet. Hverken drengene eller mændene gør det for pengenes skyld.

Det sadomasochistiske homoundergrundsmiljø er hos Cooper nemlig som et computerspilsunivers med faste regler, roller og spillere, et overdrivelsens para-

digme – eller et perverteret, pæderastisk utopia? – hvor det er helt indlysende, at alle 12-13-14 årige drenge er selvdestruktive, passivt liderlige og polymorft perverse sexsymboler, der altid har lyst til at blive dopet, forført, misbrugt, fistfucket og skampulet på det mest brutale af langt ældre mænd, der er besatte af snuff-fantasier. Det er en fiktiv verden, der skildres med pedantisk blik for detaljerne – til tider uhyggeligt 'objektivt' (uden nogen form for moralsk stillingtagen) - men ikke skal opfattes som en prætenderet socialrealistisk (u)sæde(lighed)skildring af f.eks. Los Angeles' virkelige, nutidige bøsseundergrund.

Omdrejningspunktet for Coopers skrift, for Coopers projekt som sådan, er logisk nok det mandlige røvhul. Penis, testikler og brystvorter er blot tilbehør til røvhullet. Endetarmsåbningen er porten til paradiset, den anale *yellow brick road* til det sublime og seksuel og fysisk transcendent – som svaret på den heteroseksuelle, erotiske litteratur (og den allestedsnærværende heteroseksualiserings) evige, bundløse kusse. Og Cooper er om nogen analmetaforikkens konge!

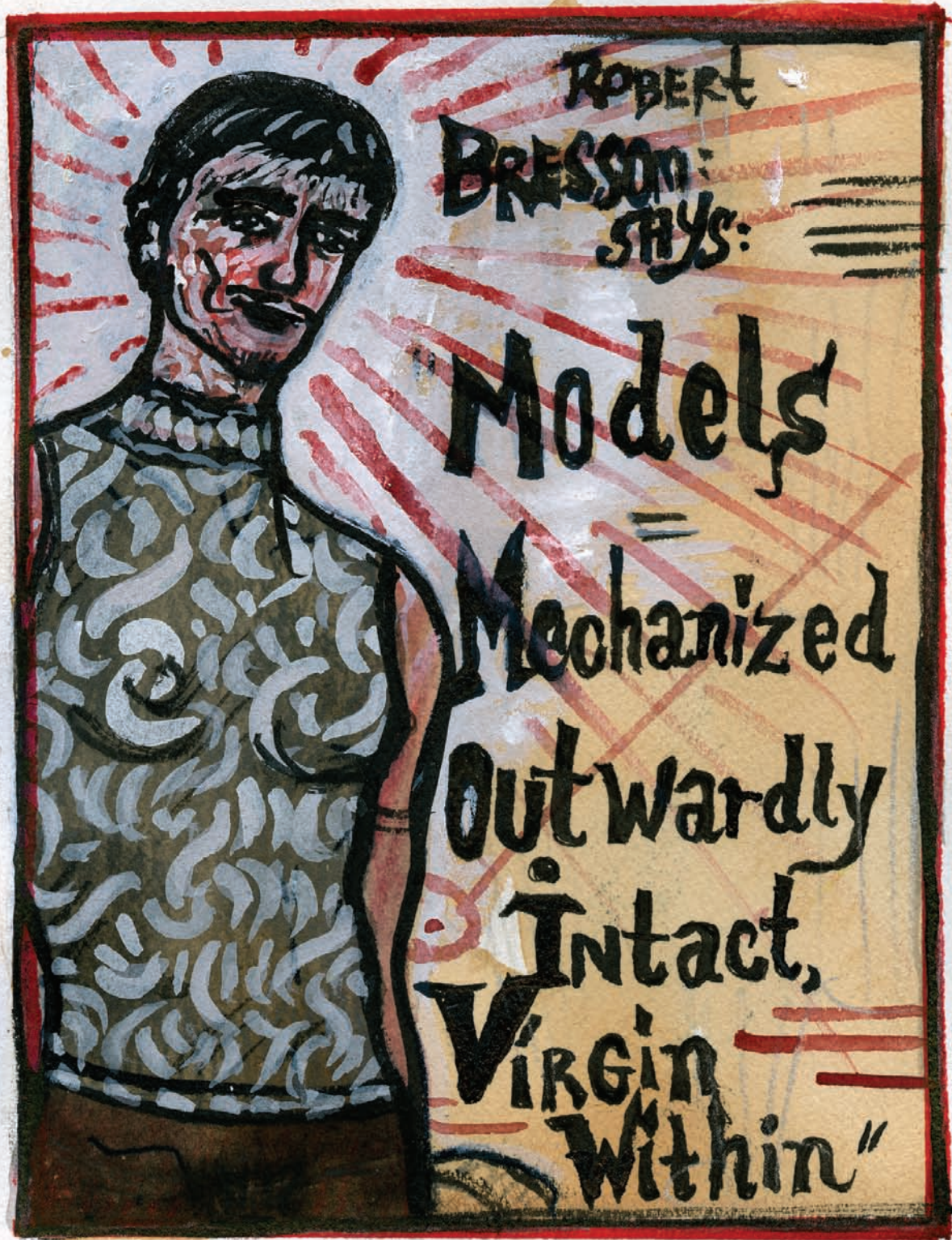
Kroppen er skrift, kroppen er en tekst, kroppen er dækket med hieroglyffer, men røvhullet er 'det ildelugtende punktum' og behåringen imellem balderne 'den stinkende mohawk'. Når det kommer til anuser, balder og røve fantaseres der ad infinitum: Røvhullet som et Edvard Munch-maleri, røvhullet som et skudsår, røvhullet som en kitschet indianerhule i Disneyland osv. – og helt optimalt: Røvhullet som braille, som en særlig, kødelig blindeskrift, der kun kan aflæses af forblændede, famlende mænd i mørket på den anden side af sproget.

"The uneven frame of ass skin is impeccably smooth. The inside of the cave is gray, chopped-up, mushy. At its center's a pit, or a small tunnel entrance, too out-of-focus to actually explore with one's eyes, but too mysterious not to want to try." (Dennis Cooper: *Frisk*)

De mange selvbiografiske referencer til et nutidigt bohème- og bøsselev i L.A., anvendelsen af en jegfortæller ved navn Dennis i romancyklussen og den meta-bevidste scratch-teknik, hvor der ind imellem skydes 'virkelige' tekster af journalisten Dennis Cooper ind i fiktionen, gør ikke dette forfatterskab mindre kontroversielt. Det samme kan siges om hans blog på www.denniscooper.net, der feeder dagbogsnotater fra forfatterens privatliv ind i mytologien om ham til de mest inkarnerede fans.

Det kan være svært at skelne imellem fortælleren Dennis Cooper og forfatteren Dennis Cooper. Derfor er det ikke tilfældigt, at Cooper så tit beskriver tilstande af dagdrømmende trance, omtåget beruselse/bedøvelse, feberagtig hallucinéren, sensorisk uklarhed eller narkotisk sans- og følelseløshed, eftersom hele hans forfatterskab altså hviler på denne foruroligende svimle vekselvirkning imellem fiktion og fakta.

Coopers romancyklus hedder officielt *The George Miles Cycle*, og den attråværdige George Miles ("a tall, thin, manic boy with girlish features") er det plotmæssige omdrejningspunkt, det arketypiske sex- og kærlighedsideal, der dukker op i flere af romanerne i cyklussen. Coopers værk er et spejlkabinet af begær pakket med George Miles-dobbeltgængere, der alle sammen er variationer over det givne tema: "A deva-



Knud Odde

statingly cute twelve-year-old with psychological problems”.

Men samtidig er George Miles en virkelig person udenfor værket, forfatteren Dennis Coopers muse og inspiration til det omfattende cyklusprojekt: En 12-årig dreng, en kammerats lillebror, som Cooper som teenager i slutningen af 60'erne hjalp igennem et dårligt LSD-trip efter en skolefest, forelskede sig inderligt i, blev gode venner med og mange år senere havde en affære med. Romankvintetten er én lang kærlighedserklæring til hjertevennen og elskeren George Miles, som Cooper mistede kontakten med, da han i 80'erne selv flyttede til Europa. Den psykisk syge og socialt udstødte Miles begik selvmord kort tid efter, men det fandt Cooper først ud af næsten ti år senere, imens han – hjemme i USA igen – arbejdede på den fjerde bog i en cyklus, som dermed forandrede karakter fra at være et epos til at ende som en elegi, et stykke sorg- og soningsarbejde for en traumatiseret forfatter, der var blevet indhentet af sin fortid.

“The dwarf buried one hand inside Chris, felt around, and returned to the world with... well, a handful of gore to be blunt. But there was something peculiar inside it. (...) It was just a big, petrified turd, glazed a yellowy white by a hundred men's undisturbed come.” (Dennis Cooper: *Guide*)

Dennis Cooper blev introduceret på dansk i tidsskriftet *HUG* i 1988 med en novelle, der senere blev til et kapitel i romanen *Closer*. Siden har begejstrede amerikan-

ske, britiske og franske anmeldere og kritikere sammenlignet hans værker med Baudelaires, Batailles og Genets. Med den første nye roman efter cyklusserne, *Min løse tråd* (*My Loose Thread*, 2002), signalerede han ovenikøbet potentialer og udviklingsmuligheder – på den anden side af kult og kontroverser! – for et forfatterskab, der i begyndelsen af det 21. århundrede fremstår som et af de vigtigste i nyere amerikansk litteratur.

Cooper har sagt, at han måtte skrive sig ud af cyklussernes univers “for sin sjæls skyld”, og det fornemmer man i *Min løse tråd*: Den jeg-fortællende Dennis inderst i det narrative spindelvæv er blæst væk (og erstattet af et ikke nær så sofistikeret eller artikuleret teenagejag), vi har forladt det utopiske pædoparadis af villige drenge og farlige mænd, og væggene omkring cyklussernes til tider kvælende klaustrofobiske univers er omsider blevet banket ud, så vi pludselig befinder os midt i en genkendelig virkelighed i en forstad til Los Angeles omkring årtusindskiftet, hvor drenge har forældre og går i skole (og i terapi!) og dyrker sport og er kærester med noget så eksotisk som piger (hunkønsvæsener har hidtil ellers i sagens natur været næsten totalt fraværende i Coopers ultramaskuline bøger).

Min løse tråd er inspireret af Kip Kinkel-sagen, et af de mange masse-mord begået af unge fyre i sen-90'ernes USA og en slags tragisk forspil til den mere kendte massakre på Columbine High School i '99. Kinkel dræbte i september '98 med en semi-automatisk riffel først sine forældre og næste morgen to ele-

ver på sit gymnasium, hvor yderligere 25 blev alvorligt såret. Kinkel er senere blevet idømt 111 års fængsel uden mulighed for benådning. Hans rablende tilståelse, et nervesammenbrud i den pureste, mest chokerende form, blev selvfølgelig nådesløst sendt ud på amerikansk tv, hvilket blev katalysatoren for *Min løse tråd*.

At Cooper i denne roman udvider sit univers til også at inkludere et heteroseksuelt perspektiv, gør blot hans skildring af desperat, forvirret teenageliv – ude på det samme amerikanske overdrev som bølgen af gymnasie- og skolemassakrer – endnu skarpere og endnu mere almenmenneskelig. Cooper er uden tvivl alt for stor en forfatter til at kunne sættes i bås som snusket bøsse-kultfigur, og selvom stemningen stadig er dystert og handlingen voldsom i den nye roman (hvor også endnu en tragisk George Miles-klon optræder!), overrasker han ligeledes ved at løsne op for den knugende intensitet med en tørt lakonisk, fandenivoldsk og kul-sort humor: "Jeg har lige slået Pete, men ikke ret hårdt. Det var enten at slå ham eller blive bøsse. Jeg tror, jeg var bøsse i et minut."

Det barnlige og det voksne, det banale og det kyniske står side om side hos Cooper, han dømmes eller tager ikke afstand fra noget eller nogen, men man har altid fornemmet en oprigtig ømhed for disse drenge, han har givet så overbevisende stemmer til. En ømhed, der bliver endnu mere påtrængende og nervesitrende i *Min løse tråd*, fordi Cooper – i modsætning til de fleste andre voksne – lytter til stemmerne, lytter til deres usammenhængende tanker og følelser og sætninger

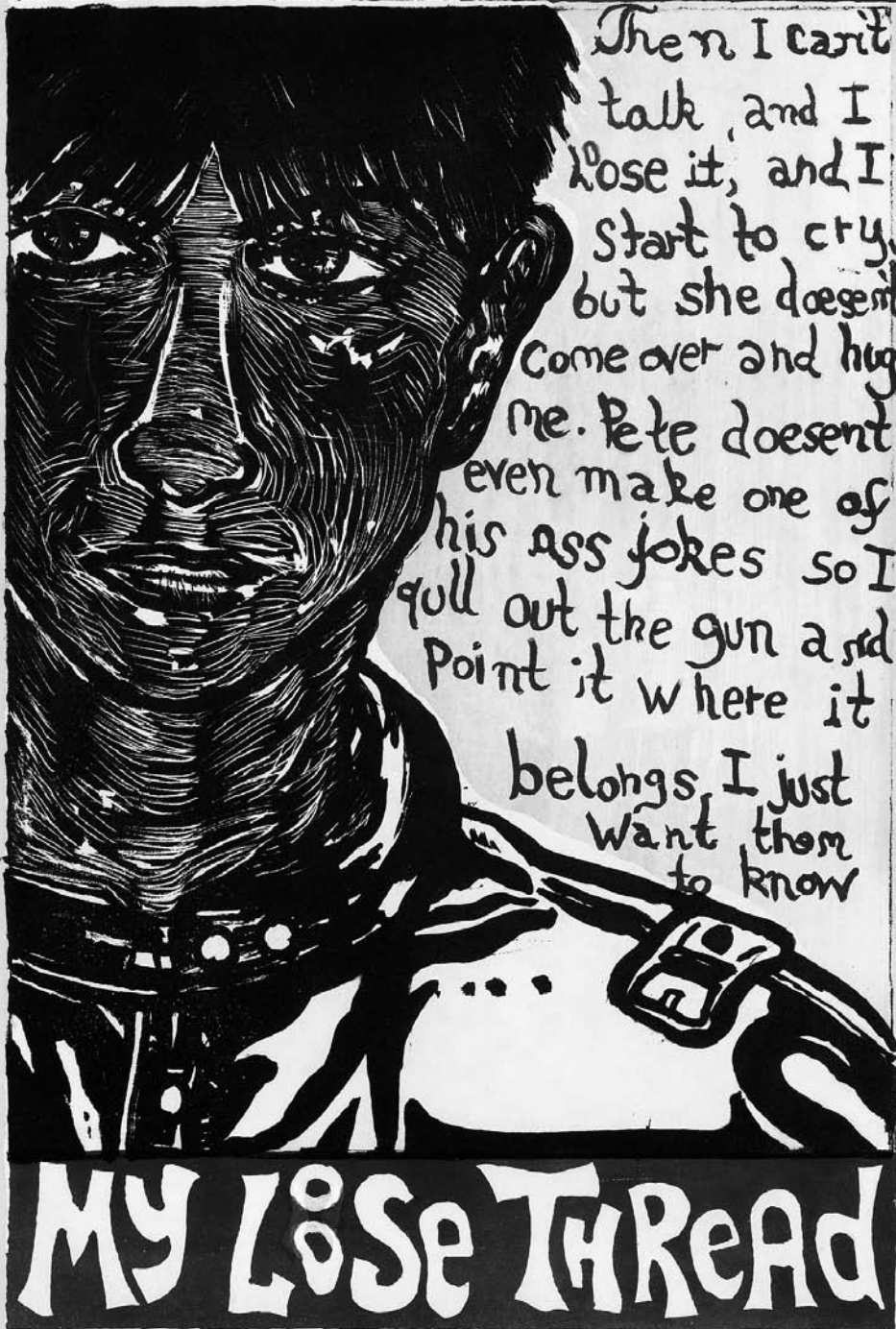
og er i stand til at formidle deres hemmeligheder, selv om de fortælles på et sprog, der er så "rushed and inarticulate, vague and loosely poetic", som det beskrives i *Try*.

For imellem *buttplugs* og *dissecta membra*, technoraves og rocklydspor, narkotiske blackouts og dødspornografiske fantasier handler Coopers transgressive tekster alligevel på en eller anden måde også altid om kærlighed. Om længslen efter den. Om frygten for den. Om tvivlen på den. Om den manglende evne til udtrykke og realisere den. Ikke mindst det sidste, for få – om nogen anden nutidig, amerikansk forfatter – har som Cooper alligevel formået at sætte ord på chat- og sms-generationens tilsyneladende uarticulerede sprogløshed i en visuelt orienteret tidsalder. Med sin spartanske, til tider nærmest autistiske, trancelignende prosa, der bog efter bog bare graver dybere og dybere ned under overfladen, indkredser han de små suk imellem sætningerne, den nagende tvivl imellem udsagnene, de rystende sandheder imellem linierne i ungdommens kodemeddelelser i cyber- og hyperrummet.

"So maybe it wasn't shit after all. Maybe it was some sort of magical, mystical object that God or whoever had hidden in Chris' clogged bowels, thinking no one would bother to search there." (Dennis Cooper: *Guide*)

I et grotesk og grusomt afsnit af *Guide* knepper, torturerer og myrder en voksen dværg en ung junkiefyr, som han har mødt under en pornofilm-optagelse. Fyren har

DENNIS COOPER



Then I can't
talk, and I
lose it, and I
start to cry,
but she doesn't
come over and hug
me. Pete doesn't
even make one of
his ass jokes so I
pull out the gun and
point it where it
belongs. I just
want them
to know

MY LOSE THREAD

Knud Oddes forsidelitografi til Coopers roman *Min løse tråd* (2006).

i hele sit misbrugte, fortvivlede liv haft fantasier om at blive myrdet i en børneeventyrlignende kulisse i en slags definitiv dødsorgasme. Han har nærmest tigget og bedt dværgen om at dræbe ham, og det mest kuldegysende ved scenen er nok, at man næsten læser den som et nådestød, et medlidenhedsdrab, foretaget af en mand, der gør det mere af nysgerrighed end af lyst.

Da dværgen bagefter er ved at undersøge og mutilere liget, graver han forundret en hård klump ud af dets blødende rectum. Klumpen er åbenbart noget så prosaisk som en stor, forstenet lort, glaseret af hundreder af mænds sæd, da den døde fyr led af typisk junkieforstoppelse, men for dværgen er den et svar på hans nysgerrighed efter at overskride denne definitive grænse imellem liv og død. Han står målløs og salig tilbage i sit tilsvinede køkken som var det en diamant eller en værdifuld ædelsten, han holdt i hånden – et tegn eller en besked fra Gud, efterladt til den sande søgende. Noget, som hans sprog ikke kan beskrive, og som ingen andre kan forstå. En lort eller et magisk objekt? Dét afhænger af øjnene, der ser.

Skønheden, det sublime, den seksuelle og fysiske transcendens, som også Cooper så utrætteligt søger efter i sin skrift, kan ikke fastholdes med ord, men kun anes i uklare, euforiserede og forvrængede øjeblikke. Det må således være op til den enkelte læser, om man - i overført betydning - finder en klump lort eller en mystisk, strålende diamant i den anale kerne af dette semiotiske slagtehus af et forfatterskab. For det er,

hvad der er – déroppe i endetarmen, hvor mørkets hjerte banker, mens kroppen åbnes op.

Ovenstående er et bootie house-remix af efterskriften til Dennis Coopers roman Min løse tråd (oversat af Henrik List og udgivet af forlaget Tiderne Skifter, 2006)
www.henriklist.dk



Alexandra Croitoru: *Untitled (Bodybuilder)*, Lambda print (2006).

Je suis curieuse....

Man kan være en god performer, men kan man også være en god beskuer? Det kræver træning at komme sirligt ud af de stramme knickers, når stiletterne skal blive på. Madame afprøver sit blik i et parisisk paradisisk etablissement og holder intimt salonmøde med to uerfarne stripdansere fra det knaldrøde velourmiljø.

