

Rewilding

"Fotografier av kvinner i et queerteoretisk perspektiv"

"Marte Stine Skinnerlien"



**Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the
Degree of Master of Philosophy in
Gender Studies**

Centre for Gender Studies

University of Oslo

Blindern, Norway

31.05.2013

© Marte Stine Skinnerlien

2013

Rewilding: Fotografier av kvinner i et queerteoretisk perspektiv

Marte Stine Skinnelien

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Oppgaven tar utgangspunkt i kunstboken *Rewilding* av den amerikanske kunstneren Cass Bird. Av bokens i alt førti fotografier har jeg gjort et utvalg på femten bilder til analysen. Boken inneholder bilder av kvinner med et tvetydig og kjønnsoverskridende uttrykk. Bird leker med kvinnes androgynitet og maskulinitet i ulike situasjoner. Gjennom fotografiene setter Bird spørsmålsteget ved normative og tradisjonelle forståelser av kjønn, kvinnelighet, femininitet, maskulinitet og identitet. I oppgaven skal jeg gjøre en queeranalyse av Birds fotografier, ved å sammenfalle visuell analyse og queerteori. Ved hjelp av denne metoden skal jeg analysere og tolke hvordan kvinnene i fotografiene kan forstås i forhold til ulike kjønnete kategorier.

Forord

Jeg vil gjerne utrette en stor takk til veileder Jørgen Lorentzen, som har vært en stor motivator og har hatt tro på mitt prosjekt, som har vært avgjørende i prosessen for å gjennomføre oppgaven til normert tid.

Jeg vil også takke medstudentene ved Senter for tverrfaglig kjønnsforskning for godt samhold og et hyggelig miljø. Da særlig takk til medstudent Linn Andersen som har vært en god støtte og venn gjennom studieforløpet, takk for samvær i lange nattetimer på Satellitten ved STK.

Innholdsfortegnelse

Sammendrag	iii
Forord	v
Innholdsfortegnelse	vii
1.0 Innledning.....	1
1.1 Problemstilling.....	1
1.2 Hvorfor <i>Rewilding</i> ?.....	1
1.3 Presentasjon av fotoboken <i>REWILDING</i>	3
1.4 Biografisk introduksjon: Cass Bird	5
1.6 Portrettfotografi og dokumentarfotografi	7
1.7 Feministisk kunsthistorie.....	9
1.8 Queer feministisk kunst.....	12
2.0 Teori og metode	15
2.1 Queerteori	17
2.2 Queeranalytisk perspektiv.....	18
3.0 Visuell analyse av <i>Rewilding</i>	21
3.1 Hva betyr tittelen på boken <i>Rewilding</i> ?	21
3.2 De yndefulle	24
3.3 Barbershop	35
3.4 Maskulinisering	38
3.5 Gult regn.....	44
3.6 Regnavtrykk.....	49
3.7 Lekende kvinner	53
3.8 Sauna	58
3.9 Femme fatal-fluer.....	64
4.0 Drøftning og konklusjon	69
Litteraturliste.....	79
Internettkilder	82
Internettkilder uten forfatter	84

1.0 Innledning

1.1 Problemstilling

Oppgaven tar utgangspunkt i kunstboken *Rewilding* av den amerikanske fotografen Cass Bird, publisert 22. mars 2012. Jeg skal foreta en queeranalyse av boken *Rewilding*, ved å utføre en visuell analyse av et utvalg fotografier fra boken i et queerteoretisk perspektiv.

I oppgaven skal jeg drøfte følgende: Hvordan er de kvinnelige modellene fremstilt i forhold til tradisjonelle og normative forståelser av kjønn? Hvordan skapes forståelsen av kvinnelig maskulinitet og androgynitet gjennom fotografiene?

1.2 Hvorfor *Rewilding*?

Fotoboken *Rewilding* av Cass Bird skilte seg ut fra de andre fotografiene jeg kom over da jeg lette etter tema for masteroppgaven. Tidligere hadde jeg funnet enkeltbilder og for det meste kommersielt fotografi som var innen temaet jeg var interessert i, et tema jeg selv ikke var klar over at jeg lette etter da søkingen skjedde på grunnlag av intuisjon og umiddelbar interesse for fotografiene. Jeg skaffet meg en stor skissebok med blanke ark, i den limte jeg fotografiene jeg synes var interessante. Boken ble en slags collage av fotografier jeg fant på nett og i blader. Etter arbeidet med å lage collageboken ble det klarere for meg hva jeg faktisk lette etter. Fotografiene var bilder av personer med et tvetydig utseende og uttrykk. Nesten alle de valgte fotografiene var av kvinner, både androgyne og maskuline kvinner. Det var derfor klart at interessefeltet var androgyne og maskuline kvinner i fotografi, men det skulle vise seg å bli vanskelig å velge ut hvilke fotografier jeg skulle konsentrere meg om og av hvilke kunstnere.

Den amerikanske kunstneren Collier Schorr og fotografen og kunstneren Cass Bird utmerket seg, både det estetiske og innholdet i fotografiene var interessant. Begge fotografene/kunstnerne jobber med kommersielt fotografi og kunstfotografi. Tankene gikk frem og tilbake på hvordan jeg kunne anvende fotografiene til Schorr og/eller Bird i en eventuell problemstilling. Det var vanskelig å ta en beslutning om hvem og hva. Da *Rewilding* ble gitt ut i mars 2012 var de ikke lenger vanskelig å ta en beslutning. *Rewilding* var verket jeg hadde lett etter. Fotografiene slo meg som både fotografisk gode og kunstnerisk interessante. Bokens fotografier skilte seg fra Birds mer kommersielle fotografier, da de har et mer kunstnerisk uttrykk. Flere av bokens fotografier har også et noe malerisk uttrykk. *Rewilding* var innenfor temaet jeg ønsket å jobbe med; fotografier av androgyne og maskuline

kvinner. *Rewilding* handler også om kvinnen, kvinnelighet, identitet, kjønn og kjønnskategorier.

Rewilding inneholder hele førti fotografier, jeg ble derfor nødt til å gjøre et utvalg. Jeg valgte ut et antall bilder som er viktige for å forstå bokens overordnede tema og innhold. Bokens fotografier er delt inn i mer eller mindre tydelige kapitler eller ledd. Det er derfor naturlig å organisere bildene med utgangspunkt i bokens innhold, uttrykk og tema, og etter det narrative systemet Bird har formet. Jeg organiserer bildene i kapitler, og gir kapitlene navn som betegner bildekapittelets tema og innhold. Jeg velger å organisere fotografiene i den narrative rekkefølgen boken skaper, som en bok i tekstform skal også *Rewilding* leses fra perm til perm.

Mediet kunstnere velger er gjerne ikke tilfeldig, men derimot nøye gjennomtenkt. Bird har valgt å presentere fotografiene i bokform, det er derfor viktig å analysere boken som en fortelling i bilder, boken skal med andre ord leses som en narrativ. Bildene jeg velger ut er derfor avgjørende for bokens fortellende form. De utvalgte fotografiene er også representative og uttrykksfulle for boken som helhet og bokens overordnede tema. Kapitlene gir jeg navn som betegner fotografiens tema.

Fotografiene i *Rewilding* er både dokumentariske og illusoriske, de fungerer nærmest som en utopisk¹ fortelling i bilder. De fleste bildene er fotografert utendørs i naturskjønne omgivelser, noen av bildene er fotografert innendørs. Boken er en serie fotografier i både sorthvitt og farger, den er satt sammen av portretter og sceniske hendelser som virker både tilfeldige og organiserte. Noen få fotografier er kun av natur, uten mennesker, men de fleste bildene er tatt av de åtte kvinnene som Bird har valgt ut til å være modeller for sitt kunstfotoprojekt.

Fotografier av kvinner som bryter med normative og aksepterte former for kvinnelighet og femininitet, har i flere år fanget min nysgjerrighet. *Rewilding* virker for meg spesielt fascinerende på grunn av kvinnenens ikke-normative kjønnede uttrykk. Kvinnene uttrykker maskulinitet, de virker selvsikre og sterke, uttrykk som i det daglige ofte er forbeholdt menns egenskaper i et heteronormativt perspektiv på kvinner og menn. Birds bilder i *Rewilding* setter spørsmålstegn ved både femininitet, androgynitet og maskulinitet. Fotografiene gir et inntrykk av kjønn og identitet som åpne og flytende kategorier.

¹ "Utopi, oppdiktet, konstruert idealsamfunn, som gjerne oppfattes, også fra opphavsmannens side, urealiserbar idé; ordet utopi har derfor også fått betydningen idealistisk, men ugjennomførlig fantasi." *Storenorske leksikon*, (2005-2007), s.v. "Utopi", <http://snl.no/utopi>.

1.3 Presentasjon av fotoboken *REWILDING*

Boken *Rewilding* er satt sammen av førti kontrasterende fotografier, de fleste av tvetydige og vakre kropper satt inn i et dramatisk landskap. Fotografiene er både i sorthvitt og farger. Motivene varierer, enkelte bilder er kun naturmotiver, andre er både natur og menneske. Noen av bildene er nærportretter, andre er tatt på lang avstand og enkelte bilder er tatt innendørs. Fotografiene ble tatt sommerne 2010 og 2011. Stedet bildene er tatt heter Sassafras, som ligger i den amerikanske staten i Tennessee. Området er naturskjønt med store skoger, daler og berg. Fotografen har aktivt anvendt naturen i fotografiene, både scenisk i forhold til kvinnene, og som motiv i seg selv.