Af Svala Vagnsdatter Andersen

Paris d. 5. juli 2006:

I Rue Faubourg Saint Denis lokker en mand foran en rød drapering. Over det røde fløjlyser neonskiltet Peep Show. Jeg går ind og betaler manden 10 euro ved en rød disk. Vi går op ad trappen. Ovenpå er en smal gang med flere døre, manden kigger ind ad dem og efterlader mig så dér. Hvad skal jeg gøre? Jeg går ned igen og leder efter manden, der nu er forsvundet. Mens jeg står dér i alt det røde, lyder en lille pige-stemme oppefra: "Madame...?". Madame flyver op ad trappen igen og bliver mødt af en lille pariserinde, der siger, at de lige skal være færdige, om lidt, fem minutter, og jeg kan vente i et af de små rum bag dørene. Det er et lillebitte kammer. Jeg kan lige akkurat sidde på en stol ved siden af affaldsspanden og papirservietterne. Foran mine skosnuder er hævet en kvadratmeters scene med spejle omkring og en plasticpalme. Der er noget musik et sted, meget svagt.

Foran mig går forhænget til side, og to piger i stramt tøj træder ind på scenen. Og spørger, hvad jeg vil have. Hvad vil jeg have? Jeg har ikke tænkt på, at der

kunne være en spiseseddel. Så jeg falder tilbage på et kendt tema og siger striptease. To piger! Man kunne bede om alt muligt. Man kunne bede dem om at kysse hinanden, røre ved hinanden, måske sig selv – nej, det gør de alligevel, ser jeg nu – man kunne koreografer og stille op. Man kunne fastfryse dem, så man slap for at se dem vrikke urytmisk til den musik, der stadig er så irriterende fjern. Men det sker ikke. Det er mig, der er frosset fast, og jeg stirrer fascineret på deres kejtede viklen sig ud af det alt for stramme tøj, deres efterligninger af sexede positurer, deres hvalpefedtede parodi på pornoisenesættelsen af kvindekroppen. Hænderne på brysterne. Hånden i bukserne. Den åbne mund. Den strittende røv, og hvis man ikke er født med den, må man bøje sig godt forover. Og så som en stadig lille brist i scenariet: de spørgende blikke på mig. Er det godt nok, Madame? For 15 euro mere må De røre, Madame...Vi kan også gå ind i et andet rum, Madame? Kan De godt lide kvinder, Madame?

Je suis curieuse, c'est tout, svarer jeg.

Det er sådan, det er. Hvordan kan jeg være andet? Til trods for gennemgribende kortlægninger af seksualitetens område i det 20. århundrede spiller det seksuelle stadig rollen som tabu, andethed og kulturens undefinerbare skyggespil. Denne kulturelle nødvendige konstruktion af fremmedgjorthed rumliggøres og performs i stripbarens røde hule. Her udlægges den kulturelle fetichering af seksualiteten, her fremmales seksualiteten som central i moderne subjektivering i et mildt,



David Lynch: fotografi fra serien *Nudes and Smoke* (1992-94).

rødpolstret chok, her fremmedgøres seksualitetens fremmedgjorthed gennem parodisk forførelse.

Stripbarens konkrete scenografi betinger i sin udformning en samtidig med- og modbevægelse af hengivelse og afstandstagen fra min side. Det er et forførende rum. Idet jeg træder over dørtærsklen, bevæger jeg mig fra gadeplanets normalitet til en seksualiseret andethed. Stripbaren er både i opposition til virkelighedssfæren og en eventyrlig udløber af den. I en senmoderne identitetsforvirret tidsalder holdes seksualiteten i hævd som subjektets ægte grund – den faktor, der gør os til dem, vi egentlig er -, men samtidig en afgrund, vi ikke kan lodde fuldtud. Seksualiteten fungerer både som signifié og signifiant i en kultur, der har sat identiteten på spil og til salg. Når seksualiteten tillægges særlig virkelighedsnære kvaliteter, må kroppen, som i samme kultur tænkes at være det naturlige grundlag for denne seksualitet, også forbindes med denne form for fysisk betonet ægthedsforestilling. Kulturen, der har lagt beslag på krop og seksualitet som autentiske størrelser, fremmaner i samme bevægelse en længsel efter autenticiteten som et bagved liggende grundlag for netop samme kultur. Hvad er det sande jeg? Mine seksuelle tilbøjeligheder? Mine valg? At forankre subjektet i dets seksualitet som en naturgiven identitetsfaktor giver mening i og til et kultursystem, der tildeler mænd og kvinder faste roller – om ikke længere så udbredt i familie- og arbejdsmarkedsstrukturer, så i det mindste i seksuel henseende. Når dette er den sidste bastion på naturaliseringsfron-

ten, sættes styrken ind her, og resultatet bliver seksuel overeksponering.

Jeg sidder helt stille på min stol. Der er ingen, der kan se mig. Der er ingen, der ved, jeg er her. Eller jeg sidder ikke helt stille. For selvfølgelig er der dét. Jeg ved det. Og skulle jeg finde på at skeje ud, ville kameralinsen udpege mig, og jeg ville blive bortvist. Stripbaren er ikke kun ramme for udlevelse af seksuelle roller eller fantasier. Den er også et overdramatiserende udtryk for kulturens undertrykkelse og begrænsning af samme. Kombinationen af afklædte kvinder og overvågningskameraer tydeliggør den måde, begæret drives frem i kulturen og samtidig opdømmes. Enhver exces disciplineres. Og hvis du vil røre, koster det ekstra, og hvis du vil mere, skal vi hen i et andet rum. Seksualiteten afskærmes i rødt plys og feticheres i et kulturelt *chambre séparée*.

Madame springer op ad trappen. Madame vikler sig ind i tiltaleformen Madame, mens pigerne vikler sig ud af deres tøj, skønt der ikke er mange år imellem os, og skønt vi bare er tre piger i samme rum.

De præfabrikerede begærsstrukturer konstruerer mig som voyeur. Sammen med plasticpalmen indgår jeg i interiøret og udgør sceneriet i en grad, der overskrider og overpointerer voyeurismens position. Det lille rum bliver både større og mindre af væggenes spejle, der udvider rummet, men også bringer os klaustrofobisk tættere på os selv. Selvobjektivering er en uom-

gængelig komponent i seksualitetens sceneri. Spejlene viser ikke blot dansernes kroppe fra alle vinkler, men også beskuerens rolle som beskuer. Jeg falder ud og ind. Jeg læner mig tilbage i stolen. Jeg leger entreprenør med andres kroppe. Jeg får øje på mig selv. Hvad har jeg gang i?!

Traditionelt kan man opfatte stripkulturen som rum for skarpt opdelte kønsrollemønstre. Her har vi almindeligvis at gøre med mænd, der betaler for at se på afklædte kvinder. Kvinden har historisk, socialpsykologisk og æstetisk set været overvåget og selvovervågende, og præmis for denne påståede udelukkende kvindelige selvdeling, har været det filosofisk-historisk funderede og nu socialkonventionaliserede 'jeg', der med det næsten fuldt ud mandlige opbud af filosoffer, kunstnere, politikere osv. har positioneret det maskuline subjekt som den universalitet, der formår at objektivitere, transcendere og således fatte og befatte sig med verden. Men denne subjektivitetskonstruktion og -relation kan ikke overføres rent til striptease. Og holder måske ikke i det hele taget.

For at forstå hvad der foregår i striptease såvel som i den bredere kultursfære, må vi anlægge et andet syn på objektpositionen som ikke blot det passive modstykke til et aktivt subjekt.

Måske leder jeg efter det reelle. I så fald er jeg gået forkert. Kroppenes skønhed og de positurer, der peger ud over dem, spærrer. Vil jeg bare se nogle nøgne

kroppe? Så kunne jeg lige så godt gå i svømmehallen. Men dér er det blikket, der er spærret og nøgenheden afæstetiseret, deseksualiseret og bar. Det, jeg vil, er nok udvekslingen. *Je suis curieuse...*

Når jeg sætter mig på stolen ved siden af papirlomme-tørklæderne, sætter jeg mig ikke kun på voyeurens, men også på objektets plads. Persionens begærstruktur, som ikke er mere pervers, end at vi alle indgår i den fra tid til anden, er egentlig båret af et identifikationsbegær. Dét er ikke nødvendigvis sagt i en udelukkende positiv mening. Identifikationen udgøres både af empati og projicering. Den mandlige tilskuer på stripbaren formodes at have lyst til at se sit eget begær spejlet i stripdanserens krop. Den mekanisme kan på den ene side opfattes som et sympatisk ønske om at opleve en kvinde, der nyder sin egen krop og seksualitet, et kvindeligt seksualsubjekt, der påtager sig et ansvar for sin egen nydelse og påtager sig sin egen krop i stedet for kun at lade sig objektivitere af blikket og stigmatisere af kroppens tilstedeværelse, som det foregår på mange planer i samfundet. På den anden side kan projiceringen af den mandlige tilskuers lyst og drømme virke som et overgreb, fordi det udvisker den kvindelige handlemulighed i mandens seksuelle drømmescenario. På den måde kan den mandlige objektidentifikation bringe kurrer på intersubjektivitetens tråd. Hun er, hvad han ønsker, hun skal ønske at være.

Sådan er stripbaren paradoksalt og flerstemmigt ind-

rettet. Som en udløber af kulturens seksualitetsfetishisme, der både parodierer og understøtter denne. Som et kvindeligt, rødt plysrum, hvor den feminine seksualitet er hovedattraktion og legaliseret leader of the gang. Og som den mandlige seksualitets *dreamscape*, et parallelkulturelt Edens have, hvor vi trodser loven og kaster med figenblade, fordi vi ikke må. Og det er altid Eva, der begynder.

At give tæten til kvinden er ikke kun udtryk for ansvarsforflygtigelse. Det er også en måde at aflægge sig gængse maskuline normer på. Hvor kan en mand gå hen, læne sig tilbage og vente på, at en køn pige tager initiativ til samvær? På stripbaren kan den lystbetonede overgivelse, der kan ligge i at stille sig selv som seksuelt objekt være mindst lige så efterspurgt af de betalende gæster som behovet for at dominere kvinder visuelt. Et behov for at blive begæret, objektiveret og ikke mindst accepteret på trods af samfundets samtidige fetichering og udgrænsning af især maskulin seksualitet er udbredt i stripteasekulturen og får denne til at fremstå som både en spejling og en omvendning af realitetens sfære.

Je suis curieuse. Men det er pigerne også, nysgerrige. De er nysgerrige efter at vide, om de lever op til mine forestillinger, de ser på mig for at greje, om de virkelig er mine forestillinger. De ser på mig og undrer sig. Jeg nyder deres blikke og undren, fordi det forekommer mig at være det mest ægte ved dem. Så ægte at deres indstuderede bevægelser taber pusten og falder ud af



David Lynch: fotografi fra serien *Nudes and Smoke* (1992-94).

takt. I begærsproduktion og dannelse af seksuel identitet sætter både mænd og kvinder sig både i subjektets og objektets sted. Hvad er subjekt og objekt egentlig for nogle størrelser? Traditionelt forbindes de med henholdsvis aktivitet og passivitet, maskulinitet og femininitet, blikket og den fastfrosede genstand.

Men så rigtigt kan de nok ikke, og slet ikke i den seksuelle kontekst, slås op.

At blive objektiveret kan være mange ting: at blive begæret, at blive udsat for misundelse, at blive ophøjet, elsket og nedværdiget. Fra den sadomasochistiske kultur ved vi, at masochisterne – som vi umiddelbart vil forbinde med objektpositionen – ofte er nogle stride strigler m/k, der har fuldstændig styr på, hvordan scenariet skal skride afsted. Her udgør sadisten ikke en aktiv rolle som i traditionel subjektivitetstænkning, men blot en begærskomponent i den masochistiske struktur. Her er ordet 'sadist' løbet tør for mening, og aktiv-passiv-polariteten er skredet i svinget.

Du ved, hvor dejligt det er at blive begæret. Når du rækker nogen evnen til at se dig, som du gerne vil ses. Og også lidt usikker: er det godt nok? Seksualsubjektivitets-dannelsen, og herunder forskellige former for erotiske fantasier og forestillingspraksisser, foregår i konstant udveksling med objektivering og selvobjektivering. Den mandlige beskuer på baren ligger i stadige forhandlinger med ideen om den maskuline subjektivitet, som den er kulturelt kodet, og han betaler skyhøje priser for at høre, at han gør det godt nok. Og at det er godt nok, hvis han ikke gør. Han investerer i den uåndgribelige seksuelle oplevelse, det er at føle sig attraktiv og blive afkrævet sit blik: hun *ønsker*, jeg skal se, altså er jeg okay.

"Er det godt nok?" Det spørgsmål, jeg kan læse

mellem pigernes forførende blikke, mens positurerne afløser hinanden, går altså begge veje. Jeg har ikke 15 euro mere, men jeg er taknemmelig for mødet i spejlkabinettet. Jeg siger tak og går nedenunder. Der møder jeg manden igen. "Går De nu, Madame? Vil De ikke se mere? Hvordan var pigerne, var de gode nok?" Det viser sig, at pigerne er nye i faget. Og nu vil han have min kritiske vurdering.

Striptease er en underlig form for seksualperformance, hvor man får en hel masse røv, patter og sig selv lige i synet. Det kan være svært at skelne. Det er ikke meningen, man skal skelne. Så hvad tænker manden på – at spørge mig, hvad jeg synes?!

Striptease er en aldrig indfriet seksualitetslatens, der både slører og blotter det, jeg ønsker mig. Både det, jeg gerne vil se og det, jeg gerne ville kunne se, hvis mit blik var ladet efter den kulturelt kodede kaliber. Så jeg svarer manden, at pigerne var gode. Selvfølgelig. Det var et godt møde.



Evren Tekinoktay: *Welcome Home*, collage, mixed media, akryl, tusch på papir (2006).

Martin Glaz Serup

... fuld af bugter, kruset; filtret;
sær, med sære ideer; med specielle seksuelle lyster...

Hun så også andre mænd. Nogle gange, især om vinteren, blev han grebet af en voldsom længsel efter hende, et savn så umætteligt at hun følte afsky ved det. Eller blev skræmt. Han kunne finde på at gribe hendes hånd, klemme hende om håndledet, hårdt, hun måtte gøre sig fri, og bare stirre på hende, bedende, syntes hun, tiggende, hvad, hvad er det med dig, jeg savner dig, havde han sagt. Jeg er jo lige her, og så var hun gået. I seng. I byen, hvis der ikke var en arbejdsdag i morgen, men uden ham. Den mand lignede en hund når han havde det sådan og så havde hun andre mænd.

Han havde børn med en anden kvinde, to børn, de boede i samme by, han så dem ikke, han så dem næsten ikke, sendte gaver til jul og når de havde fødselsdag, når han huskede det. Han kunne savne dem på samme måde, men det holdt han for sig selv. Hun vidste det godt, hun vidste godt når han var ulykkelig, men hun lod som ingenting. Han kunne finde på at fare ud af døren, som var han angst for at komme for sent, sige at han lige gik en tur, og i smug opsøge børnenes skole eller stedet de boede med deres familie. Han støvede rundt i gaderne, kunne lide at gå de steder de gik, at føle at han var i nærheden af dem, selvom han aldrig så dem på de ture. Han kiggede ikke efter dem, han tænkte ikke på noget imens han gik. Når han kom hjem igen spurgte hun ikke hvor han havde været, han lugtede af røg og spiritus, men var sjældent fuld. Som var han gået indenom en bar for at få et alibi, for at hun ikke skulle genkende hans ulykke, hvor hjælpeløs han var, han var rædselsslagen for at blive forladt, for at hun skulle forlade ham, ingen vil være nær et ulykkeligt menneske, så selvfølgelig forlod hun ham. Han opsøgte hende et par gange, hun lukkede ham ikke ind, så dukkede han op på hendes arbejde, men også det holdt han op med og af sig selv.

Perversionens struktur

Om forskellen på parafili og perversion og hvorfor det stadig giver mening at betegne visse fænomener som perverse – for eksempel tv-reklamer for danske pengeinstitutter

Af Henrik Jøker Bjerre

Der er noget gammeldags ved at kalde nogen for pervers. Man afslører, at man er et moralistisk (hvilket ikke er det samme som moralsk!) eller måske endda forstokket menneske. Man respekterer ikke andres begær, men opstiller i stedet nogle rigide forestillinger om, hvad der er 'rigtigt' og 'forkert.' Måske er selve idéen om perversion endda på vej til at forsvinde fra diskussionen af psykologiske problemer. Slår man for eksempel op under 'perversion' i den danske udgave af internetleksikonet Wikipedia henvises man automatisk til 'parafili' og får en opgørelse over forskellige seksuelle tilbøjeligheder, der afviger (markant) fra den normale heteroseksuelle praksis, for eksempel sadisme, masochisme, pædofili, ekshibitionisme og zoofili. Disse tilbøjeligheder anses i stigende grad ikke længere for at være perverterede (som Freud mente), det vil sige fordrejede eller forskruede og dermed urigtige eller umoralske, men parafiliske, det vil sige usædvanlige eller alternative. Der er altså ikke tale om en moralsk vurdering, men om en beskrivelse. Det betyder naturligvis ikke, at alt pludselig er tilladt – at man for eksempel ikke må forhindre den pædofile i at udleve sine fantasier, hvis et barn gøres fortræd – men det betyder, at der simpelthen blot er bestemte former for

begær og fantasier, der optræder hos nogle mennesker, og at de ikke har anden betydning end de umiddelbart fremviser. Sagt på en anden måde, så betragtes et menneskes psykiske konstitution stadigt mere som (alene) afhængigt af hjernens anatomi og visse stoffers samspil i den. Afvigelser fra det normale kan beskrives og eventuelt behandles, men de skal ikke fordømmes. For så vidt stofferne er blandet således, at X begærer stiletter, er X et sådant menneske, der begærer stiletter. Ekshibitionisten Hans Peter og ekshibitionisten Andreas har de samme tilbøjeligheder på grund af en bestemt kemisk balance i deres hjerner – de tilhører så at sige den samme kemisk-kulturelle minoritet – og de skal ikke fordømmes og kaldes navne, så længe de ikke skader andre. Det giver ingen mening at anvende moralistiske kategorier om noget, der dybest set – i bogstaveligste forstand – er et spørgsmål om kemi. Derfor passer den kemiske psykiatri så godt med multikulturalisme og neoliberalisme: Enhver hjerne er struktureret på sin egen måde, og hvis den ikke igangsætter konkrete handlinger, der fører til, at nogen lider overlast, er der intet grundlag for at fordømme den. Hvordan jeg retter mit begær, er min egen sag. At bruge betegnelsen perversion om en seksuel praksis anses derfor i stigende grad for ukorrekt – det er en konservativ, moralistisk betegnelse. Hvem fordømmer ikke dem, der fordømmer homoseksuelle som perverterede?

Ondskabens eksternalisering

På samme måde: Når psykologer i dag siger, at vi alle

kan ende med at gøre afskyelige og ondskabsfulde handlinger, er det ikke fordi, de er filosofisk eller teologisk anlagt, men fordi de ved, at ethvert menneske naturligvis, gennem forskellige påvirkninger, kan ende med at få en fysisk og kemisk struktur i hjernen, der får det til at handle sådan. Den ubevidste implikation af denne kemiske ydmyghed er imidlertid, lidt paradoksalt, at ondskaben i virkeligheden gøres *ekstern* i forhold til den, der taler således om den. Den gøres 'håndgribelig' og dermed til noget, der kan nedskrives til en materiel substans, som jeg enten har eller ikke har. Og når man er en rolig, velfungerende velfærdsdansker *har* man den ikke. Denne eksternalisering er ubevidst for så vidt som den er et aspekt ved den viden, psykologerne fremlægger, som de ikke selv erkender. Og psykoanalysens definition af det ubevidste er netop, at det er en viden, der ikke ved sig selv. Psykologerne ved mere end de siger, men de ved ikke, at de ved det. Netop ved at gøre ondskaben kemisk og dermed mennesket tilsyneladende afmægtig overfor den, skabes illusionen om, at vi der lever i kemisk stabile samfund er fri for ondskaben. Samfundets sammenhængskraft bliver til en slags kemisk balance, hvor man skal være forsigtig med ikke at lade for mange skeje for meget ud. Vi skal ikke stresses for meget, ikke reformere for voldsomt, og ikke tale om alt for underlige ting. Det skal hele tiden sikres, at der ikke er *for* mange elementer, der kan forskubbe vores forsigtigt og gennem mange år kalibrerede velfærdsdemokrati. Er ikke denne tankeform i virkeligheden fantastisk kompatibel med god gammeldags racisme?

Når de unge indvandrere voldtager vores piger er det et udtryk for en kemisk forurening af vores samfund. For at kunne bevare hovedet koldt, må vi derfor minimere antallet af forstyrrende fremmedlegemer. Den kemiske psykiatris multikulturalisme har således to uerkendte fætre i racismen og nationalismen. Det kan godt være, at de andres begær 'bare' er skruet anderledes sammen end vores, men så kan vi da i hvert fald bestemme om vi vil have dem til at rende rundt og *flashe* det til højre og venstre. Vi må stille krav til indvandrerne om at styre sig! Hvorfor skal personer med anden etnisk baggrund end dansk for eksempel kunne straffes med udvisning oveni en dom, de har fået for en forbrydelse, på lige fod med etniske danskere? Det må vel være fordi, den slags mennesker simpelthen er farligere at have til at hænge rundt omkring på gadehjørnerne. De er ikke kalibrerede og truer med at forstyrre ordenen. Her hjælper hverken rundkredspædagogik eller menneskerettighedssnak. Det er kemien, vi er oppe imod! I mangel af perversiteter giver vi det forskruede en indbildt håndgribelighed og gør det dermed til noget eksternt. Det gør imidlertid håndteringen af det grov og forsimplet. Vi behandler det med medicin eller forsøger at holde det helt ude af landet. Os er der nemlig ikke noget i vejen med.

Den anden med stort og småt

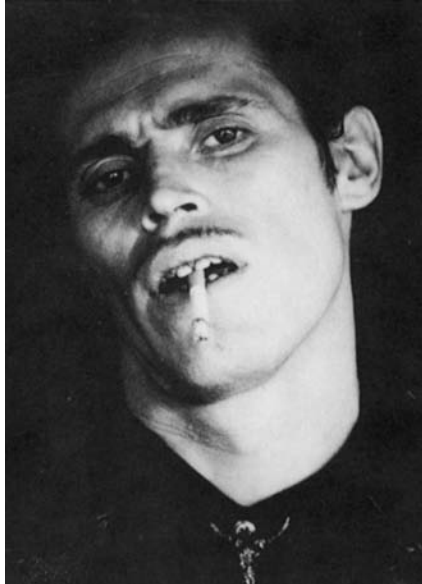
Men hvad sætter du så i stedet, du påståelige kritiker? Som antydnet: psykoanalysen – og vel at mærke den lacanianske psykoanalyse, det vil sige den teori, der blev udviklet af franskmænd Jacques Lacan fra cirka

1930-1980 som en tilbagevending til og et delvist opgør med den freudianske psykoanalyse fra begyndelsen af århundredet. Det turde være klart, at psykoanalyse ikke er det samme som psykologi. Tværtimod, psykoanalysen er anti-psykologisk. Lidt forenklet kan man sige, at psykologien handler om det, der er inde i hovedet på menneskene (i gamle dage sjælen, i dag neuronerne), mens psykoanalysen handler om det, de siger og gør (men ikke er bevidste om). Perversitet er derfor heller ikke blot et spørgsmål om, hvilke stoffer eller sjælelige dispositioner, der udløser en bestemt form for adfærd, men om hvilken struktur denne adfærd er indlejret i. En handling, der i én sammenhæng er pervers, er det ikke nødvendigvis i en anden, hvilket betyder at man ikke – som i tilfældet parafili – kan opregne en liste af praksisser, der på forhånd kan betegnes som perverse. Det afgørende er, at det i psykoanalysen giver *mening* at tale om perversion – det er et reelt problem og oven i købet et, der har langt videre perspektiver end man umiddelbart skulle tro. Her er Jacques Lacans definition af perversion: den perverse fornægter kastrationen. For at forstå hvad det betyder, må man vide, at kastrationen er mulighedsbetingelsen for at blive et subjekt. Kastration er symbolsk kastration – det vil sige det er afmonteringen af almagt og alvidenhed. For at blive (en 'normal') del af den symbolske orden må man give afkald på forestillingen om at én bestemt instans kan og ved alt.¹ Som den danske idéhistoriker Kirsten Hyldgaard har sagt det: "For at blive et subjekt må man miste den Anden".² Den symbolske kastration er afsløringen af

den Andens mangel, og det vil sige tabet af den Anden som hel og ikke-manglende. I starten er begæret ikke et problem. Moderen opfylder barnets behov og fremstår som den, der samtidig er til stede alene med dette formål. Men på et tidspunkt overgår hun fra at være den Anden – the big (M)Other – til at være den anden. Også en mor har andre planer i livet end at tilfredsstille sit barn. Når barnet indser dette, mister det den Anden. Der er altså forskel på den anden og den Anden. Den anden med lille a er det andet menneske. Den Anden med stort er en psykoanalytisk kategori for den eller det, der ligger inde med svaret. Den store Anden kan inkarneres i en (lille) anden eller den kan blot være forestillingen om at 'svaret blæser i vinden' – et sted derude er der nogen eller noget, der ved, hvordan det hele hænger sammen – og hvordan jeg (derfor) bør begære. Lad os forsimple det lidt: Når barnet spørger sin far: "Hvorfor starter bilen ikke?" kan faderen forklare sammenhængen så godt som muligt, eller han kan finde på en historie. For barnet vil ethvert svar gælde. Hvis far siger, at det er fordi, det er koldt, er det fordi, det er koldt. Barnets spørgelyst ender imidlertid som regel på et tidspunkt med at faderen må give fortabt. "Hvorfor er himlen blå?" "Hvad var der før verden blev skabt?" "Det passer ikke, når du siger, at julemanden findes!" Når faderen således 'falder', overgår han fra den Anden til den anden, og barnet indtræder for alvor som et subjekt blandt andre.

Perversionen

Den store Anden findes ikke, siger Lacan, men den



Willem Dafoe som Bobby Peru i David Lynchs *Wild at Heart* (1990). Foto: Sheila Metzner.

fungerer alligevel. Med andre ord: Vi kan ikke klare os helt uden den Anden (og *derfor* har vi netop alle sammen, uanset vores kemiske balance, en rem af huden – en tilbøjelighed til perversitet), men for så vidt vi er vores fulde fem ved vi godt, at den Anden er en slags nødvendig illusion – et *som om* der var en garant for meningen og retningen for vores liv. Den Anden er et helle, vi kan søge tilflugt i, når vi ikke kan overskue at tage ansvaret for det hele. Direktøren for det hele. Det afgørende er nu, at den perverse netop fornægter den Andens mangel – han accepterer så at sige ikke tabet. Den Anden vedbliver med at være virkelig og bestemmende, og subjektet kan anskue sig selv som et instrument for den Andens ønsker. Husk som sagt på, at den Anden ikke er den anden: jeg kan meget vel gøre mig til et instrument for den andens begær uden at være pervers. Jeg kan for eksempel *hengive* mig til den anden. Men nu kommer vi til det. Perversionen består i handlingens karakter af opfyldelse af den Andens krav – den Anden (som ikke mangler, er fuldstændig) ønsker at jeg handler sådan og sådan. Helt modsat af at hengive mig til den anden, *hengiver* jeg mig til den

Anden – underkaster jeg mig den Andens krav. For så vidt fungerer den Anden som en slags Big (Br)Other, der hele tiden sikrer, og forsikrer sig om, at subjektet begærer 'rigtigt' – uanset hvad den (konkrete) anden føler eller oplever derved. Igen Hyldgaard: "Den perverse fantasi er et svar på spørgsmålet om, hvad 'jeg' begærer og dermed tildækkes den fundamentalt manglende viden om begæret".

Slipseknuden og den dårlige timing

Perversionen kan altså ses som en tildækning af usikkerheden angående begæret. Begæret er altid den Andens begær, siger Lacan, og det vil sige, at det grundlæggende kendetegner begæret at være formidlet. Jeg ønsker at være sådan, at den Anden eller de andre begærer mig. For hysterikeren er problemet, at dette ønske aldrig kan opfyldes. Det forbliver uudgrundeligt, hvad den Anden ønsker af mig, og selv når jeg gør sådan, som jeg ønsker, bliver jeg straks i tvivl om det nu også var det rigtige, eller om det stadig er det. En hysterisk neurotiker skifter tøj 25 gange, før hun går i byen. Den perverse derimod véd, hvad den

Anden ønsker, fordi den Anden altid er hel og nærværende. Det giver en vis ro, og derfor kan perversionen udlevs under "kontrollerede" forhold. Hvis slipset spiller en central rolle kan det omhyggeligt findes frem, gattes ud, bindes og strammes langsomt til, mens den klassiske musik roligt klinger i baggrunden. Hyldgaard forklarer:

"'Der er en tid og et sted for alt' kunne være den perverses motto, i modsætning til neurotikerens, der er temmelig dårligt timet, forhastet og pinlig, kejtet og irriterende. De perverses mangel på skyldfølelse er påfaldende; de adlyder ordrer".

Vi ser nu, at perversion i den lacanianske psykoanalyse også dækker over mere end det, vi almindeligvis forstår som 'seksuelle afvigelser'. Når psykoanalysen beskyldes for at ville fortolke alting seksuelt er kritikken som oftest fejlagtig. Sagen er ikke, at alle forhold reduceres tilbage til en kerne af fortrængt seksuelt begær. Det er lige omvendt: det seksuelle er et langt bredere fænomen, end den almindelige forståelse af ordet antager.

Perversion på uventede steder

Vi får dermed muligheden for at artikulere, hvad det er, der er så ubehageligt ved en række fænomener, som vi almindeligvis ikke betegner i seksuelle kategorier: De er perverse. Det var perverst, når nazister handlede på Førerens ufejlbarlige ordre uden hensyn til de andre (jøderne, kommunisterne, de homoseksuelle og så

videre), og endda i en væsentlig forstand uden hensyn til sig selv. Det var netop en udbredt opfattelse blandt officerer, at det var 'synd' for dem (og ikke for jøderne!), fordi de måtte tage det beskidte arbejde på sig. De udførte blot den ikke-manglende store Andens ordre. Det perverse i vores samtid er derfor heller ikke nødvendigvis det parafille, men kan være det, vi bevidstløs antager for det mest naturlige. Lad os afslutte med at sammenligne én af de senere års mest perverse tv-reklamer – en reklame for Nykredit med skuespilleren Connie Nielsen – med et mere oplagt eksempel på perversitet, som Hyldgaard anvender – Bobby Peru i den amerikanske filminstruktør David Lynchs film *Wild at Heart* fra 1990. I Nykredits reklame, som i en række lignende bank- og kreditselskabsreklamer, og i en bredere forstand naturligvis i reklamer i det hele taget, instrueres vores begær. Nielsens speak er en lang opremsning af variationer over glæden ved det nye:

"Det første, vi får øje på, er vores nybagte forældres begejstring over det nye kapitel i deres liv. Måske er det derfor, vi igennem tilværelsen orienteres mod alt det, der er nyt. En ny kjole [...] Den nye smag, det nye snit, den nye duft, [osv. osv.]."

Det særlige ved netop Connie Nielsen-reklamen er, at det bliver meget udtalt, at den Andens mangel fornægtes. Vi får ikke at vide, at vi skal begære én bestemt ting, fordi en anden anbefaler det, eller fordi ting simpelthen bare *har* det, "dette vaskepulver er



"Say fuck me, and I'll go". Laura Dern og Willem Dafoe i David Lynchs *Wild at Heart* (1990). Foto: Kimberley Wright.

fantastisk", men at vi skal begære i *det hele taget* – vi mangler hele tiden noget, i modsætning til Nielsen, der fremstår rolig og afklaret. "Det nye er en kvalitet i sig selv". Det véd Nielsen, og hun instruerer os i at gentage efter hende ved messende at insistere på det samme, banale budskab. Min påstand er: Hvis den reklame virker, er det perverst.

Fuck me!

Her kommer sammenligningen med David Lynchs *Wild at Heart*. I en berømt scene i filmen opstår pludselig en situation, hvor tilskueren med nogen ret kan frygte, at den modbydelige og stinkende Peru (spillet af Willem Dafoe) vil voldtage filmens kvindelige hovedperson

Lula (Laura Dern). I stedet for fysisk at voldtage hende, gør Peru imidlertid noget, der næsten er endnu værre. Han tvinger Lula til at tigge ham om at kneppe hende, hvorefter han forlader rummet med et svedent grin og et "Some day, honey, I will. But I gotta get going". Peru fraskriver sig med andre ord sit eget begær, fremtræder som ikke-manglende, og kan dermed manipulere med den andens begær. Ved at forvandles fra den modbydelige anden til den beordrende Anden, får han lige pludselig en anden seksuel betydning – som den, der ikke mangler noget, ikke engang Lula. Hun underkastes derfor hans magt som den Anden og ender med at hviske et "fuck me", der sitrer af andet end blot frygt. Hyldgaard skriver:

”Bobby Peru identificerer sig med den ikke-manglende position ved ikke at begære. *Han* begærer ikke, *han* mangler ingenting, men *han* ved på den anden side, hvad den anden mangler.”

Er det ikke en tilsvarende effekt, Connie Nielsens insisterende, sukkersøde stemme i Nykredit-reklamen har? Den berømte og velhavende skuespiller fortæller os, at vi skal ønske det nye. En ny kjole, en ny farve, en ny duft: ”Der er ingen, der spørger dig, om det er en gammel kjole, du har på.” For at få det nye, må vi tage lån i vores boliger, hvilket er reklamens formål. Nielsen, på den anden side, mangler ikke – hun fremtræder som en slags ikon, hævet over friværdien, der allerede *har*. Formålet med reklamen er åbenlyst at få os til at fremhviske et afmægtigt, hypnotisk, sitrende: ”Jeg må have noget nyt.” Vi kunne lige så godt have sagt: ”Fuck me”.

Noter

1. Lacan bruger udtrykket ”den symbolske orden” til at betegne det system af henvisninger og sammenhænge, man indgår i som et sprogbrugende subjekt. Den symbolske orden kommer på én gang, fordi ethvert tegn altid kun har sin betydning i relation til andre tegn. Et enkelt tegn kommer med andre ord aldrig alene – der følger en hel verden af betydning med. Dette totaliserende aspekt ved den symbolske orden betyder, at et enkelt subjekt umuligt kan overskue det hele. Man bliver så at sige trukket baglæns ind i ordenen og står pludselig midt i den med en for-

nemmelse af en overgribende helhed (en verdensopfattelse, kunne man sige), men uden at kunne gennemskue alle dens sammenhænge – eller svare på spørgsmål af typen ”hvad er *meningen* med det hele?” Fornægtelsen af kastrationen er fastholdelsen af, at nogen eller noget ikke desto mindre *kan*.

2. I den fremragende artikel ”The Conformity of Perversion”, der er tilgængelig på internetsiden lacan.com i femte udgave af *The Symptom* fra 2004. Min fremstilling af psykoanalysens begreb om perversion i det følgende står i høj grad i gæld til Hyldgaard, om end hun naturligvis kun kan drages til ansvar for de anførte citater, der alle er fra artiklen, og som jeg her har oversat til dansk.



Ida Cecilie Kvetny: *Iron Horse*, akryl, markere og spray på lærred (2006).

Den nordiske sexfejde

Den nordiske sexfejde står i dag mellem feminister og religiøse på den ene side og sexarbejdere og rettighedsforkæmpere på den anden. Den ene part arbejder imod prostitution, pornografi, striptease og seksuelle udtryk. Den anden kræver respekt og retten til frit at vælge erhverv og seksualitet frem for at kaldes ofre, misbrugte eller undertrykte.

Af Christian Groes-Green

Debatten om køn, sex og moral raser i hele Norden. I Danmark diskuteres et nyt lovforslag, der skal begrænse prostitution ved at kriminalisere sexkunder hos handlede kvinder. Et lovforslag Finland allerede har vedtaget. I Danmark diskuteres det desuden, hvorvidt og hvordan man kan begrænse pornografien på nettet, på tv osv. Og hvorvidt pornoskuespil og striptease er skadeligt og derfor bør begrænses. I Sverige er kunder til prostituerede blevet kriminaliserede og pornografien er under hård kritik.

Norge er indtil videre det eneste land i Norden, der er gået fri for seksualpolitiske stramninger. Men det kan snart være slut. Det norske Ligestillings- og diskrimineringsombud er blevet inspireret af en prostitutionkampagne fra Københavns Kommune kaldet *København mod prostitution* og agter at køre en tilsvarende kampagne i Norges tre største byer. Tiden er kommet, hvor Norge skal ruste sig til det store seksualpolitiske slag. Det vender jeg tilbage til.

For nylig udkom debatbogen *SEX i grænselandet* i Danmark og satte spørgsmålstegn ved tendensen til

øget kontrol med seksualiteten. Bogen talte for større respekt for seksuel mangfoldighed og tolerance overfor seksuelle subkulturer og retten til at føle lyst og begær.

Flere forfattere til bogen, herunder jeg selv, mente at det var tid til at gøre op med en feminisme, der var domineret af en misforstået moralisme og som var på vej til at forråde kvindernes frigørelse.

Danmark var et af de første lande, hvor kvindefrigørelsen tog fat, og kvinder endelig fik mulighed for at blive uafhængige af mandens kontrol med deres liv. Vi fik en skilsmisselovgivning og en forældrerettighedslovgivning, der i højere grad tilgodeså kvinden. Vi fik p-piller, og aborten blev frigivet. Det betød også, at kvinder fik et friere sexliv og bedre kunne planlægge deres liv.

Pornografien blev frigivet, og der kom for første gang i historien fokus på kvindens seksuelle tilfredsstillelse. Disse rettigheder og fremskridt er værd at holde fast i. Men vi skal passe på ikke at hvile på laurbærrerene. For den nye bevægelse imod prostitution, pornografi og seksuel frihed i det hele taget er også et angreb på kvindefrigørelsen og ingenlunde til gavn for samfundets svageste kvinder.

Kampagnen *København imod prostitution* er et eksempel herpå. Et af kampagnens budskaber er, at 'kvinder tager skade af mange partnere'. Det er slet og ret forkert. At argumentet om kvindens dydighed og kropslige integritet skulle dukke op igen efter 60'erne og hele kvindefrigørelsen er en gåde. Et andet argu-

ment for at mænd skal holde op med at besøge prostituerede er, at 'mange mænd, der går til prostituerede, er gift eller har en kæreste'. Altså at mænd skal være dydige og trofaste. Det er moralske pegefingre for fuld mission. Og bringer minder frem om budskaber fra sædelighedsfejden for over hundrede år siden. Det vender jeg tilbage til.

Sidst vi oplevede en seksualdebat i Norden var i kølvandet på udgivelsen af debatbogen *Fisseflokken* (Fittstim), hvor en gruppe svenske nyfeminister udfordrede herskende kønsstereotyper og urimelige krav fra et i deres øjne mandsdomineret samfund. Efter den fulgte flere danske antologier, blandt andet *Nu er det nok, så er det sagt* og *De røde sko – feminisme nu*. Mestendels artikler der angreb samfundets strenge kønsnormer og undertrykkende skønhedsideal. Men samtidig så man i bøgerne kimen til en moralisme der mistænkeliggjorde kvinders frie seksualitet som et udtryk for mandens og patriarkatets dominans. Var *Fisseflokken* uklar i dens budskab, var den til gengæld gavnlige for kvindefrigørelsen. Den handlede nemlig ikke om at begrænse seksualitet, men om at åbne for et større handlingsrum, hvor kvinder ikke behøver at ligne topmodeller for at være interessante eller tiltrækkende.