Kvinnene Bird har anvendt som modeller er både venner av Bird selv, og kvinner hun har sett på gaten. Hun valgte nettopp disse åtte kvinnene på grunn av deres spesielle utseende og væren, hun ble fascinert av deres tvetydige kjønnede uttrykk.² Kvinnene er vakre, men de faller nødvendigvis ikke inn under den normative, tradisjonelle eller kommersielle forståelsen av feminin skjønnhet.³ I flere av bildene er kvinnene kledd i store hvite tyllskjørt og bar overkropp, andre ganger i bukser med bar overkropp. Kvinnene kan oppfattes som androgyne, maskuline eller mannlige. Kvinnes androgyne kropper virker som symboler eller figurer sammen med naturen de omgir seg med. Det finnes representasjoner av kjønn også utenfor kroppene; i klærne, rommet(eng. space) og i fargebruken.⁴

Den amerikanske skribenten og direktøren Sally Singer har skrevet forordet i *Rewilding*. Singer kaller kvinnene for "sassafrasites".⁵ Singers bruk av ordet sassafrasites kan tolkes som en allegori og henvisning til "suffragettene".⁶ Suffragettene kjempet for kvinners rett til å stemme ved valg, rundt århundreskiftet (1800-1900-tallet). Suffragettene hører til under feminismens første bølge, som var både en militant og politisk bevegelse. Termen "suffragette" ble etablert i 1906 i den britiske avisen *Daily Mail*. Stemmerettskvinnene tok navnet til seg og brukte det aktivt. Stemmerettskvinnene ble i Storbritannia kalt "suffragettes",

² "Girls Gone Rewilding: Photographer Cass Bird Explores Female Identity in the Tennessee Landscape", i *Nowness: nowness.com*, 22.03.2012, <http://www.nowness.com/day/2012/3/22/girls-gone-rewilding#replay> (oppsøkt 15.05.2012)

³ Io Tillet Wright, "The Lowdown: Cass Bird", i *The New York Times Style Magazine: nytimes.com*, 24.01.2012, <http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2012/01/24/the-lowdown-cass-bird/> (oppsøkt 15.05.2012).

⁴ Sarah Scire, "Fête Accompli: Wild for 'Rewilding'", i *The New York Times Style Magazine: nytimes.com*, 23.03.2012, <http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2012/03/23/fete-accompl-wild-for-rewilding/> (oppsøkt 15.05.2012).

⁵ Sally Singer, "Foreword", i *Rewilding* av Cass Bird (Bologna: Damiani, 2012), 4.

⁶ Margaret Walters, *Feminism: A Very Short Introduction*, (Oxford: Oxford University Press, 2005).

i USA ble de kalt ”suffragists”. Begrepet suffragette ble etter hvert også brukt for å beskrive kvinner som var del av en mer utvidet kvinnebevegelse.

Singer bruker stedsnavnet Sassafras og omvender det til et beskrivende og tolkende navn på de portretterte kvinnene, siden Singer virker å henvise til suffragettene er det lett å koble de to gruppene sammen. Er dette en direkte kobling mellom sassafrasitene i Birds bok og feministisk kampsak? Kanskje også til feminisme generelt? Singer nevner ikke mer rundt temaet, hun avslutter teksten med denne allegorien og lar det være opp til leseren selv å gjøre tolkningen.

Rewilding fungerer nærmest som en narrativ, Bird forteller med bilder istedenfor skrift. Bird nevner under et foredrag ved Brooklyn museum at hun ikke er særlig glad i eller flink med ord, og at hun derfor velger å kommunisere via bilder.⁷ Under en boksignering av boken *Rewilding*, i London, mars 2012, ytret Bird følgende sitater;

“Rewilding” is really about letting go, being wild and creating a space that someone can be free in [...] That experience of confronting how society wants women to conform, even within the queer community, was life changing.⁸

Bird erfarte at arbeidet med fotoboken utviklet seg til å bli en livserfaring, gjennom å konfrontere hvordan samfunnet ønsker at kvinner skal fremstå og tilpasse seg, selv innen et queer samfunn. Bird nevner også at Sassafras ble et sted hvor kvinnene/modellene kunne føle seg frie, uberørte og uanfektete av normer og regler, som kvinner vanligvis omgir seg med. Sassafras ble et sted hvor kvinnene kunne klatre i trær, gå med bar overkropp, lage bråk og være ville og frie. Fristedet Sassafras gjør det mulig for sassafrasitene å gjenerobre definisjonen av kvinnelig identitet.

”Rewilding” er en term som i dette tilfellet uttrykker en vilje til å slippe seg løs og være vill og utemmet i sin egen situasjon; å skape et rom og et sted hvor man kan være fri. Via fotografiene konfronterer Bird normene og reglene kvinner må forholde seg til, og hvordan det vestlige samfunnet vil at kvinner skal opptre og fremstilles.

Bird ønsker, gjennom arbeidene sine, og gjøre et forsøk på å skape en bro mellom det virkelige levde liv og en imaginær og utopisk verden eller eksistens. En verden hvor mennesker som elsker annerledes og ser avvikende ut kan være frie fra ”de normale”

⁷ Cass Bird, kunstnerforedrag ved Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, ved Brooklyn Museum i New York, 23.-25. mars 2007, http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/cassbird.php?at (oppøst 19.01.2013).

⁸ Scire, *The New York Times Style Magazine*.

menneskenes hensynsløshet og ondskapsfullhet.⁹ Subjektene Bird har avbildet i *Rewilding* er både feminine og ufeminine på en og samme tid. Skillelinjene mellom det feminine og maskuline, linjer skapt av kultur og samfunn, klarer kunstneren å viske ut, på elegant vis i fotografiene, ved å rokke ved heteronormative kjønnsuttrykk. Gjennom bildene klarer Bird å smelte vekk ideene som eksisterer rundt inndelingen av kjønnene.¹⁰

Bird presenterer portretter av personer som bryter med tradisjonelle kjønnede kategorier. Hun foreslår dermed en verden som er uklar, mangfoldig og tvetydig. Birds fotografiske praksis er i all hovedsak bygget på hennes ømfintlige tilnærming til de portrettertes liv, og hvordan de både frastøter og krysser aksepterte kjønnede kategorier.¹¹

Birds fotografier er dokumentariske bilder av personer som manipulerer og opphever forutinntatte og godkjente kjønnskategorier. Bird fokuserer på det vakre og positive ved livene til disse menneskene, og hvordan de selv ønsker å definere sitt eget kjønn, seksualitet og plass i samfunnet. På denne måten viser de hvordan deres egen oppfattelse av kjønn og identitet ikke lar seg styre eller lede av ideen om en mannlig eller kvinnelig essens.¹²

Ut ifra en forståelse av Birds fotografiske og kunstneriske bakgrunn og praksis mener jeg det vil være interessant å analysere fotografiene i forhold til kjønnsteori, for å tolke bildene videre i forhold til kjønn, kjønnskategorier, kropp, seksualitet, feminitet og maskulinitet. I analysekapittelet vil jeg berøre disse temaene ved å trekke inn kjønnsteori i analysen av fotografiene.

1.4 Biografisk introduksjon: Cass Bird

Cass Bird ble født i 1974 i Los Angeles, California, USA. Hun fullførte en bachelorgrad ved Smith College i 1999. Bird bor og arbeider i New York City. Hun har hatt soloutstillinger ved Brewery Art Colony i Los Angeles og ved Deitch Projects i New York.

Arbeidene hennes har også blitt stilt ut på gruppeutstillinger, som ved Spring Street Gallery, New York; Dumba Collective, Brooklyn, New York; Artists Space, New York; Great Hall Gallery ved Cooper Union, New York; Jan Larsen Fine Art, New York; One Institute,

⁹ Gustavo Turner, The L.A. Weekly Interview: JD Samson and Men: Talking visibility and utopias with Le Tigre icon and her new band, i *LAWeekly*: [laweekly.com](http://www.laweekly.com), (16.09.2010), <http://www.laweekly.com/2010-09-16/music/the-l-a-weekly-interview-jd-samson-and-men/> (oppsøkt 15.05.2012).

¹⁰ Greg Stefano, "Rewilding: Portraits of women in the wild offer a striking exploration of femininity and nature", i *Cool Hunting*, 07.03.2012, <http://www.coolhunting.com/culture/rewilding.php> (oppsøkt 15.05.2012).

¹¹ Jonathan D. Katz og David C. Ward, *Hide/Seek: Difference and Desire in American Portraiture*, (Washington DC: Smithsonian Books, 2010), 276.

¹² Brooklyn Museum: [brooklynmuseum.org](http://www.brooklynmuseum.org), Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, *Cass Bird*, http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/cassbird.php (oppsøkt 29.11.2012).