Siden tog debatten en overraskende drejning. Nu gælder det ikke længere om at kritisere stereotyperne for at skabe mere rummelighed. Nu skulle stereotyperne forbydes. Og pornofilm udtrykte stereotyperne og mandens overherredømme tydeligst. De viser kvinder,

der spreder ben for manden, og i en ydmygende finale tager de imod cumshots, hvor mænd sprøjter deres sæd i munden på kvinden. I et forsøg på at vise at kritikken af pornografien som kvindeundertrykkende i sig selv var stereotyp, foreslog enkelte, at pornofilm lige såvel kunne ansues som mandeundertrykkende. Pornofilm portrætterer manden med konstant rejstning og fuldautomatisk sædafgang. Mandekønnet fremstilles som en parringshingst med galopperende sexlyst. Og de viser, hvordan mænd er blevet reduceret til et stykke sexlegetøj for den stærke kvinde.

Men hvis pornofilm er unuancerede og kønsstereotype, kunne man så ikke arbejde på at forbedre deres kvalitet og kønsfremstillinger? Nej, sagde kritikerne. De mente, at alle brancher, hvor sex og penge udveksles, skulle forbydes. Og i mange tilfælde var argumentet baseret på en sammenblanding af fænomener som massage, escort, trafficking, pornografi, sexslaveri og striptease, således at hele pærevællingen fremstår som kvindeundertrykkelse.

Men der findes også feminister, såkaldte prosex-feminister, i Danmark, der forsvarer kvindens frie valg til at bestemme over egen krop, hvad enten det er som udøvende prostitueret eller som pornoskuespiller. Prosexfeministerne vil gerne kritisere stereotyperne, men er imod forbud. For tingene er ikke så sort/hvide, som de konservative feminister hævder. Det er ikke så enkelt, at hvis man sælger sex, så er man nødvendigvis også sidsyg, misbrugt, stakkels eller dum. Og hvis man køber sex, så er man syg, ond, sadistisk eller kvindehader.

Problemet er, at den seksualpolitiske modstandsbevægelse er baseret på følelser, moral og tro – frem for viden, rettigheder og demokrati. Mottoet er ikke længere 'kvindens frie valg' eller 'sammen er vi stærke'. Nu gælder det, at nogle kvinder ved bedst og skal belære resten, det er dem jeg har kaldt 'lænestolsfeminister'. Kvinder af den øvre middelklasse, der hævder at repræsentere kvinder af en social klasse, de enten ikke kender eller ikke respekterer.

For over hundrede år siden var Norden hjemsted for en heftig debat, der på flere punkter ligner vore dages seksualdebat. Den såkaldte sædelighedsfejde blev startet af den norske forfatter Bjørnstjerne Bjørnsson med et angreb på mænds frie sexliv. Mænd, mente han, skulle i lighed med kvinder gå i cølibat indtil ægteskabet. Forfattere fra Sverige og Danmark, herunder August Strindberg og Georg Brandes, svarede igen med at kritisere den borgerlige dobbeltmoral, der hyldede ægteskabelig kærlighed, men samtidig så igennem fingre med mændenes udenomsægteskabelige seksuelle forbindelser. Men det var en anden nordmand, nemlig Henrik Ibsen der slog fremtidens toner an med budskabet om, at kvindens underkuelse i ægteskabet skulle ophøre og at alternativet til den borgerlige kønsmoral ikke var mindre, men mere seksuel frihed for både mænd og kvinder.

I dag står Norden overfor en ny sædelighedsfejde. Fronterne er nye, men spørgsmålene de samme. Skal vi begrænse mænd og kvinders seksualitet ud fra følelser, moralisme og stereotyper, eller skal vi først og fremmest fjerne fattigdommen og undertrykkelsen af

de svageste kvinder, men i øvrigt lade kvinder og mænd selv bestemme deres sexliv? Skal vi moralisere på andres vegne, eller skal vi hjælpe kvinder i sexbranchen til at organisere sig og kræve sociale rettigheder og et liv uden diskrimination?

Interesseorganisationernes opblomstring både i og udenfor Europa er en af få tendenser, der peger i retning af en fordomsfri og demokratisk udvikling på det seksualpolitiske område. De fleste europæiske lande har en interesseorganisation for sexarbejdere eller prostituerede, de største ligger i England, Tyskland, Holland, Belgien, Frankrig og Norge. Men også den overnationale europæiske forening for sexarbejders rettigheder, ICRSE, og den internationale IUSW er i hastig vækst. Men det er sigende, at der endnu ikke eksisterer en af slagsen i Danmark, og at de færreste feminister her i landet ønsker at støtte en sådan organisering. Faktisk er en stor del af venstrefløjen og mere konservative feminister direkte imod forsøget på at samle kræfterne i en sexarbejderorganisation. Men udvikling af interesseorganisationer i Europa og så forskellige lande som Indien, Canada, Thailand, Australien, Kampuchea, Brasilien, Peru, Australien og Sydafrika tyder på at sexarbejdernes kamp for respekt, rettigheder og frihed bliver svær at stoppe.



سوره



Anika Lori: You are both on the list, collage (2006).

Kinky Fashion

Hvad har et forgyldt skelet, en kropslænke, en dekomponeret mannequindukke og et skelet med mode at gøre? Går man modens mønsterbrydere efter i sømmene, finder man ind til en dyb fascination af gådefulde kontraster, der udfordrer konventionelle idéer om skønhed og form.

Af Nikolina Olsen-Rule

Mode har altid været forbundet med kroppen, selvom beklædning i dag kun udgør én af modens mange manifestationer. Beklædningsindustrien verden over har lukreret massivt på modens udskiftningslogik og dens dertilhørende produktion af begær, som iscenesættes i medier og modeshows såvel som på gadeplan. Modeindustrier blomstrede op parallelt med det industrielle samfunds opkomst ved overgangen til det 19. århundrede.

Nyudviklinger i det 20. århundredes postindustrielle og globaliserede samfund har haft stor betydning for, hvordan beklædning produceres og konsumeres i den vestlige verden. Traditionelle modecentre som Paris, Rom og London er blevet udfordret af nye magtfulde modeindustrier i byer som New York, Tokyo og Shanghai. Men når parisermoden stadig er efterstræbt og eftertragtet som det ypperste, er der mere end finansielle investeringer og magtfulde konglomerater på spil. De kreative designtalenter, som har været med til at revitalisere parisermoden i det 21. århundrede, har primært været designere af ikke-fransk herkomst. Designere, som enten er blevet headhuntet af de store

modehuse, eller unge aspiranter, hvis eneste håb om overlevelse har været at gå til ekstremer for at adskille sig fra massen.

Følgende tekst er en præsentation af, hvordan avantgardistiske designere i det 20. århundrede har brudt med tidligere normer indenfor mode og beklædning, og med deres kreative visioner har nytænkt modens silhuetter og former. Fælles for mange af disse designere er deres evne til at nytænke tøjets form såvel som til at omsætte abstrakte og kunstneriske idéer til bærbart og realiserbart tøj. Men det er primært forestillingen om tøj/moden som et middel til transformation, der er central for de eksempler, som introduceres i det følgende. Eksempler, der repræsenterer de mere ekstreme modeeksperimenter, der har været med til at ændre modens status som visuelt-æstetisk udtryksmiddel. Det er særligt vekselvirkningerne mellem kunst og mode, nye identitetsformer i det 20. århundrede og ikke mindst blikkets erotisering, som ansporer parataksen, *kinky fashion*.

Hvad er kinky fashion?

"Always intent on providing an idea of the erotic, fashion transposes the erotic into an image. The ideal would be something very close and quite inaccessible, an image both realistic and preposterous, titillating and chaste, nude and in drag." (Susan Sontag, "Looking with Avedon" *Vogue*, September 1978)

Som Susan Sontag anslår i sin passus fra *Vogue*, handler mode om transformation, erotik og kontraster. Et af

modens grundvilkår er, at den altid stræber efter noget, der på den ene side virker opnåeligt, men i virkeligheden er ren illusion. Så snart en ny mode er slået igennem og blevet alment udbredt, dør den, og en ny opstår. Dens omdrejningspunkt er en endeløs søgen efter sine egne grænser.

Således kan mode defineres, ikke blot som en specifik type af produkter eller en bestemt trend, men som en mere abstrakt mekanisme. Mode kan i den forstand opfattes som en særlig måde at se på – som en visuel strategi eller en måde at afkode visuelle tegn på. Modens indbyggede modsætninger og konstante mutationer er således tegn og koder, der hele tiden er i bevægelse. Det øjeblik, tegnet lader sig afkode, opløses det, og et nyt opstår.

Men vil man forstå modens foranderlighed, må man også forstå dens implicite spændingsforhold mellem forførelse og fordærv. Netop denne relation udgør et vigtigt erkendelsesmæssigt locus for de aktører på modescenen, designere og fotografer, der præsenteres i det følgende, og som i deres arbejder tematiserer moden som en radikal materialisering af livets bizarre og forgængelige sider.

Legemlig kunst

Ved åbningen af udstillingen *Fashion Landed* i Antwerpen i 2001 understregede direktøren for det hollandske museum Boijmans Van Beuningen, Chris Dercon, hvorledes forholdet mellem visuel kultur og mode blev introduceret med surrealismens udtryk og strategier. Dercon sammenligner mode med en form

for legemlig kunst eller litteratur til kroppen. Men hvad er det så for nogle tegn eller symboler, moden indeholder? Og hvordan kan vi bruge noget så irrationelt som begær til at forklare moden, særligt i en tid, hvor brugerens adfærd synes at være svaret på alle kreative processer?

Man kan, med et udtryk hentet i astronomien, betegne den definitions-mæssige kontekst, som jeg vil argumentere for, at moden kan indskrives i, for en slags *modens sorte hul*. Det er således modens uforudsigelige og kringlede veje, der gør den kinky i abstrakt, begrebslig forstand. Ligesom 'kinks' (der på engelsk betyder krøllet hår) slår moden folder og krumspring, der kan være svære at beherske og få under kontrol. Og modens appel til et irrationelt begær gør den *kinky* i erotisk forstand. Men det erotiske og begærsdrevne i moden handler ikke udelukkende om seksualitet og pornografi, men rummer også en gådefuld æstetik. Og det er præcis det uforudsigelige og gådefulde ved moden, som motiverer denne fortolkning.

Forholdet mellem surrealisme og mode understreges af Richard Martin. I bogen *Fashion and Surrealism* skriver han:

"For surrealists, fashion became the most compelling friction between the ordinary and extraordinary, between disfigurement and embellishment, body and concept, artifice and real". Richard Martin, *Fashion and Surrealism*, Thames & Hudson 1988, s. 15-16

Denne friktion mellem det ordinære og det ekstraordinære, og særligt mellem krop og koncept bliver allerede stærkt betonet af den italiensk fødte modedesigner Elsa Schiaparelli (1890-1973) i 1930'erne. Med sine surrealistisk inspirerede konceptuelle kollektioner foregriber hun nogle af de strategier, som modedesignere i 1990'ernes såkaldte oplevelsesøkonomi anvender. Hun er blandt andet en af de første til at eksperimentere med lyseffekter, musik og dans i sine modefremvisninger. Tilskuere til Schiaparellis show i 1935, hvor hun markerede indvielsen af modehuset på *Place Vendôme*, blev for eksempel præsenteret for en fremvisning af en kollektion med titlen "Stop se og lyt". Begivenheden var iscenesat som en totaloplevelse, der både promoverede Schiaparellis design, samtidig med at den var en kritisk kommentar til den daværende spændte politiske situation i Europa. Schiaparelli var forud for sin tid på flere måder. Man kan kalde hende for konceptmodens ukronede dronning, idet hun var en af de første, der for alvor udnyttede showets teatraliske potentiale. Hendes tematiske præsentationer har haft indflydelse på mange af nutidens designere, heriblandt John Galiano.

Men Schiaparellis modeobjekter er særligt interessante i denne sammenhæng i kraft af deres relation til de kroppe, der bærer dem. De peger i en vis forstand



Elsa Schiaparelli: *The Skeleton Dress* (1938).

på deres egen karakter af maskering af og andethed i forhold til kroppen, og udgør således selvreferentielle symboliseringer af deres identitetskabende egenskaber. Af deres måde at forme den krop og det menneske, som bærer dem. Schiaparelli yndede f.eks., i lighed med surrealismens kunstnere, at overføre

symboler, der normalt ikke associeredes med beklædning, til forskellige beklædningsdele, eksempelvis skuffer, fingernegle, brystvorter og lignende, og fik derved det objektive og subjektive til at smelte sammen via sine konceptuelle beklædningsdele og kollektioner.

Med andre ord er surrealismen og den avantgardistiske og eksperimentelle mode begge drevet af en vision om at vende det indvendige udad, at vise revnerne i den menneskelige forstand og ikke mindst de dele af kroppen, som normalt ikke vises, enten via symbolske referencer, ændringer i snit eller ved brug af alternative teknikker og tekstiler.

I forbindelse med modens særegne relation til surrealismen spiller modefotografiet en central rolle. Helmut Newton, David LaChapelle og Nick Knight er blot et udpluk af de talenter, hvis billeder har haft enorm indflydelse på, hvordan mode bliver indkodet og afkodet på henholdsvis producent- og forbrugerplan. Det gådefulde ved måden, disse fotografer har fortolket og iscenesat moden på, kan ikke reduceres til



David LaChapelle: *Isabella Blow & Alexander McQueen* (1996).

een bestemt stil, men udgør snarere en farverig palet af skæve og bizarre virkemidler. Disse er med til at skabe de identitetskoder, eller immaterielle værdier, som påvirker forbrugernes opfattelse af designmærkerne med deres magiske tiltrækningskraft.

Spændt op til lir

Den unge fotorebel David LaChapelles billeder står i gæld til Newtons ekstremt stiliserede og feticherende afbildninger af kvindekroppen. Uanset hvilke personligheder, der indfanges af LaChapelles kameralinse, forvandles de til aktører eller statister i et radikalt iscenesat univers. Billederne er ofte særdeles farvemættede og skudt fra en overraskende lav vinkel, hvilket tilføjer dem en dramatisk effekt. LaChapelles stil er på én gang særegen og samtidig fuld af stilistiske referencer til surrealisme, psykedelisk kunst og popkunst.

På mange måder kan LaChapelles værker sammenlignes med modedesigneren Alexander McQueens. Begge markerede sig op gennem 1990'erne med deres ofte makabre æstetik. Men hvor LaChapelle opererer i et let, poppet og altid visuelt mættet univers, slår McQueen en mere alvorlig tone an med sine modeshows. Begge tematiserer de, ligesom Schiaparelli, kroppen som en manipulerbar størrelse, som en form for kunstnerisk medium. Men hvor LaChapelles gådefuldhed ofte er eksplicit erotisk, indeholder McQueens iscenesættelser historisk inspirerede referencer, særligt det barokke tema er favoriseret, og afsøger en mere dunkel udtryksfuldhed.

Makabre McQueen

Kendt som den britiske modes *l'enfant terrible*, slår Alexander McQueen for alvor igennem med sine stor-

stiledede og teatraliske shows og sin sublime tilskærings-teknik i midten af 1990'erne. Siden er han blevet et ikon i den internationale modeverden. Udover at bestride jobbet som chefdesigner ved det franske modehus Givenchy, har han etableret sit eget mærke og vist shows under modeugen i både London og Paris. Inden for modekredse anses McQueens shows for kultdannende events, og de udgør kardinaleksempler på, hvordan den opsigtsvækkende og teatraliske iscenesættelse kommer til at dominere modebilledet i 1990'erne. Et gennemgående karaktertræk hos McQueen, som er stærkt affilieret med surrealismen, er idéen om, at kvinden er i besiddelse af særligt destruktive kræfter.

Med sin femte kollektion *Highland Rape*, vist i 1995 under den officielle modeuge i London, vakte McQueen furore ved at konfrontere et ømt punkt i den britiske nationalidentitet, nemlig dens incestuøse relation til Skotland. McQueen iscenesatte således et historisk tema ved brug af en række dramatiske special-effekter, der tilsammen var med til at bevæge tilskueren. Modellerne agerede rollen som voldtægtsofre, og med forpjuskede frisurer, iturevne kjoler og rød, blodsimulerende væske løbende ned af benene fremmanede de en særlig form for grotesk skønhed. Selvom McQueen flere gange har været kritiseret for at forlene denne brutale voldssymbolik med et feminint udtryk, og dermed forstærke myten om kvinden som offer for den maskuline overmagt, forholder sagen sig ganske anderledes ifølge ham selv. I *Highland Rape* er titlens direkte henvisning til et seksuelt voldsovergreb

ikke møntet på kvinden, men ifølge McQueen en henvisning til det jacobinske oprør i 1700-tallets Skotland: "I wanted to show that the war between the Scottish and the English was basically genocide."

Det er med andre ord ikke fin, men brutal skrædderkunst McQueen udøver, både når han flår og river i materialerne, og når han tilskærer med en kirurgisk skarphed og sublim præcision. Ligeledes er det ikke alene tekstilerne, der bliver brutalt behandlet; brutaliteten bliver til et helhedsindtryk hos McQueen. Men hvordan kan vi forstå det brutale som en æstetisk strategi i moden?

Som kunsthistorikeren Hal Foster understreger, har den traumediskurs, der har udtrykt sig så markant i 1990'ernes kunst at gøre med to ting:

"Trauma discourse magically resolves two contradictory imperatives in culture today: the deconstructive analysis and the identity politics." (Hal Foster: 1996, s. 168)

Selv har McQueen udtalt om sine dyriske og morbide iscenesættelser, at de uspringer af et ønske om at vise de stærke og faretruende sider af kvinder. Et ønske om at fremstille dem som subjekter frem for som skrøbelige objekter: "I want people to be afraid of the women I dress" udtaler McQueen i et interview. Man kan således sige, at McQueen afskærmer den kvindelige sårbarhed ved at væbne sine kvindefremstillinger med faldiske eller uforsonlige udtryk.

I *Highland Rape* bliver kvindekroppen symbolsk for



Alexander McQueen: *What a Merry-Go-Round* (2001-02). Foto: Erik Hansen-Hansen.

Skotland som det voldsramte offer, hvis nationale stolthed blev plyndret og skamferet af det grådige, britiske magtbegær. På samme måde fremmanes det monstrøse kvindebillede i en af McQueens senere kollektioner, *La Poupée* (1997). Her bevæger en sort kvinde sig langsomt og besværet hen af gulvet, lænket til en stor, rektangulær metalgenstand, som ved nærmere eftersyn viser sig at være et smykke, fremstillet af smykke-designeren Shaun Leane. Smykket fremstår som en slavelænke, godt nok i en 1990'er-minimalistisk udgave, og ligner alt andet end romantisk prydelse. Men ifølge McQueen, som efterfølgende har afvist slavekonnotationen, er lænkerne i stedet en hyldest til marionetdukkens strenge. *La Poupée* er nemlig baseret på den tyskfødt kunstner Hans Bellmers dukker fra 1930'erne, hvis lemmer på deliristisk vis blev afmonteret og dekomponeret i en serie litografier, såkaldte *tableaux vivants*; en teknik, som kan beskrives som en montageagtig og 'sønderlemmende' rekonstruktion af kroppen. Med sin interesse for at dekomponere kroppen og nå ind under modens konventionelle overflade deler McQueen således surrealismens fascination af de mørke og spøgefulde sider af den menneskelige psyke og det, der lurer under virkelighedens og normalitetens overflade.

I showet *What a Merry-Go-Round* fra 2001 kulminerer den karnevaleske stemning. Showet er iscenesat på en karrusel foran en victoriansk legetøjsforretning, og McQueen understreger modens forfald og excess ved at sminke modellerne som melankolske klovne, hvis

ben er lænket til guldbelagte skeletter, som de slæber rundt i manegen. Tilsammen repræsenterer karrusellen, klovnemaskerne og legetøjet en barnlig, nærmest infantil og naiv glæde, som også er typisk for surrealismens fascination af den infantile, pige-agtige kvinde. Men den lystige og humørfyldte stemning kontrasteres af død, dekadence og exces, og modsætningerne opløser hinanden i et teatralisk kaos. Således minder hele denne *mise-en-scène* om det, surrealisten André Breton kalder konvulsivisk skønhed. Dette kan også beskrives som en form for krampagtig, chokbaseret virkelighedsskildring.

Kødets klæder

Som nævnt kan Schiaparelli, LaChapelle og McQueen ses som forskellige eksempler på, hvordan moden i det 20. århundrede bliver konceptuelt betonet. Et fælles fikspunkt er den symbolsk ladede visualisering af kroppen som en gådefuld maske. Forholdet mellem den kulturbundne mode og den naturskabte menneskekrop forskydes, og kroppen bliver i sig selv til en form for modellerbar ydre maske.

Moden kan i alle tre eksempler ikke lokaliseres til en stil eller et bestemt look, men kan snarere tolkes som et visuelt magnetfelt, hvor forskellige identiteter anslås, konstrueres og iscenesættes i et babylonisk virvar af drøm, begær og virkelighed. Og det er præcis det visualitetsskabende element i moden, som gør den sammenlignelig med kunsten. Således kan moden forstås som en måde at se og en måde at skabe skønhedsideal på.

Set i et bredere historisk perspektiv er de strategier indenfor produktion og iscenesættelse af mode, som er blevet behandlet i det forudgående, karakteristiske for mange af de æstetiske discipliner, der bryder med modernismens formidealer i det 20. århundrede. Moden bliver under den surrealistiske indflydelse en maskerade og en del af det moderne menneskes identitetsprojekt, der går ud på at realisere ikke bare ét sandt jeg, men flere sande jeg'er. De afvigelser og stil-eksperimenter, som har været dominerende hos de i denne sammenhæng omtalte modemæssige frontløbere, repræsenterer ikke endegyldige bud på grænseoverskridende og avantgardistisk mode. Nye eksperimenter og stilarter dannes, og hvad der tidligere har været banebrydende, bliver banaliteter. Men Schiaparelli, LaChapelle og McQueen repræsenterer hver især brud indenfor deres kontekst, idet de alle formår at gå til kanten og udfordrer deres respektive genrer med visuelt sprudlende og formmæssigt nybrydende teknikker.

Litteratur:

Charlotte Andersen (2006): *Modedefotografi, en genres anatomi*. København: Museum Tusulanums Forlag.

Norberto Angeletti og Alberto Oliva (2006): *In Vogue, The illustrated history of the worlds most famous fashion magazine*. New York: Rizzoli.

Hal Foster (1996): *The Return of The Real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge (MA): MIT Press.

Rosalind Krauss (1986): "Corpus Delicti", i Rosalind Krauss og Jane Livingston: *L'Amour fou: Photography and Surrealism*. New York: Abbeville.

Richard Martin (1988): *Fashion and Surrealism*. London: Thames & Hudson.



Antydningens kunst

Med udgangspunkt i betragtninger over æstetiske forskelle mellem film og tegneserier indkredser tegneserieforskeren Hans-Christian Christiansen den erotiske tegneseries æstetik. Hvor den filmiske erotik er knyttet til mediets særlige virkelighedsrelation må tegneseriens erotiske fiktioner henføres til fantasiens domæne.

Af Hans-Christian Christiansen

Tegneserien har både i historisk og æstetisk henseende altid haft modkulturelle og såkaldt *karnevaleske* træk, blandt andet i form af mediets uharmoniske zig-zaggen mellem tekst og billede der bryder klassiske æstetiske principper, og ved at være en underholdningsform der ligger udenfor autoriteternes kontrol. Tegneserien har på denne måde traditionelt ligget i periferien af den etablerede kultur - som tillæg i sensationsaviser, som ugleset populærkultur og som ofte alternativt distribueret børne- og ungdomskultur. Tegneserien har blandt andet herfor været udsat for gentagne moralske angreb og fordomsfulde reaktioner, og i 1950'erne kritiserede psykologer og pædagoger tegneserien for at være decideret normnedbrydende. Udfordringen af normer og eksponeringen af sociale tabuer – især knyttet til sex og erotik – er et grundlæggende træk i komikkens væsen, og tegneserien og erotikken har da også historisk og tematisk været nært beslægtede. Selv elementære spændingshistorier i mainstreamhæfter integrerer således ofte antydninger af erotiske elementer, hvilket for eksempel



William Marstons Wonder Woman. (1942)

tydeligt kommer til udtryk i William Marstons klassiske serie *Wonder Woman*.

Marston var en af USA's mest nyskabende seriekunstnere og skabte i kølvandet på 1940'ernes tradition for at sammenkoge *adventure* med pin-up-æstetik *Wonder Woman*, som han tegnede fra 1941 frem til sin død i 1947. *Wonder Woman* var enestående for så vidt som den i højere grad end genrens øvrige serier (blandt andet *The Phantom Lady* og *The Jungle Queen*) betonedede erotikkens mere perifere koder og skildrede en kinky og normafvigende seksualitet. Præmissen i serien var, at seksuelle eksperimenter med blandt andet bondage er sunde og at det ville være nyttigt for den amerikanske ungdom at blive eksponeret for dette, for eksempel igennem populærkulturen. Serien blev på denne måde en lidt bizar blanding af eventyr, feminisme og bondage.



Tintin-fortællingen mobiliserer ifølge teoretikeren Jean-Marie Apostolides ubevidste fantasistrukturer, her primalscenen - blandt andet med cigarer, som her ikke kun er cigarer - efterfulgt af straf og regression til babystadiet. Hergé: *Faraos Cigarer* (1961).



Tintin og cigaren

Forbindelsen mellem tegneserier og erotik er – ikke overraskende – mest udførligt blevet analyseret af den psykoanalytisk funderede tegneserieteori. Tegneserieteoretikere som Serge Tisseron, Jean-Marie Apostolides og Philippe Marion ser i denne sammenhæng tegneserielæsning som en reaktivering af vores oprindelige impulser grundlagt i det ubevidste, især med frygten for moderfravær som et vigtigt element. Dette skulle kunne forklare tilstedeværelsen af erotiske og førbevidste temaer i tegneseriens fortællinger, herunder fraværet af forældre og tilstedeværelsen af diverse erotiske antydninger. På denne måde forbinder teoretikeren Jean-Marie Apostolides eksempelvis en ellers temmelig *straight* serie som *Tintin's oplevelser* – som altid må stå for skud – med ubevidste fantasistrukturer.

At betragte *Tintin's oplevelser* i et seksuelt perspektiv er ingenlunde et uddøende fænomen og senest har forfatteren Tom McCarthy i et litteraturhistorisk-postmoderne perspektiv tolket juvelerne i *Det gådefulde*

juveltyveri som en allegori for operadivaen Castafiores kønsorganer. Uanset om denne *infantilisering* af tegneserielæsning har nogen substans eller ej, kan man konstatere, at seriekunstnere helt siden tegneseriens fødsel har eksperimenteret med fremstillinger af seksuelt eksplicite scener. For nogle tegneseriekunstnere har det været en overgangsfase, for andre har det udviklet sig til en stil og en levevej.

Frække striber før og nu

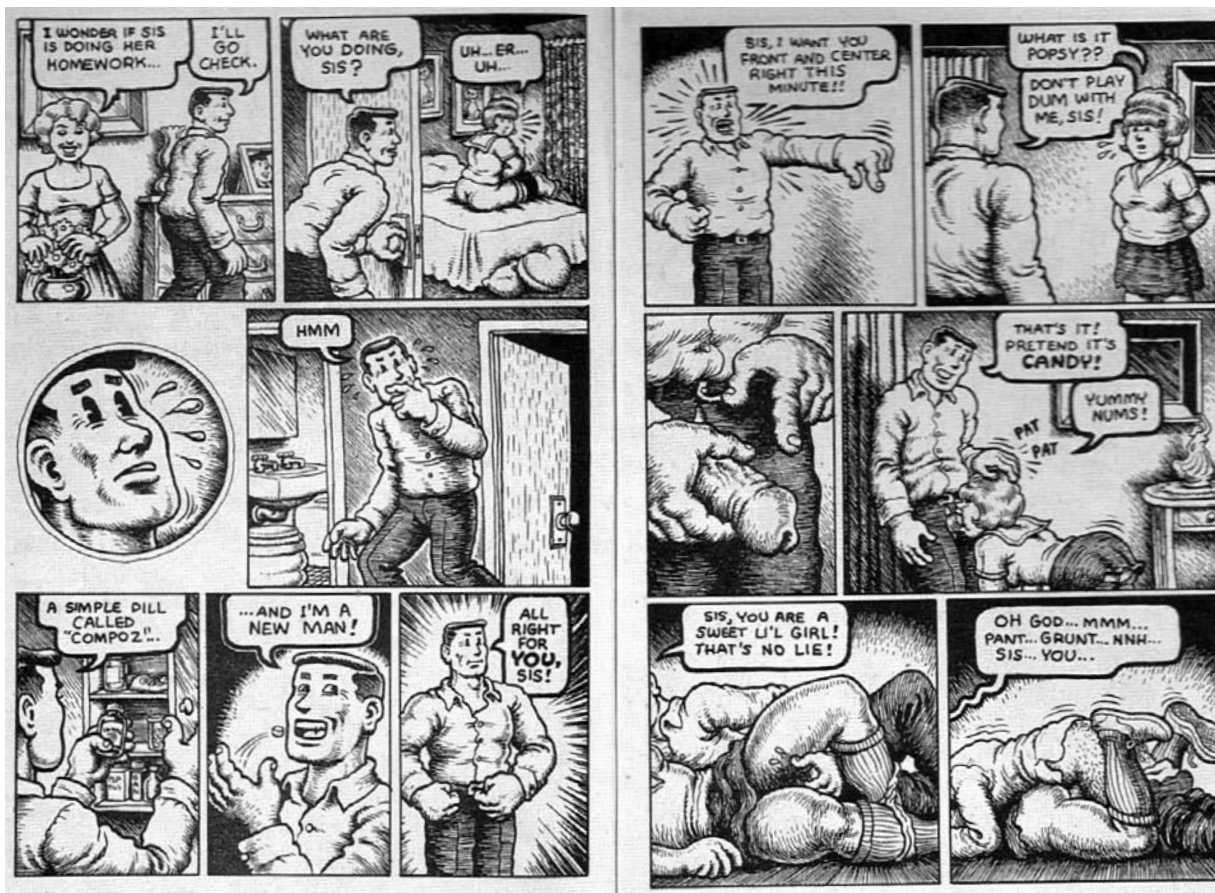
Blandt de første erotiske tegneserier var de såkaldte *Tijuana Bibles*, der skildrede seksuelle scener med kendte personer og seriefigurer fra Skipper Skræk til John Dillinger. Disse serier blev distribueret i USA i 1920'erne og florerede frem til 1950'erne, og kan betragtes som de første amerikanske undergrundsserier. Genren ebbede så småt ud i 1950'erne, ikke mindst på grund af tidens voldsomme kritik af tegneserier, men traditionen med erotiske parodier på seriefigurer har som et mere perifert fænomen eksisteret helt frem til 1980'erne.



Eksempel på scene fra *Tijuana Bibles*. (Årstal ukendt).

Erotiske tegneserier har, som det var tilfældet med *Tijuana Bibles*, ofte været præget af alternativ distribution og et oprør mod koder og konventioner. Dette kom mest markant til udtryk i 1960'ernes og 1970'ernes amerikanske undergrundsserier, hvor netop skildringen af sex fremstod som et direkte angreb på samfundets dominerende normer. Dette er svært at forestille sig i dag, hvor den seksuelle frigørelse og udbredelsen af pornografi på internettet har medført, at man helt stuerent kan inddrage pornografi i tegneserier som en litterær teknik, som det blandt andet sker i Allan Moore og Melinda Gebbie's *Lost*

Girls. *Underground* var samtidig et oprør mod den amerikanske puritanisme, som den kom til udtryk i The Comics Code, en selvcensur som tegneserieindustrien blev underlagt i kølvandet på den massive tegneseriekritik. En seriekunstner som Robert Crumb skildrede således frenetisk og med stor humor alle de kontroversielle og tabuiserede emner, han kunne komme i tanker om: religion, sex og alskens biologiske funktioner. I det virkelige liv fungerer sex og humor ikke særligt godt sammen, men netop i kunst og tegneserier har de to fænomener skabt levedygtige genrer, der tillader os at se pornografi med humoristisk distance.



Robert Crumbs klassiske fortælling om Joe Blow fra 1969, hvis frivole skildring af incest accepteres på grund af Crumbs fænomenale brug af satire og humor.

Tegneserien og filmen

I analysen af tegneserier anvendes ofte et begrebsapparat inspireret af filmanalysen, hvilket på mange måder kan være nyttigt og perspektivrigt. Især i forbindelse med erotiske tegneserier skal man imidlertid være opmærksom på nogle grundlæggende forskelle i mediernes substans, som har betydning for oplevelsen af og æstetikken i de erotiske fiktioner. Hvor den pornografiske film betoner virkelighedsplanet, for eksempel ved i æstetikken at betone det dokumenterende kamera, nærbilleder og en grumset-realistisk belysning, så betoner den erotiske tegneserie ofte *fantasi*en. Denne forskel er selvfølgelig delvist knyttet til traditioner, men den skal også ses i relation til mediernes æstetik, materialitet og virkelighedsreference.

Virkelighedsplanet vil altid være skrevet ind i filmen via den fotografiske virkelighedsreference, og for eksempel kan den franske filmskaber Jean-Luc Godard (f. 1930) derfor med en vis ret karakterisere sin gennembrudsfilm *Åndeløs* (1959) som en "dokumentarfilm" om Jean-Paul Belmondo og Jean Seberg. Den pornografiske film er derfor både æstetisk og indholdsmæssigt bundet til realisme, blandt andet ved genkendelige *setups* (ofte scener fra arbejdslivet, hvor især håndværkere og sekretærer må stå for skud) og ved de eksponerede *cumshots*, der garanterer handlingens autenticitet.

Tegneserien er derimod et grafisk medie og savner filmens og fotografiets virkelighedsplan, det vil sige et forlæg, *der har været der*, for at bruge Roland Barthes' formulering fra essayet "Billedets retorik" fra 1964.

Den verden, som tegneseriebilledet skildrer, har ingen fysisk realitet ved siden af den trykte overflade. Hvis man bruger begrebet referent i forhold til tegneserier, må man derfor præcisere, at det drejer sig om en imaginær referent. Det kan lyde åbenbart, men kulturelle forskelle i opfattelsen af billeders virkelighedsreferencer er jo netop baggrunden for, at japansk *Manga* og *Lolicon* kan skildre sex med mindreårige på en måde, der nok ville blive opfattet som børneporno i Vesten. Som Barthes formulerer det i "Billedets retorik": "Tegningens moral er ikke den samme som fotografiets".

I tegneserier ser vi ikke som i filmen 'igennem' billedet til en præeksisterende virkeligheden, derimod ser vi strengen som et grafisk spor af skaberen. Vores læsning af tegneserier er forbundet til det som seriekunstneren Will Eisner betegner som "en overenskomst med skaberen" – hvilket da også er forklaringen på, at vi ofte forbinder tegneseriens figurer til deres skabere. Walt Disney er således stadig den implicite forfatter til Disneys tegnefilm selvom han har været død i 40 år. Alt i tegneseriebilledet er "skabt" og refererer til skaberens (muligvis ubevidste) valg, og at læse erotiske tegneserier er således at leve sig ind i skaberens fantasi, mere end at lure på en eksisterende verden. Tegneseriens erotiske fiktioner er derfor i højere grad end realisme og troværdighed præget af selvrefleksion og tegnerens parring af vores fantasi, hvilket mest fremragende kan eksemplificeres med italienske Milo Manaras transparente strek. Manaras stil, der i modsætning til den ekspressive stil hos tegnere som

amerikanske Frank Miller, nedtoner det grafiske og det "malede", tillader os at projicere vores erotiske fantasier ind i de spinkle streger.



Milo Manara: *Skjult kamera* (1990). Strengen betoner erotik som antydningens kunst og skaber mere forspil end egentlig pornografi.

Det mandlige blik

Selv i Manaras serier kommer det tydeligt til udtryk, at tegneserien primært er et mandligt medie, hvor kvinderne stilistisk og formalt præsenteres som objekter for et mandligt blik og en mandlig fantasi. Skildringen af de kvindelige figurer i den erotiske tegneserie har da også været præget af filmpornografiens ofte kvindefjendske og unuancerede fremstillinger, fra den ekstatiske Druuna i *Morbus Gravis*-serien til *bad girls* som Vampirella og Red Sonja. Den stereotype



Clay Wilsons vignet fra Zap Comix No. 3 (1968). Tegneserielæsning har ikke som filmen en bærende illusion om et kamera, og ovenstående billede har ikke noget realistisk entydigt perspektiv. Tid og sted fragmenteres i en mosaik af perspektiver.

kvindefremstilling er imidlertid et generelt fænomen i tegneserier, da kvinder – med få undtagelser – altid er blevet fremstillet enten som uselvstændige spejlbilleder af modebladenes kvindebilleder, eller som furier og rendyrkede irritationsmomenter i en i øvrigt mandligt præget verden, som vi blandt andet kender det fra Madame Castafiore i *Tintin's oplevelser*.

I analysen af erotiske tegneserier har man ofte draget paralleller til analysen af filmisk pornografi og denne genres voyeuristiske fremstillinger af kvinder som umælende objekter. I analysen er det dog vigtigt her igen at skelne tegneserien fra filmmediet. Det filmiske blik har på grund af den særlige filmreception

(ideelt set en stillesiddende tilskuer i en mørklagt biograf) åbenbare ligheder med voyeur-situationen, og i feministisk filmteori bliver filmblikket ligefrem *per se* erotisk ladet. Tilskueren defineres i forhold til billedet, der projiceres umærkeligt op på lærredet fra projektoren, og ifølge filmteoretikere som Christian Metz og Jean-Louis Baudry 'udfylder' tilskueren denne position og identificerer sig med kameraet. I forlængelse heraf argumenterer filmteoretikeren Laura Mulvey for, at blikket – det vil sige det optiske synspunkt – i den traditionelle Hollywood-film er mandligt, det vil sige båret af en mandlig person der kigger på kvinder. Det er fristende at se dette som analogt til tegneseriens

kvindeskildringer, men man skal her være opmærksom på den grundlæggende forskel mellem de to medier: filmen har et kamera med hvis blik man (i hvert fald i teorien) kan identificere sig. Tegneseriens blik er derimod brudt i stumper og stykker, da tegneserielæsning er karakteriseret ved flimrende spring mellem billederne.

Filmisk støj eller antydningens kunst

I den traditionelle film er tilskueren begrænset til at se det billede, der projiceres op på lærredet. Denne fremvisningsform udfordres til dels i nyere film, for eksempel i Ang Lees tegneseriefilmatisering *Hulk*, der splitter filmbilledet op i mindre billedenheder, men generelt er filmtilskueren underlagt filmapparatets kontrol. Tegneserielæsning er derimod en langt mere aktiv proces, hvor læseren som regel først scanner helsiden – eller endda hele albummet – hvorefter han begynder en mere lineær læsning. Dog vil de omgivende billeder hele tiden befinde sig i periferien af det aktuelt fokuserede billede, ligesom læseren har frihed til at fordybe sig i det enkelte billede på tværs af det narrative forløb. Generelt er det at læse en erotisk tegneserie på denne måde en langt mere aktiv handling end det at se en pornofilm, og læseren skaber sine egne billeder via det som i tegneserieanalysen betegnes som *closure*. Tegneserien består ofte af forskelligartede billeder som vi skal fuldende, og closure er den proces hvormed vi udfylder manglende brikker og puster liv i stregerne. Via closure skaber vi vores helt personlige billeder og fantasier, som for hver læsning kan ændres og

skifte karakter. På denne måde er erotiske tegneserier ofte mere spændende og varierede end erotiske film, som jo skal kæmpe imod filmisk 'støj' (blævrrende lår, uæstetiske grynt og lignende) og genkendelsens kedsomhed. Problemet med erotik er jo ofte netop realismen og den snigende kedsomhed ved gentagelsen og de rutineprægede handlinger. Hvor den filmiske pornografi oftest fremstiller en temmelig kedsommelig verden af drifter løsrevet fra vores fantasi, vil erotiske skildringer i tegneserier derimod, på grund af mediets styrke (og begrænsninger), altid være antydningens kunst.