Los Angeles; i tillegg til The Art + Commerce Festival of Emerging Photographers i Japan, Madrid og Brooklyn, New York. Birds arbeider er en del av den faste samlingen ved Brooklyn Museum, i New York.¹³

Bird arbeider også med kommersielt fotografi og video/film. Hun har vært med på å produsere musikkvideoer for band og artister, blant annet en video til sangen "I Wanna Be Adored" fremført av bandet The Raveonettes.¹⁴ Bird har vært redaksjonell fotograf for blader og magasiner som New Yorker, New York Times Magazine, New York Magazine, GQ, Rolling Stone, Spin, Fader Magazine og Paper Magazine.

Flere av Birds fotografier er en permanent del av den faste samlingen ved Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, som er en avdeling ved Brooklyn Museum. Et av bildene heter *I Look Just Like My Daddy*, 2004,¹⁵ som er et portrettfotografi av en kvinne. I fotografiet har kvinnen på seg korterme rutete skjorte, hun har tatoveringer og en kaps med skriften: "I Look Just Like My Daddy". Ved siden av skriften er det festet en liten pistol pins, som kan tolkes som en henvisning til fallos. De nevnte faktorene gjør at man oppfatter kvinnen som en kjønnsstvedydg person, en person som er vanskelig å plassere innen en bestemt kjønnskategori.

Birds portrett *I Look Just Like My Daddy* kan også sammenliknes med fotografiet *Pin Up* av den Marokkanske kunstneren Latifa Echakhch. Begge bildene viser en kvinne i manneklær og med en maskulin positur, modellenes kjønn er uklart, tvetydig og vanskelig å fatte. Kjønnssidentitet er et gjennomgående tema i begge bildene, Bird understreker kjønns- og identitetsproblematikken med skriften på kapsen; "I Look Just Like My Daddy".¹⁶ Skriften kan tolkes som en kommentar til modellens svært androgyne utseende og uttrykk. Professor og kurator Maura Reillys introduksjonsessay, i boken *Global Feminisms*, tar for seg samtidskunstens forsøk på å konstruere mer flytende og hybridiserende definisjoner og forståelser av kjønnssidentitet.¹⁷

Reilly skriver i *Global Feminisms* hvordan bildene til Bird kan tolkes som teoretiske studier av flytende kjønnskategorier og moderne kjønnskonstruksjoner. Reilly mener at denne

¹³ Maura Reilly og Linda Nochlin, *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art*, (London, New York: Merrel, 2007), 269.

¹⁴ Cass Bird, *Filmportofolie*, www.cassbird.com, <http://www.cassbird.com/portfolio.php?cat=7> (oppsøkt 27.11.2012).

¹⁵ Brooklyn Museum, [brooklynmuseum.org](http://www.brooklynmuseum.org), *Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art*, Cass Bird, http://www.brooklynmuseum.org/easfa/feminist_art_base/gallery/cassbird.php (oppsøkt 27.11.2012).

¹⁶ Reilly og Nochlin, *Global Feminisms*, 67.

¹⁷ Eleanor Heartney, "Worldwide Women", i *Art in America: Feminist Art* (juni/juli, 2007): 155-165.

måten å tolke kjønn på kan sammenliknes med cyberfeminisme og cyborgkunst. Ifølge Donna Haraway er en ”cyborg” et vesen som er både maskin og organisme, cyborgene er kjønnsløse skapninger som holder til i en uhyggelig og grufull verden. Reilly mener at Birds portrettfotografier kan sammenliknes med cyborg kunst. Deriblant en cyborgskulptur av kunstneren Lee Bul, siden begge kunstnerne er ute etter å oppnå et kjønnsnøytralt uttrykk og skape nye kjønnskonstruksjoner. Buls cyborgskulptur har ingen gjenkjennelig form, den har en liten kropp med tre ben, og en hale satt sammen av mange tråder. Både Bird og Bul utforsker kjønnenes performativitet og hvordan kjønnskategoriene ikke kan reduseres til termene som brukes for å kategorisere dem.¹⁸

Birds utstilling av fotoserien ”J.D.’s Lesbian Utopia” ved Deitch Projects ble en stor suksess. Fotoserien var en del av et samarbeidsprosjekt mellom kunstner og musiker J.D. Samson og Bird. De reiste rundt i en campingbil i sørstatene i USA og besøkte lesbiske og homofile campingplasser, på jakt etter en lesbisk utopi eller et lesbisk idealsamfunn. Bird tok fotografier av de fem lesbiske kvinnene som reiste sammen i en campingbil i ti dager. Blant de fem kvinnene ble J.D. Samson selve ikonet på den lesbiske utopien kvinnene skaper sammen i løpet av reisen.¹⁹

1.6 Portrettfotografi og dokumentarfotografi

Birds fotografier kan forstås ut fra en fotohistorisk sammenheng, fotografiene kan sies å ligge et sted mellom iscenesatt og dokumentarisk portrettfotografi. Portrettfotografiet representerer den mest klare og lettfattelige definisjonen av et fotografisk uttrykk. Samtidig er portrettfotografiet en svært kompleks og problematisk fotografisk metode. Portrettfotografiet er satt sammen av en rekke ulike faktorer: estetikk, kultur, ideologi, sosiologi og psykologi. Innenfor enhver kontekst er portrettet preget av tvetydighet. Denne tvetydigheten kan relateres til hva og hvem som blir fotografert. Portrettet er også et tegn eller symbol som forsøker å beskrive subjektet som avbildes og dets samfunnsmessige og sosiale identitet.

Surrealistiske fotografer som Man Ray satte spørsmål rundt identitet og subjekt sentralt i deres fotografiske uttrykk. De produserte særegne og atypiske portretter, som skulle vise seg å bli forløperne til senere fotografier, av blant annet Diane Arbus og Robert Mapplethorpe. Portrettet søker å definere samspillet mellom den innvendige og utvendige

¹⁸ Reilly og Nochlin, *Global Feminisms*, 42, 43, 215.

¹⁹ Deitch Projects, www.deitch.com, ”J.D. Samson: J.D. Samsons Lesbian Utopia, Press Release”, (PDF), <http://www.deitch.com/projects/sub.php?projid=179> (28.12.2012).

verden, den fysiske og psykiske verden. Samtidig søker portrettet å definere identitet, det sonderer etter betingelsene for subjektet det forsøker å definere.²⁰

På 1970-tallet vokste det frem et fotografisk kunstuttrykk som ble kalt for iscenesatt fotografi. En postmoderne kunstform influert av konseptuelle interesser og ideer, interessen lå i visuelle og verbale tegn og symboler. Fotografiene iscenesatte og skapte fiktive situasjoner for kameraet. Den amerikanske kritikeren A.D. Coleman skrev i 1976 at det iscenesatte fotografier hadde sine forløpere i dokumentarfotografier. Som krigsfotografen Alexander Gardner som flyttet på en død soldat, for å komponere et mer symbolsk bilde.²¹

Iscenesatt fotografi har oppstått rundt en rekke ulike kunstneriske perspektiver og ideologier, derfor har den heller ikke fått en betegnende -isme. Fotografene skaper scener, i stedet for å fange dem. De fanger og fabrikkerer subjekter, i motsetning til tradisjonelle fotografer som har i oppgave å finne innholdet i bildene ved å betrakte og observere virkeligheten.

Performance kunst har også vært med på å påvirke iscenesatt fotografi. Denne måten å regissere scener på ble også hentet fra filmverdenen, spesielt har Alfred Hitchcocks filmunivers vært en stor inspirator for iscenesatt fotografi. Iscenesatte fotografier er ofte av stor skala, og de er printet i svært mettede og rike farger, noe som får bildene til å minne mer om malerier enn fotografier.²²

Dokumentarfotografiet har dominert mye av fotografiets historie i det tjuende århundret. Ordet dokument betyr bevis, og kan spores tilbake til termen ”dokumentum” fra middelalderen, som betyr offisielt papir. Med andre ord stilles det sjelden spørsmålstegn ved bevisets/bildets troverdighet eller autoritet. Dokumentarfoto som sjanger har automatisk blitt plassert innenfor de samme rammene for troverdighet og autoritet. Dokumentarfotografier blir ofte brukt som bevismateriale for en oppstått episode, fotoene blir fremlagt som objektive og sannverdige bilder av hva som virkelig skjedde. Troverdigheten i situasjonene er potensielt problematiske i forhold til hvordan fotografen nærmer seg objektene som avbildes. Fotografens egne persepsjoner og tolkninger av og rundt en situasjon vil være med på prege det fotografiske utfallet.²³

²⁰ Graham Clarke, *The Photograph*, (Oxford & New York: Oxford University Press, 1997), 152, 101, 102, 111.

²¹ Mary Warner Marien, *Photography: A Cultural History*, 3. utg. (London: Laurence King Publishing, 2010), 452, 453.

²² Marien, *Photography: A Cultural History*, 455.

²³ Clarke, *The Photograph*, 145.