Litteratur:

Jean-Marie Apostolides (1985): "Tintin and the Family Romance" i *Children's Literature* 13.

Roland Barthes (1980): "Billedet retorik" i Bent Fausing og Peter Larsen (red.), *Visuel kommunikation 1-2*. København: Medusa.

Hans-Christian Christiansen (1985): *Tegneseriens æstetik*. København: Museum Tusulanums Forlag.

Hans-Christian Christiansen og Anne Magnussen (2006): "Tegneserieanalyse" i Gitte Rose og Hans-Christian Christiansen (red.), *Analyse af billedmedier – en introduktion*. København: Forlaget Samfundslitteratur.

Tom McCarthy (2006): *Tintin and the Secret of Literature*. London: Granta.

Phillipe Marion (1993): *Traces en case*. Louvain-la-Neuve: Académia.

Martin K

Tolv

Hun har rottehaler. Han står korthåret bag hende i sorte jeans og bar overkrop. Med den ene hånd holder han hende nede mod bordet, hendes små bryster mast flade mod glaspladen, blottede gennem den iturevne top. Med den anden får han nederdelen af hende.

'Din lille luder', hvæser han og lader hånden glide op mellem hendes ben. 'Hvorfor gør du aldrig hvad du får besked på?'

Hun prøver at vride sig løs, stønner højlydt, men han skubber hende ned igen. Begynder at åbne sine bukser med den frie hånd.

'Du må ikke gøre mig noget', klynker hun. Vrider sig på bordet under ham.

'Hold kæft', siger han mellem sammenbidte tænder, løfter armen og slår. Efterlader et rødt håndaftryk på hendes balle, og hun skriger, stønner endnu højere, mens han griber hende i armene og vender hende om med en voldsom bevægelse. Spredter hendes ben med de lyserøde knæstrømper. Forgæves forsøger hun at holde dem sammen.

'Du må ikke', siger hun; 'jeg er kun tolv'.

'Nej, du er fjorten', pruster han, får åbnet sine bukser helt og træder ud af dem.

'Nej, tolv. Jeg er kun tolv', stønner hun, griber fat om hans dirrende lem.

'Ka' du ik' bare være fjorten?' Han stopper op og kigger ned på hende. 'Jeg gider ik' tolv'.

Hun giver slip på ham og ser ham i øjnene. 'Jeg er tolv. Jeg har lyst til at være tolv.'

'Hvorfor ka' du ik' være lidt ældre?'

'Det er da lige meget hvor gammel jeg er!' Hun sætter sig op på albuerne.

'Det er sgu da ik' lige meget. Min yngste halvsøster er tolv.' Han træder et skridt tilbage.

'Hvad fanden har det her at gøre med din halvsøster? Det her er mig. Vi leger jo kun!' Hun rejser sig fra bordet.

'Men hvorfor skal det altid være så ungt? Hvorfor siger vi ik' bare du er fjorten?' Han lægger armene over kors. 'Hva' er problemet?'

'Det er da dig der har et problem!' Hun ser arrigt på ham og forsøger at hive den ødelagte top på plads. 'Det er en leg det her', næsten råber hun. 'Det er ikke virkeligt'. Banker sig i tindingen med to fingre og ryster på hovedet.

'Slap nu af!' Han rækker ud efter hende, men hun slår hans hånd væk. Trækker nederdelen op.

'Hvis det bare er en leg, hvorfor ka' vi så ik' lege at du er lidt ældre!?!'

'Fuck dig!!!' Hun hiver knæstrømperne af og smider dem på gulvet. 'Tag og leg med dig selv din store idiot. Hold kæft hvor er det typisk dig at ødelægge det hele!'

'Vent nu lidt.' Han bakser med lynlåsen til sine bukser. Ser hende forsvinde ud i entréen.

'Lort', siger han da døren smækker. Han sparker til dildoen på gulvet.

'Sikke noget lort'.



Torben Ribe: *Pimp My Horizon*, fotografi (2006).

Den erotiske distance

I sin film *Fetish Generation* beskriver Steen Schapiro, hvordan den moderne fetichfest-bølge udfoldede sig i Amsterdam i midten af halvfemserne. Han var ligeledes med til at starte den danske fetichbevægelse. Kulturo har mødt filminstruktør og skribent Steen Schapiro for at få opklaret fetichfænomenet og få at vide, hvorfor Freud var helt galt på den.

Af Andreas Relster

Kan du beskrive, hvad ordet fetich betyder i dag, og hvordan begrebet har udviklet sig og skiftet mening gennem tiden?

”Oprindeligt stammer begrebet fetich fra vores tidlige kulturer. Det er i virkeligheden et magisk begreb, der knytter sig til shamanisme, hvor det er en måde at forstå livet og universet som magisk. En fetich er et objekt, man bliver påvirket af på en magisk måde, og som man ikke kan modstå. Det kan være en totem, eller det kan være et symbol, der påvirker os. Og med det primitive menneskes logik, så bliver denne påvirkning forstået som magisk. Sådan er det jo, når vi møder noget, vi ikke kan forklare rationelt eller logisk, men som vi ikke desto mindre er besat af.

Det er jo så også det, der foregår i moderne tid. Hvis vi ser en flot mand eller kvinde i noget lækkert tøj, der udsender de rigtige koder. Det kan være højhælede sko, glinsende læder eller korsager. Den påvirkning de objekter giver er måske ikke umiddelbart forståelig, og kan som sådan ses som magisk.

I mere moderne sammenhænge kom ideen om fetich først frem i 1880'erne fra det, der senere kom til at hedde psykologer og sexologer. Først og fremmest kom Richard Freiherr von Krafft-Ebing med sin bog *Psychopathia Sexualis*. Han bliver så suppleret og flankeret af Freud. Det er faktisk Freud, der definerer begrebet fetich. Og i følge Freud handler det om et objekt, som en mand – der er ingen kvindelige fetichister i Freuds univers – bliver afhængig af. Det er en sygdom eller en fiksering, der rammer én og som bør behandles. Forklaring skulle så kunne findes i modernens undertøjsskab eller hænge sammen med noget misundelse, som jeg ikke helt har forstået. Men pointen er, at det nu er blevet til et punkt på en liste over fikseringer, og som har bestemte årsager og bestemte forklaringer. ”

Så ordet har simpelthen skiftet mening?

”Ja, vi er kommet meget langt væk fra det magiske univers. Ordet bliver proprieret og kommer til at betyde to forskellige ting. Efterfølgende i 70'erne kommer så feministisk analyse og siger, at mandens blik i sig selv er fetichistisk, fordi det objektgør kvinden. Kvinden bliver i sig selv en fetich, og fetich er derfor lig med en form for kvindeundertrykkelse. Det bliver tilagt noget koldt og undertrykkende, der fremhæves som unaturligt og som et overgreb. Man tænder på kolde objekter i stedet for det varme kød og blod. Sjovt nok startede det hele med det levende og det åndelige, så tingene er virkelig adskilt og vendt på hovedet nu. I bund og grund afspejler fortolkningerne,

hvordan man ser seksualitet. Er det noget sygt, fastlåst og unormalt, som hos Freud, eller er det en kønsbetinget kamp, som hos feministerne.

Op igennem 90'erne kommer så det, som jeg betegner som fetich-generationen, der holder store fetichfester. Her skifter forståelsen af fetichbegrebet igen. I den moderne generation betyder fetich, at man tænder på erotiske, visuelle og æstetiske ting. Og at man finder nydelse i at være omhyldet i et univers af koder, tegn og symboler.

Så fetichopfattelsen i dag er langt bredere defineret, end hvad Freud gjorde det til. Det er en hyldest til lysten, det er en fejring af nogle basale dele af den menneskelige seksualitet. Og det ses som positivt og naturligt, at man dykker ind i fascinationer og drømmebilleder. Samtidig kommer der flere kvinder end mænd til fetichfester. Det kan selvfølgelig have noget at gøre med krav til påklædning og opførelse. Kvinder har måske nemmere ved at være naturligt erotiske end mænd, der har sværere ved at påtage sig rollen som seksuelt objekt. I Danmark, og sikkert i resten af Vesten, vil man hellere være en afslappet cool player, end man vil udvise sin seksualitet mere direkte. Men der er sandelig også mange kvinder, der er meget fikserede i deres fascination af et bestemt drømmemateriale eller drømmebeklædningsgenstand. Så Freuds



Steen Schapiro

analyse er i hvert fald på det punkt let at skyde i sæk. Den gammel-dags måde at se seksualitet på, som noget man matematisk kan udregne og putte i kasser er simpelthen uddateret. Desværre er der ikke skrevet mange bøger om en mere moderne sexologi. Så mange psykologer, læger og psykiatere holder sig stadig til Freuds efterhånden forældede model. Derfor kan en fetichist stadig godt få en klinisk sygdomsbetegnelse.”

Men hvad er det så for et psykologisk behov, der bliver udlevet i den moderne fetichkultur, hvis det ikke er Freuds syge fiksering?

”Jeg tror vi alle sammen har drømme og symboler i vores underbevidsthed som, hvis man er opmærksom på dem, er af en fetichistisk natur. Så til en stor fetichfest er der mange forskellige koder, materialer og i Jungs forstand arketyperiske dragter. Her er nogle grundroller, nogle forskellige identiteter, man kan påtage sig. Det kan være den onde moder, den sexede skolelærerinde, den uskyldige skolepige elev eller den mandlige stormester. Det er mange grundfantasier. Så fetich i moderne forstand er først og fremmest en nydelse af lysten. En fest med flirt, dans og lir. Men det handler om flirten, det handler om, at alting skal erotiseres, mens man er der. Man nyder at være i en tilstand, hvor alle mennesker har transformeret sig og

transformerer hinanden. Man lader sig indhulle i den euforiske stemning eller magi, hvor alting er gjort sexet. Og det er så lige pludselig ikke så vigtigt om folk er unge eller gamle, tykke eller tynde. Alle bliver erotiske, fordi de tror på det, de påtager sig en erotisk identitet. På den måde vender vi sådan set tilbage til det oprindelige i seksualiteten, det magiske og uforklarlige. I fetichismen er det tilladt at dyrke det, man er tiltrukket af, at omforme sig derefter og at fejre det.

Der er så alligevel nogen begrænsninger til sådan en fest. Klubberne skaber uden at ville det, hvad man kan kalde mainstreamfetich. For der er tit en dresscode a la lak, latex og læder, de tre klichéer. Eller frækt undertøj, drag og transvestisme. Hvor man kan omforme sig, bøje sit køn, blande det mandlige og feminine. Så hvis din fetich går på gummisko eller bomuldssweatere, så kommer du ikke til de fester. Det betyder jo ikke, at man ikke er fetichister, men i den moderne forstand med fetichfesterne falder man uden for. Her er allerede koder og klichéer, som opdyrkes som et alternativ til det daglige. Man går et skridt videre end det daglige, et skridt videre end det realistiske og almindelige og forvandler sig til et drømmevæsen. Og så nyder man at komme et sted, hvor alle er indstillet på den transformation. Og det er derfor, der er en dresscode. Hvis der bare er én i normalt tøj, så kan alle fornemme, at der er én, der står og kigger, og så mistes den energi, der er i rummet.”

Nogle ville jo nok stadig have svært ved at forstå den afhængighed af objekterne, fiksering om du vil, der

eksisterer i fetich, men det ser du ingen problemer i?

“Det er jo et trosspørgsmål. Der er rigtigt svært at svare på. Personligt tror jeg, at der er mange mennesker også i fetichkulturen, der er fastlåste. Der kan eksistere en sygelighed og en afhængighed. Afhængighed flourer jo på mange måder i vores menneskelige tilstand, fra rygning til alkohol over til behovet for bekræftelse. Og det eksisterer selvfølgelig også seksuel afhængighed, som så igen kan hænge sammen med behovet for bekræftelse. Jeg tror først, at det erotiske bliver sygeligt, når det møder restriktioner fra samfundet, og man bliver splittet og skal lære at undertrykke de her lyster. Når man bliver pålagt normer, der ikke giver mening, så tror jeg, man fikseres.

Men selvfølgelig skal der være grænser og regler, man kan ikke bare folde sig ukontrolleret ud. Men hvis man havde en kultur, der i større grad omfavnede seksualiteten og det anderledes, tillagde det værdi, så tror jeg, det ville skabe færre mentale problemer hos folk. ”

Kan du give et konkret eksempel på, hvad det er, der fascinerer ved objekter og materialer?

“Det er svært at forklare. Det er jo individuelt og uudgrundeligt. Og det er jo hele pointen. For at noget skal være magisk, skal det også være mystisk. Men jeg kan jo komme med nogle bud. Læder kan for eksempel associeres til at handle om at være urmenneske, der er noget rå og maskulint i skindet. Det er både dyrisk samtidig med, at det er et panser. Det er både tiltrækkende og utilnærmeligt. Latexen kan virke indhyllende.



Still fra filmen *Fetish Generation* (1995).

Hvis det er en dragt, kan det simulere en form for drømmehud, det bliver også kaldt 'skin two', altså den anden hud. Man omformer sin hud, så hud føles ligesom det gør i drømme. Latex kan også minde om en fosterhinde. Eller noget glat og smooth, en tegneseriehud. Nogle har superheltefantasier, andre har nogle af de arketyper, jeg nævnte før. Så hvad er det med de objekter, de koder og de signaler? Det er et uudgrundeligt spørgsmål og et uudgrundeligt svar.

Handler det om at transformere sig, at blive en anden end den person man er til daglig: at skifte identitet?

"Det er et godt spørgsmål. Sådan er det måske for nogen. Andre prøver måske at forstærke dele af deres personlighed. Jeg tror, det handler om at dykke ind i sine skyggesider, i drømmeuniverset, i en tilstand, hvor

man er halvt vågen, halvt sovende. For eksempel når man gender-bender, altså går på tværs af kønnene. Det synes jeg personligt er ekstremt spændende, fordi folk tager deres dagligdags seksualitet og blander den med ting, man normalt ikke får lov at se. Det klassiske er jo en mand i kjole og paryk, men det kan lige så godt være omvendt, og så kan det komme i utallige variationer. Så man bruger flere sider af sig selv. Den ene dag kan en kvinde måske være den onde heks, den anden dag den uskyldige pige. Fra madonnaen til ludereren, fra den smarte player til den beskidte slavekøter, der skal beordres. "

Du beskriver i dit essay "dobbeltliv", hvordan man kan gå rundt med et dobbelt moralsæt, hvor man til daglig føler det freudianske øje hvile på en, samtidig med

at man til andre tider har en friere seksualmoral?

“Det er rigtigt, og der repræsenterer fetichkulturen nærmest et paradigmeskift. Man kan sige, at vi lever i en dobbelkultur. Vi har ikke rigtigt skiftet. Der var godt nok nogle, der allerede i 70'erne talte om, at vi var på vej væk fra den kristne patriarkalske tankegang og på vej mod noget andet. Måske noget mere materialistisk, feminint eller holistisk. Det er bare aldrig rigtigt sket. Vi befinder os i et både-og-land. Vi har på den ene side en kristen kultur, der byder også en masse formanende koder om, at vi skal være monogame, vi skal ære fædrene, det er mændene, der har magten og så videre. Vi skal holde os inde for visse dyder: Man må ikke begære sin næstes hustru, og vi skal også være heteroseksuelle for at komme i himmelen. Der er en masse påbud, som gør at mange bærer rundt med en masse skam.

Sideløbende har vi det andet paradigme. Som er en mere hedonistisk kultur om at man *vil*. Og som siger, at man skal prøve sig selv af, og man skal udforske seksualiteten. Hvis man klæder sig sexet og stærkt på, så er man noget. Man skal leve op til de forbilleder, der er i reklamefilmene og musikvideoer. Hvilket er tydeligt fetichistiske og hedonistiske grundelementer, som bare siger: fyr den af, drik, fest og dyrk en masse god sex, mens du er her. Seksuel udfoldelse er et mål og en værdi i sig selv.

Den dobbelthed eksisterer i kulturen, hvilket får betydning, når man så springer ud i en anden seksualitet end den gængse, om det så er fetichisme, swinger-sex eller homoseksualitet. Så lever man med to side-

løbende moralsæt inden i. Det paradoksale er jo så, at dagligdagen er spækket med erotiske koder, samtidig med at vi skal gå rundt og skamme os. Så kulturelt bliver vi opfodret til begge dele på en gang. En tendens der eskalerer.”

Ser du mennesket som et grundlæggende erotisk væsen med en påklistret kulturel moral, eller er nogle mennesker bare mere erotiske end andre?

“Jeg tror, at vi helt naturligt som seksuelle mennesker har et kæmpe potentiale. Der er ikke noget galt med, hvis man ikke har en eller anden ekstravagant seksualitet. Man kan selvfølgelig godt være et heteroseksuelt menneske, der ikke har lyst til at se pornofilm. Det er der intet galt med. Men jeg tror mange mennesker indeholder flere forskellige sider. Og jo mere man får rum og inspiration til at dyrke det, jo mere kan man finde frem. Jeg har personligt altid været fascineret af de ting i min underbevidsthed, som både skræmmer og pirrer. Og jeg har så forsøgt at undersøge det gennem at lave film, og ved at skrive om det. Og jeg synes altid, man kan nå nye dybder. Så jeg vil klart påstå, at hvis man gerne vil undersøge sin seksualitet, er der uendelige nuancer at udforske.

Omvendt indeholder livet jo også en masse andet end sex, som også er værd at udforske. Så hvor og hvorfor man lægger sin energi, hvor man gør, det må jo være op til den enkelte. Men mulighederne er der.”

Er der ikke en fare for, at fetichkulturen ville blive mindre spændende, hvis den form for seksuel udfoldelse



Still fra filmen *Dominans* (1994).

blev mere anerkendt? Ville det ikke blive mindre kinky, hvis subkulturen blev mainstream?

“Der er jo nogen, der siger, at fetich er blevet mode. Ligesom piercinger og tatoveringer er blevet det. Men det er jo stadig en mode, der rykker. Når man får lavet en permanent kropsudsmykning eller springer ud erotisk, så sker transformationen jo, mode eller ej. Man kan sige, at feminismen eller ungdomsoprøret engang var mode, men det var jo stadig en kulturel bølge, der ændrede landskabet. Igennem 90’erne så vi så en ændring hos især de unge, i den måde man forholdte sig til seksualitet på. Det blev lige pludselig mere legitimt at se porno. Det er heller ikke længere grænseoverskridende at lægge en erotisk profil ud på nettet. Så der skete en masse der. Der åbner sig nye muligheder for at danne sin identitet.

Så jeg ser gerne, at fetich bliver mode. I fetichklubben ManiFest har vi 250-800 gæster, når vi holder fest hver halvanden måned. Så det er en subkultur. Og jeg så da gerne flere erotiske fester. Men der er jo altid det problem med en subkultur, som sociolog Herbert Marcuse i 30’erne var inde på, at en subkultur naturligt befinder sig i opposition til hovedkulturen. Og den vil altid på en måde blive assimileret, enten ved at blive kaldt mode, blive latterliggjort eller ved at blive accepteret. Det er klart, at når for eksempel rockbands eller spiritusmærker profilerer sig gennem fetichistiske koder, så bliver de koder udvandet og mister kraft.