Det er umulig for en fotograf ikke å påvirke utfallet av et fotografi. Valg av kameravinkel, keralinse, bruk av lys og lignende er bevisste valg fra fotografens side. Dokumentarfotografer er også med på å forme det virkelige og det sanne ved å regissere menneskelige subjekter og arrangere objekter. Dette aspektet ved dokumentarfotografiet kom først frem i senere tid, da fotografene begynte å skrive om hvordan de arbeidet med fotografiet. I samtidig teori setter man ikke lenger spørsmålstegn ved dokumentarfotografiets uklare sannhetsproduksjon.²⁴

Cass Birds fotografier i boken *Rewilding* kan defineres som dokumentarfotografier, dokumentasjon av performance og/eller iscenesatte fotografier. Fotografisk dokumentasjon kan fange og forlenge forbigående hendelser. Fotografiet har evnen til å bevare øyeblikk, dermed kan en performance bli til noe mer enn en flyktig episode, hvis den dokumenteres. Performance kunsten har også influert fotografiet, den har hjulpet fotografiet til å bli mer dramatisk og effektivt, da spesielt med tanke på portrettfotografiet. Fotografen Francesca Woodman anvendte fotografiet som et redskap til å fange og utvide rommet mellom dokumentar og fantasi, historie og drøm. Kunstneren og fotografen Nan Goldin utforsker rommet mellom dokumentarisk gjengivelse og personlig dagbok.²⁵

Cindy Shermans fotografier i serien *Untitled (Film Still)* peker ved hvordan et minne er en redigert versjon av et bilde som aldri ble tatt. Shermans bilder er aldri nøyaktige gjengivelser av motivene hun ønsker å gjengi. De teatralske fotografiene er ikke gjengivelser av faktiske og reelle begivenheter, samtidig virker de sterkt ladde. Ved å manipulere fotografier kan man utrydde overbevisningen om en original, og det normative og naturlige. Selv om fotografiet kan oppfattes som en effekt av redigering og manipulasjon, er også fotografiet et medium som understøtter substansiell tilstedeværelse og et opprinnelig nærvær.²⁶

1.7 Feministisk kunsthistorie

Feministisk kunsthistorie retter seg mot kvinnelige kunstnere, kvinnelige betraktere eller kvinnelige subjekter i kunsten. En feministisk kunsthistorisk studie bør adressere spørsmål og problemstillinger rundt det kvinnelige kjønn, ideer som handler om kvinner og kvinnelige erfaringer. En studie som tar for seg et kunstverk av en kvinnelig kunstner er ikke en

²⁴ Joel Eisinger, "Documentary Photography", i *Trace and Transformation. American Criticism of Photography in the Modernist*, 79-115, 276-280 (New Mexico: University of New Mexico Press, 1995), 79.

²⁵ Helena Reckitt, (red.) og Peggy Phelan (insp.), *Art and Feminism*, (London: Phaidon Press Limited, 2001), 30.

²⁶ Reckitt og Phelan, *Art and Feminism*, 31.

feministisk studie, om man ikke tar for seg hvordan kunstnerens kvinnelige identitet påvirker kvinnens kunstneriske praksis og/eller karriere. Man kan også se på hvordan kunstnerens representasjoner av kvinnelige identitet er påvirket av hennes egen kjønnsidentitet, eller av dominante eller subversive kjønnsideologier.²⁷

Siden 1970-tallet har feministisk kunsthistorie gjennomgått en transformering, den har også vokst radikalt. Feministisk kunsthistorie har sitt utspring i kvinners oppdagelse av deres eget politiske ståsted. På 70-tallet var feministenes mål å rette opp i historiebøkernes utelatelse av kvinnelige kunstneres virke og liv. Feministiske kunsthistorikere ville også avsløre og belyse hvordan tidligere kunsthistorikere hadde skapt en kjønn ubalanse ved å fokusere på mannlige kunstnere, og dermed en usann og forvrengt historisk kanon.²⁸

70-tallets feministiske kunst dreide seg om kvinners erfaringer og liv, noe som var helt nytt. Denne nye formen for kunst ble av enkelte oppfattet som et friskt pust, mens andre mente at den var vulgær og opprørende. Kunstens materialer var ofte rosa og ”feminine”, tematikken kunne være kvinnens orgasme, menstruasjon, fødsel, overgangsalder, husarbeid og seksuelle bildefremstillinger fra kvinners standpunkt.²⁹ Kvinnekroppens fysiske identitet som kjønn var og er fortsatt et viktig tema innenfor feministisk kunst.

Den feministiske kunsten på 70-tallet banet vei for 80-tallets mer teoretiske verker, hvor det ble fokusert på representasjon og fremstilling. Performance kunst og fotografi, og nye tekniske medier, ga feministene muligheten til å konkurrere med massemediens feilaktige fremstillinger av kvinnen. På midten av 80-tallet, da kunstmarkedet var nokså labert, ble feministisk og queer kunst populært. Perioden ble kalt ”The queer renaissance”, mye takket være ActUp, Lesbian Avengers, Dyke Action Machine og Gran Fury. Queer renessansen var med på å tilføre ny og nødvendig energi til feminismebevegelsen. Queerkunst ble anerkjent mye på grunn av aidskrisen og reaksjonær politikk.³⁰

Sent på 70-tallet og tidlig på 80-tallet vokste det frem flere unge kunstnerkollektiver, de pyntet på og fiffet opp offentlige kunstverk, ofte med en feministisk vri. Den nye feministiske generasjonen hadde blant annet de amerikanske kunstnerne Kiki Smith og Jenny Holzer som medlemmer. De befant seg innenfor en gjeng med unge kunstnere av ulike kjønn

²⁷ Anne D’Alleva, *Methods & Theories of Art History*, (Laurence King Publishing: London, 2005), 61.

²⁸ Norma Broude og Mary D. Garrard, *Reclaiming Female Agency: Feminist Art History after Postmodernism*, (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2005), 1.

²⁹ Lucy Lippard, ”Issues & Commentary: No Regrets: An art critic looks back on the hard-won achievements of feminist art and the current state of its legacy”, i *Art in America: Feminist Art* (juni/juli, 2007): 76, 77.

³⁰ Lippard, *Art in America*, 77.

og identiteter, som dannet et retro-punk kunstnerfelleskap. I 1985 gjorde den anonyme feministiske kunstnergruppen Guerrilla Girls et gjennombrudd i kunstverdenen, med plakatene de selv kalte ”cultural terrorism”.³¹ De aksjonerer blant annet mot sexisme og ført protester mot ujevn rase- og kjønnsfordeling i kunstverdenen. For å bevare sin anonymitet bruker de gorillamasker.³²

Konservative kunsthistorikere påstår ofte at lite skjedde under de pluralistiske 70-åra, Elizabeth Hess mener derimot at ingenting skjedde utenom den feministiske kunsten. Feministisk kunst skilte seg fra den etablerte modernistiske kunsten da den oppsto på 70-tallet. Feminismen ville bort fra modernismen, og ignorerte den modernistiske kanon. Feministisk kunst har hatt fått stor innflytelse og betydning de siste 40 åra, samtidig har den blitt oversett og tilsidesatt av konservative historikere. Feminismens viktigste rolle har nettopp vært dens mangel på modernistisk kanon, den har vært med på å skape en ny samtidsrettet kunst gjennom et mer konseptuelt uttrykk. Konseptuel kunst er basert på innhold og ikke stil eller form, noe feministisk kunst også er.³³

I løpet av 80-tallet begynte akademia gradvis å inkludere feministisk kunsthistorie, som fikk sin plass under kjønnsstudier. Poststrukturalistisk teori var med på å påvirke feministisk tenkning og kunst til å omfatte et større og bredere spekter, feministisk kunsthistorie inkluderte nå også perspektiver knyttet til rase, klasse og etnisitet. Feministisk kunsthistorie ble opptatt av å sette kvinnelige erfaringer i forhold til ulike og flytende former for kjønnede identiteter og posisjoner. Historikerne anså også kjønn for å være en av flere forskjellige faktorer for hvordan ulike maktforhold skapes. Et av målene til 80-tallets feministiske kunst var å dekonstruere patriarkalske maktstrukturer. Grunnlaget for den feministiske kunsthistorien er forankret i postmoderne forståelse av at samfunnsmaktens omløp ikke er naturlig, men kulturelt manipulert og redigert.³⁴

Fra og med 1990-tallet har mange feministiske kunsthistorikere latt seg influere av anti-essensiell teori. Judith Butler er en av de mest innflytelsesrike anti-essensielle teoretikerne, hun er oppatt av å bryte med og oppheve essensielle verdensbilder. Anti-

³¹ Lippard, *Art in America*, 77.

³² Terry Barrett, *Criticizing Photographs: An Introduction to Understanding Images*, 4. utg. (New York: McGraw-Hill, 2006), 192, 193.

³³ Lippard, *Art in America*, 76.

³⁴ Norma Broude og Mary D. Garrard, *Reclaiming Female Agency: Feminist Art History after Postmodernism*, (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2005), 1.

essensialistiske feminister, deriblant Butler, hevder at kjønn er sosiale konstruksjoner og ikke biologiske konstruksjoner.³⁵

1.8 Queer feministisk kunst

På 1990-tallet var queerteorien en av de mest innovative og spennende disiplinene innen postmoderne tenkning. Blant de mest innflytelsesrike teoretikerne var Eve Kosofsky Sedwick, Judith Butler, Jack (Judith) Halberstam, Elisabeth Grosz og Catherine Lord. De rettet søkelyset mot lesbiske kunstnere. De fotografiske verkene til Catherine Opie, Nan Goldin, Della Grace, maleriene til Nicole Eisenman og performance av Holly Hughes, *The Five Lesbian Brothers* og *Split Britches* var med på å fremme lesbisk og queer kunst. 80- og 90-tallets feministiske fotokunstnere studerte skjæringspunktet mellom det private og det offentlige, det teatraliske og ekte. lesbisk begjær, seksualitet, forelskelse og raseproblematikk var gjennomgående temaer.³⁶

På 90-tallet argumenterte queerteoretikeren Judith Butler for hvordan kjønn er performativt, foranderlig og ustabil, Ifølge Butler er kjønnsidentitet alltid flytende, uferdig og ustabil, som en performance i en evigvarende prosess.³⁷ Hun mener at kjønn er en form for imitasjon, og at det ikke finnes en original kjønnets essens.³⁸

Allerede i 1929 skrev Joan Rivieres essayet "Womanliness as a Masquerade", hvor hun hevder at kvinnelighet kan bæres som en maske, som man kan ta på seg og bruke. Hun trekker ingen linje mellom ekte kvinnelighet og kvinnelig maskerade, hun mener det ikke finnes noe skille mellom de to komponentene. Kvinnelig maskerade og ekte kvinnelighet er en og samme ting, enten den er fundamental eller overfladisk. Kunstner og fotograf Claude Cahun (1894-1954) brukte ofte seg selv som modell i bildene, hun benyttet både mannlige/maskuline klær og kvinnelige/feminine klær for å kle seg ut foran kameraet. I et selvportrett fra 1928 har hun "guttekort" hår og en "mannlig" skjorte. Blikket hennes kan tolkes som seksualisert; et uttrykk for kvinnens seksuelle potensiale, tidlig på nittenhundretallet. Ifølge den amerikanske professoren og kunstkritikeren Jennifer Doyle er det vanskelig å fastslå hvilken funksjon termen "queer" har i tekster om kunst. Anvender en forfatter eller kritiker termen queer for å beskrive et kunstverk betyr det at seksualitet har noe

³⁵ Broude og Garrard, *Reclaiming Female Agency: Feminist Art History after Postmodernism*, 2.

³⁶ Reckitt, og Phelan, *Art and Feminism*, 43.

³⁷ Reckitt og Phelan, *Art and Feminism*, 43.

³⁸ Reilly og Nochlin, *Global Feminisms*, 42.

å si for kunsten, men det vil ikke dermed bety at kritikeren avslører kunsten som homofil, hevder Doyle.³⁹

³⁹ Reckitt og Phelan, *Art and Feminism*, 31.

2.0 Teori og metode

Oppgavens teoretiske tilnærming hører inn under humaniora. Humanistisk tenkning og forskning kan sies å være vitenskapen om det menneskelige. Humaniora dreier seg om å erkjenne det erkjente, med andre ord å forstå på ny det som andre mennesker, tekster og kunstverk har tolket.⁴⁰ Oppgavens humanistiske tilnærming er satt sammen av kunsthistorisk teori og metode og queerteori, som skal anvendes samtidig i en kontekstuell analyse. Denne sammensetningen av kunsthistorie og queerteori hører til under visuelle kulturstudier. En disiplin som, ifølge professor i kunsthistorie, kjønn- og seksualitetsstudier Anne D'Alleva, ofte fokuserer på konstrueringen av sosiale og politiske identiteter gjennom produksjon og bruk av visuelle midler.⁴¹

Skillelinjen mellom teori og metode er nokså uklar og udefinerbar, de blir ofte referert til samtidig, som en enhet. Ifølge D'Alleva burde teori forstås som en prosess hvor problemstillingen blir formulert, og metoden som en prosess hvor problemstillingen skal besvares. Teori setter rammer for problemstillingen, og avklarer oppgavens tema og emne. Metodologien avgjør hvordan utførelsen av oppgaven skal foregå, metoden skal speile den akademiske disiplinen teksten hører inn under.⁴²

Den kunsthistoriske metoden visuell analyse er satt sammen av tre nivåer; en beskrivelse av verket (preikonografisknivå), identifikasjon og definisjon av verket (ikonografisknivå), og tolkning av verket i en omfattende kontekst (ikonologisknivå). Nivåene blir også kalt formalanalyse, innholdsanalyse og kontekstanalyse.⁴³ Jeg forholder meg til de tre sistnevnte begrepene i min oppgave, siden jeg anvender den norske kunsthistorikeren Erik Mørstads termer som utgangspunkt for analysen av fotografiene. D'Alleva anvender begrepet formalanalyse ("formal analysis") på en litt annen måte enn hva Mørstad gjør, hun anvender kun begrepene formalanalyse (ikonografisknivå) og kontekstuellanalyse (ikonologisknivå). Mørstad derimot deler opp begrepet "formal analysis"/formalanalyse i to og kaller de formalanalyse (beskrivelse/pre-ikonografisk nivå) og innholdsanalyse (ikonografisk nivå). Begrepene kontekstuellanalyse og "contextual analysis" anvendes på samme måte hos begge

⁴⁰ Helge Jordheim, Anne Birgitte Rønning, Erling Sandmo og Mathilde Skoie, *Humaniora en innføring: Prøveutgave*, (Oslo: Universitetsforlaget, 2007), 29.

⁴¹ Anne D'Alleva, *How to Write Art History: Second Edition*, (Laurence King Publishing: London, 2010), 21.

⁴² D'Alleva, *Methods & Theories of Art History*, 13.

⁴³ Erik Mørstad, *Visuell Analyse: Metode og skriveråd* (Astrakt forlag: Oslo, 2000), 33.

teoretikerne. Jeg velger å forholde meg til begrepene som kommer frem hos den norske teoretikeren Mørstad.

Først gjør jeg en kunsthistorisk formalanalyse av et utvalg fotografier fra boken *Rewilding*. Formalanalysen gir en objektiv og nøytral beskrivelse av fotografiene. I tillegg vil jeg også gjøre en generell redegjørelse for bokens innhold, men i og med at boken inneholder hele 40 fotografier vil det være nødvendig å gjøre et utvalg. Utvalget og begrunnelser for utvalget vil jeg komme tilbake til i formalanalysen. Etter formalanalysen vil det være nødvendig å gjøre en innholdsanalyse av fotografiene. I oppgaven benytter jeg begge de to analysemetodene i en sammenhengende tekst for å få flyt i oppgaven, og gjøre det lettere for leseren å oppfatte helheten i analysen.

I en innholdsanalyse søker man etter innhold og mening i verkets visuelle og fysiske uttrykk, utforsker verkets visuelle effekt, og hvordan kunstneren har forsøkt å uttrykke dette gjennom visuelle virkemidler. Man søker svar på problemstillingen/spørsmålet i selve verket, og ikke i verkets kontekst.⁴⁴ De formale grunnelementene faller inn under dette perspektivet, elementer som komposisjon, rom, form og fargebehandling. Kunstverket er resultater av kunstnerens bevisste og ubevisste valg. Man kan blant annet stille spørsmål angående kunstnerens valg av en spesiell type komposisjon fremfor en annen. Bearbeidelsen av motivet er påvirket av kunstnerens tanker og ideer.⁴⁵

I en kontekstuell analyse tolkes verket i forhold til hvordan det former og uttrykker erfaringene og ideene til de som produserer, anvender, betrakter eller eier kunstverket. Når man skal foreta en kontekstuell analyse kan man bruke kilder fra dokumenter, andre kunstverk, bøker fra samme periode, kunstnerens egne skrevne ord eller kunstnerens biografiske historie.⁴⁶

I analysekapittelet vil jeg gjøre en kontekstuell analyse av fotografiene ved å tolke og analysere bildene i lys av queerteori. Ved å anvende queerteori i den kontekstuelle analysen vil fotografiene knyttes opp til teorier som omhandler kjønn og seksualitet. Queerteorien blir et redskap som kan gi et queerteoretisk perspektiv på fotoboken *Rewilding*. Jeg vil benytte queerteori for å sette fotografiene i en bredere queerteoretisk sammenheng. Dermed vil fotografienes meningsinnhold forstås i forhold til et queerteoretisk perspektiv. Ved å analysere fotografiene i et queerteoretisk perspektiv vil kunstnerens bevisste og ubevisste valg komme

⁴⁴ D'Allea, *How to Write Art History: Second Edition*, 22.

⁴⁵ Mørstad, *Visuell Analyse*, 17.

⁴⁶ D'Allea, *How to Write Art History*, 22.

til overflaten. Jeg vil også bringe inn andre teorier, tekster og historie for å belyse fotografiernes meningsinnhold i et bredere perspektiv, for å forstå fotografiernes symbolske og metaforiske henvisninger.