Men selve det, at man på det personlige plan begynder at gå til nogen fester og udforske sig selv. Dét spring, det er stadig radikalt. Og det er lige så stærk

som for 20 eller tusinde år siden. Men selve fetichbegrebet er i offentligheden mere og mere blevet en kliché. ”

Er fetichkulturen ikke et udtryk for en manglende seksualitet, forstået på den måde, at man har brug for alle de her objekter for at få safterne til at flyde?

“Hvis man ikke har brug for det, har man ikke brug for det. Hvis man har lyst til det, betyder det så, at man har brug for det? Har man brug for det, eller er det et potentiale, der kan udnyttes? Har man brug for at male et maleri, læse en bog eller studere poesi eller psyken? Jeg ser det som personlig udforskning og personlig udvikling, som et spørgsmål om, hvem jeg er som erotisk menneske. Og jeg synes det er spændende, at se alle de forskellige menneskelige bud på, hvad deres drømme er. I fetichkulturen ser man de ting, som folk ikke viser til daglig. Jeg tror, vi er meget mere komplicerede, end vi giver udtryk for i dagligdagen. Spørgsmålet er, hvad vi vil acceptere, der kommer frem.

Nogen ser det jo som en falliterklæring, fordi man sætter objekter og distance ind i seksualiteten. Andre vil sige, at distancen netop gør, at man kan komme endnu tættere på, at det bliver en forstærker, at symbolerne åbner for flere dimensioner.

Det kan jo selvfølgelig blive til en fiksering i den grad, at man ikke kan tændes til dagligt. Man mangler symbolerne eller man mister fodfæstet midt i drømmene. Man bliver til en fantast. Idealet er, at

udforskningen skal åbne og forstærke, man kan sammenligne det med stoffer. Bruger man dem til at bedøve sig i hverdagen eller bruger man dem til en gang imellem at sanse på en anden måde?"

Kan man sige noget om, hvem det er, der kommer til fetichfester, er der folk fra et bestemt samfundslag eller er det alle mulige forskellige?

"Det er jo det sjove ved det. Jeg har rejst rundt i verden, og det er kendetegnende, at der kommer alle mulige mennesker. Det er tømmeren, den arbejdsløse, studiner, læger og advokater. Og så især sygeplejersker. Sygeplejersker er rigtig kinky! Der kommer alle mulige forskellige samfundslag, og på tværs af klasseskel mødes folk for at fejre flirten og den erotiske fascination. Det er folk, der er 18, det er folk, der er 70. Jeg har jo talt med rigtig mange fetichister gennem tiden, og de har vidt forskellige baggrunde både psykologisk og seksuelt. Det er ikke nødvendigvis fordi man har haft en ulykkelig opvækst, og så begynder at interessere sig for de ekstreme ting. Der er ingen fællesnævner.

Der er selvfølgelig nogen, der gør det af nysgerrighed og som lige skal prøve det. Men de folk, der virkelig drives mod at dykke ind i det, de har virkeli en nysgerrighed på livet."

Hvis du skulle komme med et konkret eksempel på, hvad det kinky ved fetichfester er, hvad skulle det så være?

"Nej, det er svært. Men det handler om at kombinere distancen og nærheden. Jeg synes, det er mere frækt at flirte med en kvinde, der er halvnøgen eller erotisk klædt på, end en, som er nøgen. Jeg er ikke så meget til, at tøjet bare skal af, og så skal man have sex. Det er flirten, spændingen, indpakningen og det personlige udtryk. Det synes jeg er mere spændende end nøgenheden i sig selv. Når jeg ser porno, hvilket jeg sjældent gør, så skuffes jeg som regel over, at der kommer nogle mennesker ind i et rum og 'klip', så er de nøgne. For mig er afklædningen interessant. Det er afsløringen, udtryk og antydning, der tænder, og det er noget af det man finder i fetich. Man dyrker spændingen før nøgenhed. Lige under det her tynde glatte materiale kan man se og fornemme kroppen. Det forstærker den seksuelle oplevelse. Ligesom det i en film nogen gange kan virke stærkere, at se tingene fra afstand end at få alting serveret i close-up. Objekterne er ikke pointen, de er en 'vej', de er et symbol. Det interessant ved fetich er ikke læderet i sig selv, det er den symbiotiske måde, man bruger det på."

I porcelæn til anklerne

At stå i porcelæn til anklerne! Det er i bogstaveligste forstand, hvad de finurlige væsener i keramikeren Louise Hindsgavls figurgrupper gør. Hindsgavl, der er uddannet fra Designskolen i Kolding i 1999, skaber med sine værker referencer til populærkulturelt kitch, men introducerer samtidigt det sarte, hvide porcelæn som kritisk, kommenterende interaktionsmiddel – som et opdateret, samtidsaktuelt konversationsstykke.

Af Andreas Nielsen

I keramikeren Louise Hindsgavls figurgruppe *Up to your ankles in it!* fra 2005 står tre nøgne, langstrakte væsener i et bassin af stivnet porcelæn. De har menneskekroppe og gedebukkehoveder med fipskæg, lange ører og krumme, spidse horn. Et bøjer sig forover og hænderne forsvinder ned i porcelænsmassen, mens det skyder sine kuglerunde baller i vejret. Det kigger bagud efter et andet kvindeligt væsen, der læner sig frem og samtidig lægger venstre hånd på den førstes lænd. Hun vil gerne røre, men virker samtidig tilbageholdende og holder afværgende sin højre hånd op for ansigtet. Er synet af en andens nøgenhed foruroligende? Skammer hun sig over at kigge? I dyreprogrammer bestiger hannen hunnen og kontrollerer parringen, men her er manden erstattet af en androgyn figur med maskulin overkrop, men kvindeligt køn og dyrehoved. I kønsakten konfronteres mennesket med sine dyriske sider - er det denne erkendelse, figuren kæmper med?

Et tredje væsen holder fast i benet på en lille forvredet barnekrop med spredte ben og kaninhoved. Venstre hånd er løftet, som om det skal til at klaske kaninbarnet bagi, mens dets ansigtsudtryk er nysgerigt og forundret snarere end aggressivt. Handler figuren om incest? Hvad er det, der foregår?

Spørgsmålene hober sig op, ligesom associationskæden løber løbsk ved synet af skulpturen med dens mærkelige metamorfe væsener, der leder tankerne hen på *Ovids Metamorfoser*, hvor Icarus får fuglevinger og flyver for tæt på solen, eller pigen Arachne, der med sin vævekunst overgik gudinden Athena og som straf forvandles til en edderkop. Eller til oldegyptiske guder som Anubis med hundehoved og Osiris med falkehoved, på C.S. Lewis' bog *Narnia*, hvor kentaure og en talende løve optræder. Eller igen på medicinhistoriens konservering af misfostre og freakshows med vanskabte mennesker på markedspladser i gamle dage og på nutidens massefremstillede legetøj. Også i kunsthistorien har Louise Hindsgavls dobbelttydige univers og sære skabninger sine paralleller. Den spanske maler Francisco Goyas serie *Los Caprichos* (da. *Griller*) indeholder motiver af mennesker og dyr i groteske situationer.

I *Todos Caerán* (da. *Alle vil falde ned*), fører tre kvinder en spids træpind op i anus på et mindre væsen med mandehoved og plukket nøgen fuglekrop, mens de smiler henført. I træet over dem kurtiseres en fugl med kvindehoved af flyvende fuglemænd. Som titlen antyder, er den uheldige fuglemænd i kvindernes hænder



Up to your ankles in it! (2005). Foto: Søren Nielsen.

blot én af mange. Kvindernes brutale overgreb på det lille væsens anale zone er ikke styret af vrede eller aggresivitet, men snarere en ufølsom nysgerrighed blot-tet for indlevelse i ofrets pinsler. Det minder om Hindsgavls gedebukke-væsen, der smilende svinger det

nøgne kaninbarn. Mange af Goyas stik handler om menneskers brutale behandling af deres medmennesker, og i flere billeder ses soldater, der helt upåvirkede, og ofte smilende, bestialsk lemlæster menneskekroppe - som i *Esto es peor* (da. *Det er værre*), hvor en nøgen mand



Francisco Goyas *Todos Caerán* (1799).

Todos Caerán.

med afhuggede arme er blevet spiddet på en gren fra anus til nakke. Afstraffelsen har ofte seksuelle toner, ligesom i *Qué hai que hacer mas?* (da. *Hvad kan man mere gøre?*), hvor tre soldater holder en nøgen mand i benene, mens en fjerde er i færd med at skære mandens penis af.

I forhold til de grusomme fysiske eksperimenter i Goyas kobberstik er Louise Hindsgavls figurer væsentligt mere moderate og holder sig på et mere finurligt og humoristisk undersøgende plan. I hendes arbejder er ufølsomhed og mangel på indlevelse tilbagevendende temaer, og de kan, i lighed med Goyas billeder, opfattes som kunstneriske udforskninger af de menneskelige følelsesmæssige mekanismer og reaktionsmønstre.

Konversationsstykker

Louise Hindsgavls porcelænsfigurer placerer sig i forlængelse af traditionen for såkaldte konversationsstykker, som opstod med den tyske Meissenfabriks porcelænsfigurer. Disse gengav i stiliseret form alt fra skønne hyrdinder, frodige bondekoner, lystige svende og eksotiske kinesiske figurer, og udgjorde dekora-tionsobjekter og samtalestof i det bedre borgerskabs stuer i 1700-tallet. Traditionen er videreført af Den Kongelige Porcelænsfabrik i København, der endnu i dag massefremstiller gråsenolliker og hundehvalpe, der som 1700-tallets figurer næppe udgør en større trussel for gæsternes mentale balance. Det er der til gengæld langt større fare for med Louise Hindsgavls objekter, som redefinerer genren gennem deres for-



Meissenfigur.

tolkningsmæssige uafklarethed og narrative karakter. Fremfor at være passive, idylliserende pyntegenstande, er de dynamiske, og inviterer til en langt mere dialogbaseret relation til beskueren. Ifølge Hindsgavl selv ønsker hun at frigøre sig fra den keramiske tradition og i stedet provokere og skabe mulighed for konfrontationer og diskussioner om vigtige fællesmenneskelige emner. Hindsgavls porcelænsfigurer udfordrer således grænsen mellem kunsthåndværk og kunst, hvilket hendes deltagelse i diverse kunststillinger vidner om.

Virkeligheden skal på bordet

Alvorlige emner skal have plads på middagsbordet, og Louise Hindsgavl ser sine figurer som en erstatning for mere trygge konversationsemner som designet på

peberkværnen fra Stelton, lampen fra Normann eller lysestagerne fra Rosendahl. Vi kunne lige så godt tale om vejret og dermed være sikre på ikke at støde nogen eller gøre nogen ked af det. Men Hindsgavl synes at ville opfordre os til at engagere os i hinanden.

På udstillingen *I virkeligheden* på Kunstindustrimuseet, hvor Louise Hindsgavl sammen med smykke-kunstneren Mette Saabye viste eksempler på arbejder, som de i 2004 blev tildelt Biennaleprisen for Kunsthåndværk og Design for, var Hindsgavls figurer opstillet på midten af et langt selskabsopdækket bord, på den måde udgjorde de en forhindring for interaktion og kommunikation mellem de to fiktive gæster, der var dækket op til i hver bordende. Med opstillingen ønskede Hindsgavl ifølge eget udsagn at skabe et



Udstillingen *I virkeligheden* på Kunstindustrimuseet i 2006. Foto: Dorthe Krogh.

billede på de problemer, vi i vores parforhold ikke ønsker at diskutere. I forlængelse af den karakteristiske tvetydighed i hendes værker forvirrede hun aflæsningen af situationen ved at iscenesætte museumsrummet med en anakronistisk blanding af stilmæssige referencer fra 1700-tals rokokointeriører til snurrende diskokugler i forskellige størrelser over bordet i stedet for krystalsekroner. Mens udstillingens gæster ved deres umiddelbare indtræden i rummet ville føle sig som gæster ved et fornemt middagselskab, kunne de ved nærmere eftersyn konstatere en langt mere ufor-

mel og løssluppen stemning. Blandt disse var figuren *Legekammerater* (2006), hvor en nøgen kvinde med kaninhoved holder i en anden kvindes øre og skal til at give hende et klap i numsen, *Mødregruppe* (2006), hvor tre kvinder, to med andehoveder og en med bambihoved undersøgende holder lemlæstede barnelegetøjer, som om de håndterede plukkede kyllinger og *Feeling Love* (2006), hvor en kvinde med dukkehoved og andenæb skærer sig selv i låret.

I stedet for ligegyldig konversation lægger Hindsgavl op til diskussion af kvinderoller og introducerer tabui-



Louise Hindsgavl: *Legekammerater* (2006) og *Still Sexy* (2006). Foto: Dorthe Krogh. *Accessories* (2005). Foto: Søren Nielsen

serede emner midt i indtagelsen af flæsketeg og brun sovs.

I figuren *Still Sexy* (2006) sidder en nøgen kvindefigur på hug, mens hun med begge hænder undersøger trykker på sit venstre bryst. Det højre bryst mangler. Figuren er helt konkret en illustration af en brystkræftpatients frygt for at finde endnu en knude, og samtidig antyder hendes andehoved og kaninører hendes splittede identitet og selvfølelse.

Lægevidenskabelige fremskridt har på den ene side gjort det muligt at helbrede flere fra livstruende syg-

domme som kræft, samtidig med at plastikkirurgien på den anden side har betydet en helt ny verden af muligheder i forhold til modellering af vores kroppe ud fra forskellige æstetiske kriterier. I amerikanske underholdningsprogrammer kan man følge *extreme makeovers*, hvor mennesker, der er kede af deres udseende, underkaster sig behandling hos tandlæger og plastikkirurger. I programmerne sidestilles plastikkirurgen på naturligste vis med stylisten og frisøren, og grænserne for, hvad der er muligt at ændre på, forskydes i princippet i det uendelige. Mens idealet i øjeblikket er at



Plakat for udstillingen / virkeligheden. Foto: Dorthe Krogh.

kunne flashe en D-skål, så kan man forestille sig et nyt scenarie i fremtiden, hvor det for eksempel pludselig er moderne at have tre bryster. Hun lufter i *Accessories* (2005) muligheden med introduktionen af hendes selvopfundne fænomen "påspændingsbryster", der er det feminine modstykke til påspændingsdildoer. I figuren står en kvinde med fårehoved og tung, klodset dinosauruskrop og ser afventende på den nøgne mand bag hende. Han er i færd med at afføre sig sin maske og afsløre sit grisehoved og virker, med sin lettere sammenkrøbne og flove positur, meget lidt potent og maskulin på trods af de muskuløse overarme. Påspændingsbrysterne udgør en form for postulat for kønnet som en identitet, man kan vælge at påtage sig ligesom et accessory, og problematiserer samtidig de nye roller, man således indtræder i.

Bunnies i eventyrland

Scenesættelsen af de ofte seriøse og lidt tunge emner i et forunderligt og festligt univers er karakteristisk for Louise Hindsgavl. Som en anden Alice tager hun vores hånd og fører os uanende ind i et eventyrland, en slags parallel virkelighed, hvor kendte situationer og elementer blandes med fantasi og fri fabuleringen, ofte med seksuelle undertoner i fremstillingerne af nøgne væsener, der nysgerrigt udforsker hinandens kroppe.

På plakaten til *I virkeligheden* træder Louise Hindsgavl og Mette Saabye selv ind i rollerne som fantasifigurer i lighed med dem, der befolker Hindsgavls porcelænsverden. Iført nedringede, lyserøde stuepige-kjoler, sorte mønstrede strømpebukser og store plys-

kaninhoveder fremstiller de sig selv som Playboy bunnies, med en klar reference til Playboy Magazine, hvis grundlægger, Hugh Hefner, allerede i halvtredserne fandt på at kombinere den søde og naive kanin med smukke, letpåkledte kvinder. Siden er det lille dyr med de lange ører dukket op i mange sammenhænge, ikke kun som Playboy-logo, men også i sproget, hvor vi taler om at yngle som kaniner, eller i reklamer for batterier, der bare bliver ved og ved med at virke.

Hindsgavls og Saabyes versioner af kaninen er til gengæld komiske karikaturer, og figurens erotiske konnotationer en kliché. Ligeledes bliver Hindsgavls figurer langt fra banale og pornografiske, dertil er de alt for utilregnelige. Mens porno er eksplicit og fastlåst i bestemte forståelsesmønstre, så er Hindsgavls figurer åbne for fortolkning, og indeholder fortællinger, der rækker langt udover det seksuelle.

Litteratur:

Ovid: *Ovids Metamorfoser* (2005). København: Gyldendal. Oversat af Otto Steen Due.



Ivan Andersen: *All I need (är svenska tjejer) II*, akryl på lærred (2006).

Ole Rosenstand Svidt

Da NN fyldte 30

Da NN fyldte 30 år, rev han den af. Altså helt bogstaveligt. Der var alligevel ikke nogen, der havde brug for ham og hans lem. Tværtimod havde mange - uafhængigt af hinanden - udtrykt den største mishag mod hans person og stadig mere desperate tilnærmelser til alle af det modsatte køn, der måtte være inden for hans rækkevidde.

Han havde overvejet såvel at opsøge en prostitueret som at hengive sig til indtagelse af en kvinde med magt. Han syntes dog, der var noget ubehjælpeligt ynkeligt over det første, og hvad overgreb mod andre angik, var han vokset op med Emma Gads Takt Og Tone, og selv om den ikke direkte omhandlede dette emne, så havde NN helt fra den tidligste barndom fået indprentet den opfattelse, at man skal behandle andre, som man selv ønsker at blive det. Derfor syntes NN, at det ville være uhøfligt sådan at gå og voldtage sagesløse folk.

Han var altså kommet til den konklusion, at han ville rive den af, og det bogstaveligt, det andet havde han jo gjort i mange år, uden at det i det lange løb beredte ham den store tilfredsstillelse. Så han rev, eller om man vil, klippede, eller skar er nok den sprogligt mest dækkende betegnelse - for det var i hvert fald en Fiskars filetkniv, som han for nylig havde fået i 10-års jubilæumsgave fra Thorfisk - som blev anvendt til det dybe snit, som faktisk gik helt igennem ved første forsøg og dermed løsrev hans lem fra resten af kroppen.

Det gjorde forholdsvis ondt, og det blødte da også en del, så efter nogle øjeblikkes betænkningstid ringede NN for god ordens skyld efter en ambulance. Den kom hurtigt, og de sympatiske ambulancefolk tog den lidt akavede situation meget pænt og professionelt. Da NN - med reference til førnævnte bogværk - også var opvokset med den klare indstilling, at det ikke er pænt at omgås sandheden lemfædigt, fortalte han ærligt baggrunden for, at hans ædlere dele sådan pludseligt var adskilt fra kroppen. Det tog ambulancefolkene også meget professionelt. Det vil sige, noget måtte de have misforstået, for da NN vågnede op igen, var den der stadig. Mens han havde været under narkose, havde de søreme sat den på igen, altså ikke ambulancefolkene, men nogle kirurger, og det endda så man næsten ikke kunne se, at den engang havde været væk. De havde sikkert gjort det i den bedste mening, og det var da også utroligt, at de sådan havde haft overblik til at finde den midt i det hele, men det befriede jo ikke NN fra hans problem.

Igen gik NN i dybe overvejelser over, hvad han skulle gøre. Omsider kom han til den konklusion, at det ville være bedst for alle parter, at han hoppede ud fra et højt sted. Vejle fjordsbroen, for eksempel, med udsigt til den smukke Grejsdal. Det kostede godt nok nogle problemer med at få adgang til broen ubesat, for der er ikke adgang for fodgængere, han havde ikke egen bil, og han syntes ikke, han kunne tillade sig at låne én, for så skulle han jo efterlade den dér på broen - tænk nu, hvis nogen kom til at køre ind i den, for eksempel om natten, så kunne der jo ske en frygtelig ulykke. Men alligevel lykkedes det en dag, eller rettere en nat, for det var i ly af mørket, at NN til fods drog af sted fra stationen.