2.1 Queerteori

I 1989 etablerte Teresa de Laurentis termen queerteori. Hun samlet termer som har blitt brukt opp gjennom historien, fra begrepet homoseksuell til homse og lesbisk, til samlebetegnelsen ”queer”. Termen queer er et samlebegrep som omfatter lesbiske, homofile, biseksuelle og transkjønnede personer. Lesbiske, homofile, bifile, transkjønnede og andre personer som definerer seg selv som queer bruker termen med stolthet, de er oppatt av å gjenvinne termen fra dets historisk negative meningsinnhold.⁴⁷ På norsk oversettes det engelske ordet ”queer” til ordene: rar, merkelig, avvikende, annerledes og homoseksuell, flere oppfatter betegnelsen som nedsettende, og som et skjellsord. Den norske versjonen av ordet er ”skeiv”, som også kan bety rar, merkelig, annerledes og lignende. Ordet har ikke før vært synonymt med homoseksuell, og er derfor ikke en god nok erstatning for ordet queer.⁴⁸

1980-tallet vokste queerteorien frem, som en kritikk av homo- og kjønnsforskningens subjektforståelse, og reproduksjonen av normative forståelser av kjønn og seksualitet. Queerteorien er influert av feministisk teori og de franske filosofene Jacques Derrida og Michel Foucault.⁴⁹ Queerteori henger også sammen med lesbisk feministisk teori og gaystudier. Den er både en reaksjon på homoforskningen, og dens forståelse av homoseksualitet som en utvetydig gruppe, og deler av den etablerte kjønnsforskningen. Queerteorien tar utgangspunkt i selve begrepet queer og hvordan dette ordet har vært med på å åpne opp for nye tolkninger av ordene homofil og lesbisk. På samme måte som poststrukturalistisk kjønnsforskning problematiserer feminismens bruk av begrepet kvinne, problematiserer queerforskerne for eksempel ordet lesbisk.⁵⁰

Queerteoretikere ønsker å oppløse kulturelt skapte termer, normer og ideer om seksuelle identiteter. Queerteoretikere hevder at seksuell identitet er konstruert av samfunn og kultur, de problematiserer derfor generelle termer og kategorier, som for eksempel kvinne og homoseksuell. De mener at disse termene og kategoriene i høy grad er forenklete og

⁴⁷ Clarke, *The Photograph*, 200.

⁴⁸ Jørgen Lorentzen og Wenche Mühleisen (red.), *Kjønnsforskning: En grunnbok*, (Oslo: Universitetsforlaget, 2006), 139-140.

⁴⁹ Barrett, *Criticizing Photographs: An Introduction to Understanding Images*, 200.

⁵⁰ Lorentzen og Mühleisen, *Kjønnsforskning: En grunnbok*, 139, 140, 141.

begrensede sosiale konstruksjoner, som ikke er tilstrekkelige i å beskrive intrikate former for atferd og begjær. David Halperin hevder at queer er alt det som bryter med og skille seg fra det normale, legitime og dominante. Både queerteoretikere og queeraktivister jobber for å bekjempe heteronormativitet.⁵¹

I queer kunsthistorie sammenfatter man flere ulike metoder, setter kunstverket i en større kontekst og henter frem relevante perspektiver for å analysere verket. Man kan for eksempel analysere hvordan kunstneren konstruerer og uttrykker seksuell identitet i verket.⁵² Halberstam anvender en liknende metode, som nevnt faller ikke Halberstams metode inn under konvensjonelle og tradisjonelle metoder. Hun anvender heller en kombinasjon av historisk studie, kritisk tekstanalyse, undersøkelse av arkiver, tekstuell kritikk og produksjon av klassifiseringssystemer. Hun kaller metodologien queer metode, i denne anvender hun flere ulike typer metoder for å hente inn og produsere informasjon rundt subjekter.

2.2 Queeranalytisk perspektiv

Mitt teoretiske fokus er queerteori, med utgangspunkt i Judith Butlers forståelse av kjønn som performativt, og Halberstams tolkning av kvinnelig maskulinitet. Halberstam bruker også en tverrfaglig metode som sammenfatter queerteori og kulturstudier. I boken *Female Masculinities* bruker Halberstam flere ulike metodologier, for å kunne gjennomgå og søke opp ulike former for kjønnsvariasjoner innenfor kvinnelig maskulinitet. Halberstam kaller metodologien «queer metode», den sammenfatter flere ulike disipliner, blant annet etnografisk forskning, selvbiografier og narrative fortellinger, som er den mest brukte metoden for å samle informasjon om alternative seksuelle samfunn.⁵³ Halberstam understreker at den ikke faller inn under konvensjonelle og tradisjonelle disiplinære metoder. Valget kunne ha falt på en atypisk tilnærming, som en mer tradisjonell form for tekstanalyse. I stedet velger Halberstam en kombinasjon av historisk studie, kritisk tekstanalyse, undersøkelse av arkiver, tekstuell kritikk og produksjon av klassifiseringssystemer.⁵⁴

Jeg vil også trekke inn Butlers kritikk i henhold til identitetskategorier, da dette er relevant for fotografiene med tanke på begrepsavklaringer. Butler mener at identitetskategorier fungerer som uforanderlige barrierer. Butler bruker kategoriene selv, men da som en kilde til diskurs. Butler ser gleden ved det ustabile i kategorier, og mener at om

⁵¹ Clarke, *The Photograph*, 201.

⁵² D'Allea, *Methods & Theories of Art History*, 75.

⁵³ Halberstam, *Female Masculinity*, 9-10.

⁵⁴ Halberstam, *Female Masculinity*, 9-10.

man plasserer seg innenfor en identitetskategori, for eksempel lesbisk, vil det være det samme som å vende seg imot den seksualiteten kategorien forsøker å definere. Butler hevder at identitetskategorier kun vil forsøke å kontrollere den seksualiteten den prøver å karakterisere, dermed vil den slettes ikke kunne være med på å frigjøre identitetskategoriene.⁵⁵ Butler mener at kjønn burde begripes slik:

Gender ought to be construed as a stable identity or locus of agency from which various acts follow; rather, gender is an identity tenuously constituted in time, instituted in an exterior space through a *stylized repetition of acts*. The effect of gender is produced through the stylization of the body and, hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures, movements, and styles of various kinds constitute the illusion of an abiding gendered self.⁵⁶

Jeg tolker Butlers definisjon av kjønn i den retning at kjønn produseres gjennom stiliseringen av kropp. Kjønn må dermed oppfattes via materielle uttrykk: kroppslige tegn, bevegelser og fasoner, uttrykk som danner illusjoner rundt det kjønnete ego. Kjønn konstitueres av tid og rom gjennom gjentakelse av stiliserte handlinger.

Butler skriver at hun ikke forstår begrepet ”teori”, hun har heller ingen interesse av å bli omtalt som en av forkjemperne for begrepet. I tillegg ønsker hun ikke å tilhøre noen elitistisk gruppe akademikere som blir kalt enten homofile eller lesbiske teoretikere. Hun stiller spørsmålsteget ved hvorfor teorien er så opptatt av ikke å være en uengasjert kontemplasjon, men heller vil være fullt ut politisk, hvorfor kaller man da ikke bare *theoria* for politikk?⁵⁷ Butler understreker at hun ikke er komfortabel med lesbisk-teori eller homo-teori, siden hun oppfatter identitetskategorier som foranderlige og tilbøyelige til å fungere som middel for regulative regimer. Hun mener også at lesbisk identitet er en skapt kategori, som kan fungere som en effektiv politisk utopi.⁵⁸

Halberstam mener at queerteori anvender flere ulike typer metodologier og disipliner for å hente inn og produsere informasjon om subjekter, som har blitt ekskludert fra tradisjonell forskning på menneskelig adferd. Ekskluderingen kan ha skjedd ved et uhell eller med overlegg. Queerteori forsøker å sammenfalle og kombinere metoder som tradisjonelt

⁵⁵ Judith Butler, ”Imitasjon og kjønnsulydighet”, i *Agora* 1989, nr. 1: 70.

⁵⁶ Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 179.

⁵⁷ Butler, ”Imitasjon og kjønnsulydighet”, 70.

⁵⁸ Butler, ”Imitasjon og kjønnsulydighet”, 69.

ikke har latt seg forene, queerteori lar seg ikke tvinge til slavisk å følge én bestemt akademisk metode.⁵⁹

Ved å sammenfalle queerteori og visuellanalyse i analysen av fotografiene til Bird, vil oppgaven fungere tverrfaglig. Ved å anvende en tverrfaglig fremgangsmåte vil fotografiene bli analysert i et queerteoretisk perspektiv. En slik tverrfaglig metode kan åpne opp for en queerteoretisk tolkning av Birds fotografier. Fotografiens meningsinnhold vil dermed bli analysert fra et queerteoretisk perspektiv, noe som kan føre til et nytt perspektiv på fotografiens innhold og betydning. Birds fotografier kan muligens også tilføre nye perspektiver til queerteorien.

⁵⁹ Halberstam, *Female Masculinity*, 13.

3.0 Visuell analyse av *Rewilding*

”A photograph is a secret about a secret...the more it tells you, the less you know” Diane Arbus.

3.1 Hva betyr tittelen på boken *Rewilding*?

Begrepet ”rewilding”⁶⁰ har sitt opphav innenfor biologien, hvor rewilding står for reintroduksjon av dyrearter inn i deres opprinnelige habitat, hvor arten tilsynelatende er utryddet i artens opprinnelige område. Anarkistiske bevegelser bruker rewilding som et konseptuelt begrep. I en anarkistisk kontekst betyr rewilding hvordan å regenerere, gjenskape, vekke og innlede det ville tilbake til mennesket, kultur og samfunn. Hvordan gjenopprette det ville i menneskets natur, det ville som ligger i vår art homo sapiens.⁶¹ Anarkisme er en ideologisk bevegelse som kjemper mot kapitalisme, hierarki og andre former for organisert autoritet. Anarkismen kjemper mot rasisme, homofobi og sexisme, de er også opptatt av miljøvern og de ønsker seg et fritt samfunn styrt av et fullstendig demokrati. De vil dekonstruere alle former for makt og ønsker et fritt samfunn og individuell frihet.⁶²

Anarkistiske bevegelser som ”grønnaktivisme”, ”anarkistiskprimitivisme”, ”antisivilisasjon” og ”postsivilisasjon” mener det moderne mennesket er blitt sivilisert og domestisert av vår kultur og samfunn.⁶³ De mener også at menneskets villhet har blitt undertrykket av sivilisasjonssamfunnet. Mennesket har blitt tvunget denne undertrykkelsen via en overordnet form for maktorgan, anarkismen refererer ofte til patriarkatet. Patriarkatet er en tankemodell, som ikke eksisterer i sin egentlige form. Derimot finnes det eksempler på samfunn med patriarkalske trekk. Betegnelsen brukes ofte om samfunnsformer som er sterkt mannsdominert og hvor menn sitter med makten, noe som ofte er tilfellet i økonomiske og politiske samfunnsstrukturer.⁶⁴ Termen patriarkat ble innført av feminister.

Det anarkistiske prosjektet ”Rewilding” søker å gjenerobre menneskets ville kultur og danne nye permanente samfunn hinsides vårt domestiserte samfunn. Rewilding prosjektet

⁶⁰ Siden det ikke finnes tilsvarende begrep i det norske språket, velger jeg å anvende det engelske begrepet ”rewilding”, kan oversettes til ”tilbakeføring til en vill tilstand”.

⁶¹ Hall, ”Beyond the human: extending ecological anarchism”.

⁶² Howard S. Schiffman og Paul Robbins (red.), ”Anarchism”, i *Green Issues and Debates: An A-to-Z Guide*, 19-23, The SAGE Reference Series on Green Society: Toward a Sustainable Future, (Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, Inc.), 2011. <http://knowledge.sagepub.com/view/greenissuesdebates/n5.xml> (oppført 02.04.2013).

⁶³ Hall, ”Beyond the human: extending ecological anarchism”.

⁶⁴ *Store norske leksikon*, s.v. ”Patriarkat”, snl.no/patriarkat.

søker ikke tilbake til et stadium forut for vår siviliserte eksistens, men den ønsker å ta lærdom av vår fortid, for å skape et nytt idealsamfunn. I dette idealsamfunnet skal alle involverte kunne nyte godt av respekt for individuell frihet.⁶⁵

I Tennessee finnes det et queer-aktivistisk kollektiv som kalles ”Radical Feries”. Kollektivet holder til i naturskjønne omgivelser oppe i bergene i delstaten. Medlemmene dyrker sin egen mat og er vegetariske. De søker seg bort ifra det siviliserte samfunnet og lengter tilbake til en mer naturlig måte å leve på. Radical Feries er veldig opptatt av uramerikansk kultur og ritualer. Enkelte er også nudister. Deres mål er å søke seg bort fra vårt vestlige konsumeringsamfunn, de ønsker å finne tilbake til naturen og det naturlige. Medlemmene er både hippier, anarkister og individualister.⁶⁶

Det kan være at Bird er klar over at dette queer-aktivistiske kollektivet finnes i Tennessee, i samme stat som Sassafras og kunstnerkollektivet hvor fotografiene i boken er tatt. Det finnes flere referanser til både queerkultur og anarkistisk kultur i Birds fotografier. I tillegg heter boken *rewilding*, et begrep som betegner anarkistiske bevegelser som søker seg tilbake til naturen og bort fra vårt siviliserte samfunn. Det kan derfor virke som om Bird er inspirert av ideologien til bevegelser som søker seg tilbake til naturen, og en tilstand forut for sivilisasjon. I likhet med Radikal Feries inspireres også Bird av uramerikansk kultur og ritualer, noe som kommer til uttrykk i fotografiene i *Rewilding*.

Siden Bird har valgt å kalle fotoboken *Rewilding* burde tittelen forstås i kontekst til både den biologiske og den anarkistiske betydningen av begrepet *rewilding*. Den anarkistiske bruken av ordet *rewilding* er en fornyelse eller forlengelse av den biologiske betydningen av termen. Det kan virke som om Bird også har valgt å gjøre en fornyelse eller forlengelse av ordets opprinnelse. Bird virker å ta i bruk hovedessensen av begrepet, fra både biologien og anarkismen, omformer og tilpasser det i eget prosjekt. Kanskje er *rewilding* et prosjekt som handler om kvinnen, det kvinnelige og den kvinnelige essens? *Rewilding* av kvinnen?

Den amerikanske litteraturviteren Jack (Judith) Halberstam har skrevet introduksjonskapittelet i *Rewilding*: ”*Rewilding and the space of intervention: An introduction to the work of Cass Bird*”. Ifølge Halberstam ønsker Bird at betrakteren skal reflektere over hva det si å bli ”vill” igjen (eng. adj. ”to rewild”). Fotografiene bringer kjønn ut i det ville igjen og lar det løpe vilt, uten å begrense dets mening til en idealisert forståelse av det

⁶⁵ Hall, ”Beyond the human: extending ecological anarchism”.

⁶⁶ Victoria Larsson, ”My Queer America: en queerhags dagbok”, i *Bang: Bryt up!* nr 2, Feministisk kulturtidsskrift (2006): 51-53.

naturlige. Bird antyder heller ikke at kjønnskategoriene er fullstendig uavhengige og åpne. Samtidig står ikke fortolkningen av kjønn fullstendig åpen. Bird forsøker å skape et friere spillerom for kjønn, hevder Halberstam. En tradisjonell forståelse av å gjeninnføre ”det ville” er en mannlig narrativ rundt det å returnere til et naturlig mannlig opphav. Et typisk eksempel vil være hvordan en ensom manns kamp mot eller med naturen. For eksempel i Jon Krakauers roman *Into the Wild* som tar for seg hvordan en mann overlever i villmarka uten særlig proviant og utstyr. Halberstam kaller dette tilfellet for heteroseksuell maskulin narrativ. Derimot blir kvinner i samband med vill natur oppfattet som maskuline eller seksuelt upassende. Dette gjelder da spesielt hvite kvinner, siden ikke-hvite (eng. native) kvinner i en vestlig historisk kontekst har blitt fremstilt og forstått som ville.⁶⁷

Filosofen Simone de Beauvoir peker derimot på hvordan kvinnekroppen er en slavebinding til naturen, siden kvinnekroppen virker å fordømme kvinnen til reproduksjon. Mannskroppen mangler naturens skaperevne, noe som gjør mannen fri fra denne skjebnen kvinnen er nødt for å bære. I motsetning til denne forståelsen ligger forståelsen som gjør kvinne til kultur og mannen til natur. Kulturanthropologen Sherry B. Ortner forstår moderskapet som en formidlingsprosess mellom natur og kultur. Det å føde og oppdra barn kan forstås som en prosess som omdanner natur til kultur. Dette gjør at kvinnen blir fanget i en tvetydighet, hun er både kultur og natur. Ortner mener at det er nettopp denne tvetydigheten, som gjør at kvinner havner i grenselandet mellom kultur og natur, som gjør at kvinnen blir tillagt en motsatt betydning. Kvinnen representerer både liv og død. Denne tvetydigheten rundt kvinnen er med på å forklare de kulturelle og historiske intervensjonene som snur på det hele og gjør kvinner til kultur og menn til natur.⁶⁸

Halberstam hevder Birds fotografier plasserer kvinner i vill natur som en kommentar til den tradisjonelle og raseforståtte konteksten av villhet, dette er et forsøk på å oppløse og lage nye forståelser rundt maskulinitet, kvinnekropper og vill natur.⁶⁹

Halberstam peker på hvordan villhet kan bety flere forskjellige ting: utemmet, intens, fri, primitiv, kaotisk, ukontrollert og voldsom. Ifølge filosofen Michel Foucault lever vi i en hegemonisk tidsalder, hvor svært lite ved mennesket kan sies å være vilt. Vi lever i et samfunn

⁶⁷ Jack Halberstam, "Rewilding and the space of intervention: An introduction to the work of Cass Bird", i *Rewilding* av Cass Bird (Bologna: Damiani, 2012), 7, 8.

⁶⁸ Elisabeth L. Fürst, "Den urene tvetydigheten", i *Kvinneforskning: Kropp og kvinnelighet: Nye perspektiv- ny forståelse* Årgang 16, 1/92, (Oslo: Norges allmennvitenskapelige forskningsråds Sekretariat for kvinneforskning, 1992).