Denne gang gik der lidt længere tid, inden ambulancefolkene kom. Det var ikke de samme denne gang, men også disse tog det meget professionelt.



Kirstine Reffstrup

Tråden

- frit, men lødigt efter en fortælling af Giovanni Boccaccio

Mona bandt en tråd om sin storetå, firede tråden ud af vinduet og lagde sig i sengen ved siden af Ar, som var hendes mand. Soveværelset lå ud til gaden. Tråden løb fra sengen og ud af vinduet og elskereren, Rubert, kom om natten og trak i den. Hvis manden sov, løsnede Mona tråden og gik ned og lukkede ham ind, hvis han var vågen hev hun tråden til sig. Men en nat, da hun var faldet i søvn med tråden bundet om sin tå, trådte Ar brat ud af en drøm og kunne ikke sove igen. Han stirrede op i loftet. Udenfor raslede en bil forbi, og nogen under vinduet lo. Ar drejede sig i sengen, så lugten af gammel sæd slog op fra lagenerne og kom med foden til at røre ved tråden. Han forstod straks, at hans kone havde noget for, og han satte sig op, løste knuden og bandt tråden om sin egen storetå. Derpå lagde han sig tilbage og ventede.

Efter lidt tid kom Rubert og hev i tråden, men den var bundet så løst om Ars tå, at Rubert trak den til sig. I den tro at alt var, som det skulle være, blev han stående og ventede på, at Mona skulle komme ned. Men i stedet fik han den rasende Ar at se og tog benene på nakken.

Mona vågnede, da hendes mand stod op, og hun forstod straks, hvad der var sket. Hun skyndte sig ned og overtalte tjenestepigen til at lægge sig i sengen i stedet for hende. Så stillede hun sig krum i ryggen ved stuedøren og lyttede.

Ar, som ikke havde haft held til at indhente Rubert, kom hjem, tordnende gal. Men i mørket så han ikke, at det var en anden, der lå i sengen og i den tro, at det var hans kone, bankede han pigen gul og blå og klippe- de håret af hende.

Han løb nu ud på gaden og fandt huset, hvor Monas brødre boede. Brødrene sov tungt, men Ar ruskede dem op og fortalte, hvad der var sket. For at de ikke skulle tvivle på det, han havde sagt, gravede han i lom- merne og viste dem en håndfuld af det afklippede hår.

Ars fortælling satte brødrenes sind i oprør, og sammen gik de tilbage til hans hus.

Mona stod i stuen, hvor det første lys lå kludeagtigt over gulvet. Men nu da beskyldningerne om tråden begyndte at hagle ned over hende, tog hun til genmæle:

”Hør blot brødre! Dette mandfolk er ikke, som I tror. Han drikker og svirer. Hvis han ikke ligger død af druk på en beværtning, mænger han sig med den ene og anden tøjte. Jeg har siddet oppe de sidste mange nætter og ventet på, at han skulle komme hjem. Også i disse mørke timer har jeg været alene. Ja, jeg vil nu betro jer sagens rette sammenhæng: Min mand har i nat drukket tæt og er derefter gået i seng med en kvinde ude et sted i byen. Han er vågnet op og har i hendes seng fundet den meget omtalte tråd. I sin rus har han troet, det var mig og derefter givet hende den hårdhændede behandling. Se bare på hans ansigt, han er stadig helt for- drukken. Alt hvad han har fortalt jer, er tydeligvis ikke andet end en fuld mands snak.”

Som bevis for, at hun talte sandt, tog Mona sit tørklæde af og viste dem sit lange hår.

Brødrene var ikke glade for, at Ar på den måde havde narret dem, men de besluttede at bære over med den forløjede ægtemand. Dog sagde de til ham, at hvis han havde livet kært, skulle han aldrig lade dem høre sådan en historie igen.

Ar forstod ikke, om det hele var virkelighed eller drøm, men lod fra den dag sin kone i fred. Således sikre- de Mona sig retten til sin elsker, og det behøvede hun ikke længere tråden til.

Kinky var frigørelsens formiddagssylser.

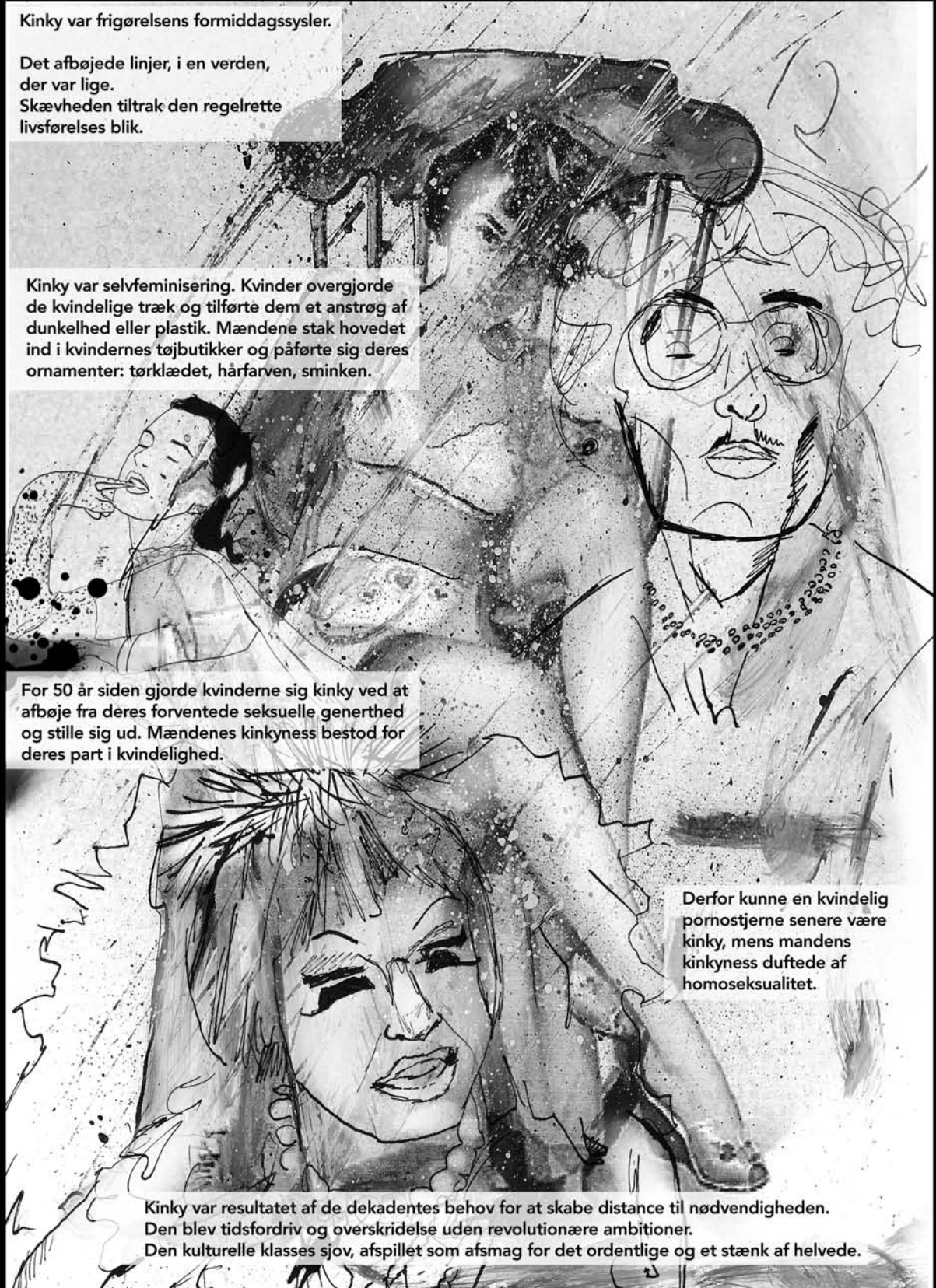
Det afbøjede linjer, i en verden,
der var lige.
Skævheden tiltrak den regelrette
livsførelses blik.

Kinky var selvfeminisering. Kvinder overgik
de kvindelige træk og tilførte dem et anstrøg af
dunkelhed eller plastik. Mændene stak hovedet
ind i kvindernes tøjbutikker og påførte sig deres
ornamenter: tørklædet, hårfarven, sminken.

For 50 år siden gjorde kvinderne sig kinky ved at
afbøje fra deres forventede seksuelle generthed
og stille sig ud. Mændenes kinkiness bestod for
deres part i kvindelighed.

Derfor kunne en kvindelig
pornostjerne senere være
kinky, mens mandens
kinkiness duftede af
homoseksualitet.

Kinky var resultatet af de dekadentes behov for at skabe distance til nødvendigheden.
Den blev tidsfordriv og overskridelse uden revolutionære ambitioner.
Den kulturelle klasses sjov, afspillet som afsmag for det ordentlige og et stænk af helvede.





Kinky blev efterhånden også en afsmag for det naturlige og det sikre. Det, der ville lokke eller forskrække uden at håbe. I 1950'erne var kinky pin up. I 1970'erne faldt kinky ind under nedbrydning af kønsforskelle, og måtte lide under at blive mode. I 1980'erne kom kinky i forbindelse med punk og sort stil.



Kinky er ikke blevet det normale eller det forventede. Men det er afbøjning. Når kinky vil afbøje det normale, står det hele tiden i fare for at falde sammen med det kiksede, fordi det kiksede falder ud. Den kinky stiger ud, men det ligner et fald.



Når afbøjning af lige linjer bliver indrullet i produktionsapparatet, mister kinky sin kraft. Den metroseksuelle mand er ikke kinky, for han indskrives sig i en verden, der allerede har eksperimenteret med kønnet. Det gamle redskab kan dog stadig tages i anvendelse af puberteten.



Den pæne pige vil nu ligne de andre luderklædte piger.
She goes kinky.

Skribenter

Svala Vagnsdatter Andersen. Cand. mag. i visuel kultur med speciale i køns- og seksualitetsfilosofi.

Henrik Jøker Bjerre. Cand. mag. i filosofi og russisk, ph.d.-stipendiat ved Institut for Filosofi og Idéhistorie, Aarhus Universitet. Har blandt andet udgivet *Slavoj Žizek* (2006).

Hans Christian Christiansen. Ph.d., mag art i filmvidenskab, underviser på Institut for Film- og Medievidenskab, Københavns Universitet. Forfatter til blandt andet *Tegneseriens æstetik* (2001).

Christian Groes-Green. Antropolog og kønsforsker ved Københavns Universitet. Redaktør på den nye antologi *Sex i Grænselandet* (2006). Laver også video- og installationskunst.

Lone Hørslev. Forfatter og digter, debuterede med digtsamlingen *Tak* (2001), har senest udgivet romanen *Fjerne galakser er kedelige* (2005). I foråret udkommer digtsamlingen *Lige mig*.

Martin Knudsen. Debuterede i 2006 med romanen *FEDT*. Del af kunstnergruppen Wooloo Productions, som blandt andet står bag projektet *Defending Denmark*. Bor og arbejder i Berlin.

Henrik List. Forfatter og journalist. Har studeret litteraturvidenskab og moderne kultur og kulturformidling på Københavns Universitet, og har i en årrække været

anmelder på *Berlingske Tidende*. List har fået udgivet en række bøger, heriblandt digtsamlingen *Miraklernes Tid*, samt senest *Bangkok Ladyboys* (2006). www.shoo.dk

Bo Tao Michaëlis. Underviser på Birkerød Gymnasium, ved Københavns Universitet og er kulturjournalist ved *Politiken*. Har blandt andet udgivet *Århundredets mand: et portræt af Ernest Hemingway* (2000), *Filmsvederen* (2000) og senest *Verdenslitteraturens store forførere* (2005).

Andreas Nielsen. Mag. art. i kunsthistorie fra Københavns Universitet og ansat som formidlingsmedarbejder på Kunstindustrimuseet i København.

Nikolina Olsen-Rule. Cand. mag. i moderne kultur og kulturformidling fra Københavns Universitet. Har blandt andet bidraget til udstillingskataloget *UNIK: Danish Fashion* med artiklen "Monstrøs mode" (2004) og rapporten *Dansk Mode: Historie, Design, Identitet* (2006). Underviser på Danmarks Designskole.

Kirstine Reffstrup. Bachelor i kunsthistorie og litteraturvidenskab fra Københavns Universitet.

Steen Schapiro. Filminstruktør og filmklipper. Blandt andet lavet *Art Core Trilogien* og klippet spillefilmene *Tvilling* og *Besat*. Seksualpolitisk debattør og forfatter, blandt andet i den nye antologi *Sex i Grænselandet* (2006). www.steenschapiro.dk

Martin Glaz Serup. Stud. mag. og uddannet fra Forfatterskolen, desuden redaktør og anmelder. Har blandt andet udgivet langdigtet *4*, billedromanen *Virus* (2006) og senest børnebogen *Sebastians monster* (2007).

Ole Rosenstand Svidt. Cand. mag. i æstetik og kultur, Aarhus Universitet. Redaktør og skribent på musikmagasinet *GAFFA*.

Kunstnere

Ivan Andersen. Uddannet på Kunstakademiet i København og blandt andet del af kunstnergruppen Paint Over, der har det digitale maleri som sin særlige praksisform. Udvalgte udstillinger: *Paint over*, Gl. Strand (2006-2007) og *Malerhjerne*, Arken Museum for Moderne Kunst (2006). www.ivanandersen.dk

Alexandra Croitoru. Bor og arbejder i Bukarest, Rumænien. Uddannet på University of Arts, Bukarest. Udvalgte udstillinger: *Another Black Site*. Galleria Plan B, Cluj-Napoca (2005) og *Powerplay*, H'art Gallery, Bukarest (2004).

Ramus Svarre Hansen. Cand. mag. i pædagogik, Københavns Universitet. Freelance illustrator og billedkunstner. Har bl.a. illustreret billedbogen *Magtens Kartografi - Foucault og Bourdieu* (2006). www.rasmussvarrehansen.com

Anders Fogh Jensen. Filosof og ansat ved Københavns Universitet. Forfatter til bøgerne *Mellem ting, Foucaults filosofi* (2005) og *Magtens Kartografi - Foucault og Bourdieu* (2006). Derudover teaterstykket *Kapitalen* (2004).

Ida Cecilie Kvetny. Uddannet på Det fynske Kunstakademi og studerer nu på Central Saint Martins College of Art & Design i London. Udvalgte udstillinger: *Forårsudstillingen*, Charlottenborg (2003 og 2004) og *Absolute summer show*, Galleri Kirkhoff, København (2005). www.kvetny.dk

John Kørner. Uddannet på Kunstakademiet i

København. Blev i 2003 tildelt Carnegie Art Award. Udvalgte udstillinger: *ARoS Bank*, ARoS, Aarhus Kunstmuseum (2006) og *2006 Problems*, Victoria Miro, London (2006).

Anika Lori. Bor i København og arbejder med kunst og musik. Udvalgte udstillinger: *You owe the clown for putting up that nude face*, V1 Gallery på Vesterbro og *This ain't no karaoke*, Galerie Haas & Fischer, Zürich (2006). www.bottega-arete.org

June Pilaiporn Petrith. Født og opvokset i Thailand. Uddannet på Silapakorn University og College of Fine Arts, begge Bangkok, samt på Kunstakademiet i København. Udvalgte udstillinger: *Weekend Exhibition*, Rooseum, Malmø (2003) og *Julestue*, Galleri Martin Asbæk (2006).

Torben Ribe. Uddannet på Kunstakademiet i København. Udvalgte udstillinger: *Pimp My Horizon*, Bendixen Contemporary Art (2006) og *Exportable Goods - contemporary art from Denmark and abroad*, Galleri Krinzinger, Wien (2006-2007).

Christina Schouenborg. Bachelor i litteraturvidenskab og italiensk fra Københavns Universitet.

Evren Tekinoktay. Uddannet på Kunstakademiet i København. Udøvende kunstner og ejer af undertøjsbutikken *Tekinoktay Finest Lingerie* i København. Udvalgte udstillinger: *There once was a woman who put her head into an oven*, Zwinger Galerie, Berlin (2001) og *Suck*, Galerist, Istanbul.



Skriv til næste nummer af Kulturo:

Læs mere på www.kulturo.dk

Mod på mere Kulturo?

Køb gamle numre på kulturo.dk

#23 PROVINS

Provinsen i forfatterens øjne, på billedkunstnerens lærered og i fotografens søger. Med Popstars-Jon på provinsdiskotek, spot på film og tv, der bruger provinsen som uhyggelig *setting* og meget mere.

#22 TEGNESERIER

Tegneserien i det nye årtusinde, Möebius, Superhelten som national figur, tegneserien i samtidskunsten og meget mere.

#21 HJEM

Hvorfor er vi så optagede af hjemmet? Hjemmet i foto-kunsten, Bo Bedres historie, Robert Walser, Adorno: Asyl for hjemløse.

#20 STATUS 2000-2005

42 bud på hvor kunsten og kulturen bevægede sig hen fra 2000-2005. m. Bidrag fra Brian Mikkelsen, PLOT, Mette Sandbye, Erik Clausen, SuperFlex, HuskMitNavn.

#19 KORTLÆGNING

Artikler om bl.a. Olafur Eliasson, Christiania, danmarkskortets historie, Jan Kjærstad samt interview med Manuel DeLanda.

#18 KÆRLIGHED

Om Batailles kærlighedsbegreb, passion i operaen, Sophie Calle, Michel Houellebecq, Bob Dylan, Wong Kar War og om Nietzsches forhold til kvinder.

#17 KRIG

Korstogenes historie, krigen i Afghanistan, Holocaust som historisk problem, samt krigsopfattelser hos Kleist, Céline, Ernst Jünger, Heidegger og Amselm Kiefer.

#16 TEKNOLOGI

Teknologien som hvor tids fornuft. Desuden artikler om Brian Eno, Einstütze Neubauten, telefonitis og interview med Michael Hardt.

#15 NORDEN

Nordisk filmsamarbejde, nationalisme, nordiske digtere, Robert Wilson, Superflex, Nicolai Howalt, Sange fra anden sal, og indretningen på Andys Bar.

#14 NATUR

Rousseaus natursyn, den moderne naturs gennembrud, den økologiske myte, Jüngers, Merleau-Ponty, Deleuze og Inger Christensens natursyn.

#13 REPRÆSENTATION

Aristoteles' mimesis, fire teorier om repræsentation, Foucault, Diderot, André Gide, interview m. Christopher Prendergast, repræsentation i film og musik.

#12 ÆSTETIK OG POLITIK

Christos lobbyarbejde, nationalpoesi, Platon, Adolf Loos og Derrida.

#9 SPORT

Blandt andet om cykling, håndbold og tyrefægtning.

Pris: 69 kr. pr. stk. inkl. forsendelse

Køb på www.kulturo.dk

Kulturo nr. 24/2007

Redaktion:

Tore Daa Funder (tore@kulturo.dk)
Christel Nygaard Pedersen (christel@kulturo.dk)
Andreas Relster (andreas@kulturo.dk)
Henrik Reinberg Simonsen (henrik@kulturo.dk)
Morten Østergaard (morten@kulturo.dk)
Signe Bønsvig Wehding (signe@kulturo.dk)

Redaktionsadresse:

Kulturo/TIDSSKRIFT FOR MODERNE KULTUR
Sønder Boulevard 43, 2. tv.
1720 København V.
www.kulturo.dk

Uopfordret materiale, artikler og illustrationer modtages gerne på post@kulturo.dk

Omslag:

John Kørner: *Uden titel*, collage (2004)
Grafisk design: Marten Sims

Layout: Thomas Erhard

Tryk:

Frederiksberg Bogtrykkeri
www.fb.dk

Kulturo/TIDSSKRIFT FOR MODERNE KULTUR
er udgivet med støtte fra Kulturministeriets bevilling til almenkulturelle tidsskrifter

Copyright Kulturo, skribenter & kunstnere.

ISSN 1395-4830