⁶⁹ Halberstam, "Rewilding and the space of intervention: An introduction to the work of Cass Bird", 8.

som styres og manipuleres innenfor normative rammer og regler. Innenfor disse rammene finnes også normative kjønnsroller og kjønnsstereotyper vi må forholde oss til og passe inn i, rammene forsterkes blant annet av massemediakulturen som manipulerer forståelser av kjønn og identitet. Birds fotografier forsøker derimot ikke å returnere de kvinnelige subjektene til en vill utopisk⁷⁰ verden. Heller ikke til en dystopisk⁷¹ eksistens, men derimot en væren i grenselandet mellom de to fantasitilværelsene, mener Halberstam.⁷²

Av Rewilding i alt førti fotografier har jeg gjort et utvalg på femten fotografier som skal analyseres og tolkes i queeranalysen. De femten fotografiene er delt inn i kapitler som følger bokens narrativ. Fotografiene er organisert i følgende åtte kapitler: **De yndefulle, Barbershop, Maskulinisering, Gult Regn, Regnavtrykk, Lekende kvinner, Sauna og Femme fatale-fluer.**

3.2 De yndefulle

Kvinnene i bildet *Reaching* har et yndig, feminint og grasiøst uttrykk. Bildet er et sorthvitt portrettfotografi. I midten av fotografiet står en kvinne og strekker armene etter greinene til et løvtre, hun tar tak i et blad. Hun vises fra lårhøyde og opp. Hun har bar overkropp og hvitt tyllskjørt. Ansiktet og kroppen ses i halvprofil. Hun har kort, mørkt og krøllete hår. Håret under armene vises tydelig siden hun løfter begge armene. Hun har halvåpen munn og halvåpne øyene som ser ned. Sola står lavt på himmelen og skinner innover fra venstre utenfor bildet, stålene treffer kvinnens rygg og grenene til treet som brer seg over hodet til kvinnen. Bladene i treet skaper sammen en dualitet mellom sort og hvitt, bladene skaper også flere gjentakende former i fotografiet. Kvinnen lyses opp via en reflektor utenfor i høyre billedkant og gir kvinnen oppmerksomhet. Fokus er satt på kvinnen, dybdeskarpheten er høy. Bildet har høykontrast mellom sort og hvitt. I skyggedelen av bildet, bak kvinnen, vokser langt gress. Bakenfor det høye gresset står det flere trær. Kvinnens høyre arm og den s-formede posituren gjør at kroppen hennes skaper en retning mot høyre. Kvinnen minner om en klassisk antikk kvinnelig statue, med sine lange, slanke lemmer, yndige ansiktsuttrykk og

⁷⁰ Utopi = oppdiktet, konstruert idealsamfunn. En ugjennomførlig fantasi. En urealistisk idé. Opphavet til utopisk tenkning komme fra Platons dialog *Staten*. Begrepet ble først presentert av den engelske humanisten Thomas More i boken *Utopia* i 1516. Ia Grenberg, "Utopier: Så funkar de", i *Bang: Feministisk kulturtidsskrift*, nr 3, (2003): 24-28.

⁷¹ Dystopi = oppdiktet, fremtidig skrekksamfunn. Fremtidspessimistisk utsikt. Dystopier brukes ofte for å advare mot fremtidig samfunnsutvikling eller som en satire over eksisterende trekk ved samtiden. Store norske leksikon, *Dystopi*, <http://snl.no/dystopi> (oppsøkt 28.04.2013).

⁷² Halberstam, "Rewilding and the space of intervention: An introduction to the work of Cass Bird", 8, 10.

feminine positur. Det lyse tyllskjørtet gjør at hun virker noe engleaktig. Hun minner om en antikk gresk statue. Kvinnens guttekorte håret og de hårete armhulene bryter derimot med vestlige tradisjonelle forventninger og forståelser av feminitet og kvinnelighet.

Kvinnen i fotografiet stekker armene opp over hodet mens hun griper tak i en gren. Handlingen gir assosiasjoner til Eva i Edens hage, i *Bibelen*, i det hun tar det forbudte eplet fra kunnskapens tre. Hun ligner en antikk fremstilling av Eva. Handlingen i fotografiet viser til bibelfortellingen før Eva og Adam spiser av eplet og dømmer all menneskehet til et liv i synd. Navnet Eva kommer fra det hebraiske navnet *hawwa* som betyr "mor til alt levende". Eva er et symbol på synd og overtredelse av den hellige lov, men hun kan også representere menneskets frie vilje og vilje til viten.⁷³ I *Bibelen*, etter å ha spist av eplet som Eva gav ham, sier Adam dette til Gud: "Den kvinne du ga meg så skulle være mig til trøst hun er bleven mig til sorrig og elende".⁷⁴ Kan fotografiet være en allegori til Eva og kvinnen som en evig 'femme fatale'⁷⁵?

Kvinnen i fotografiet *Reaching* viser tydelig frem sin ubarberte armhule, noe som antakeligvis ikke er av ren tilfeldighet, fra Birds side. I flere av bokens fotografier vises hår under armene og kjønns hår tydelig frem. Den ubarberte kvinnen har i den vestlige verden fått et stempel som uattraktiv, stygg, ekkel, frasøtende, uren og lite seksuelt attraktiv. dette gjelder både hår under armene, kjønns hår, hår på legger og ansiktshår. Kvinnekroppen må være glattbarbert for å bli forstått som feminin, skriver professor Karin Lesnik-Oberstein i boken *The Last Taboo: Women and body Hair*. Hun mener barberingsindustrien har mye av skylden for denne forståelsen av kvinnekroppens hår. Lesnik-Oberstein mener også om hvordan kvinner som ikke fjerner kroppshår blir forstått som en kvinne uten kontroll over sin egen seksualitet. Holdningen om at en hårete kvinne er stygg og lite attraktiv, har fått økt innflytelse senere tid. Mens den hårløse kvinnen er blitt en norm, er den hårete kvinnekroppen blitt et tabu.⁷⁶

Den svenske aktivisten og feministen Deidre Palacio var kvinnen som opprettet den kontroversielle "Ta håret tilbake kampanjen" i 2012. Kampanjen handler om at kvinner skal få

⁷³ Matilde Battistini, *Symbols and Allegories in Art*, (Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2005), 124.

⁷⁴ Fürst, "Den urene tvetydigheten". : Det gamle testamentet, Evangeliet, 1. Mosebok, *Bibelen*.

⁷⁵ "...the femme fatale is situated as evil and is frequently punished or killed." "She is not the subject of feminism but a symbol of male fears about feminism." "...anxieties appear quite explicitly in the process of her representation as castration anxiety." Mary Ann Doane, *Femme Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, (New York: Routledge, 1991), 2.

⁷⁶ Veslemøy Aga og Kristiane Larssen, "Under dusken", *D2: Dagens Næringsliv*, 16. juli 2012.

bestemme over egen kropp, og ha muligheten til la kroppshåret gro uten å bli sjikanert og svertet. Palacio peker på hvordan normer er usynlige til de brytes, de som bryter med sosiale normer får ofte strenge straffer. Reaksjonene på kampanjen går ofte ut på hvordan hårete kvinner burde skamme seg, at de er ekle, avskyelige og stygge. Menn har også begynt å barbere kroppshår, men forskjellen på menn og kvinner på dette området er at menn har muligheten til å la det gro, uten å bli sosialt stigmatisert. En undersøkelse gjort blant college studenter i Pennsylvania viste hvordan kvinner som ikke barberer seg blir sett på som mindre attraktive enn kvinner som barberer seg. Forskerne bak rapporten, Susan Basow og Amie Braman, hevdet også at kvinner med kroppshår i tillegg risikerer å bli oppfattet som mindre intelligente, mindre positive og mer aggressive.⁷⁷

Roger Friedland ved Universitetet i California påpeker at det ligger tung symbolikk i hår. Han mener at det er to hovedgrunner til at kjønnsåret forsvant: erotiseringen av tenåringsjenter på 1970-tallet og pornoindustrien, som har fremmet hårløse skritt. Ifølge Friedland markerer det hårløse kvinnelige kjønnsorganet en forakt for kvinnekroppen og dens utseende, lukt og natur. Den naturlige kvinnekroppen blir oppfattet som skitten og uakseptabel, mener Friedland.⁷⁸

Ifølge forfatter Andrea Askowitz er kroppshår på kvinnekroppen et samfunnsmessig spørsmål, å la håret vokse under armene, på bena og på overleppa bryter med de sosiale reglene for hvordan en kvinne skal være. De kvinnene som lar håret gro gjør ofte dette som en protest eller tilbakevisning av de sosiale reglene. Askowitz skriver om de sosiale reglene i USA, men dette er regler som brer seg over hele den vestlige verden og i noen tilfeller også utover vestens grenser. Askowitz hevder også at kroppshåret er ”dyke high fashion” (lesbemote), spesielt for urbane, feministiske lesber. Et av skjønnhetsvilkårene for feministiske lesber er å akseptere kvinnekroppens hår og kvinnekroppens naturlige form.⁷⁹

Den norske forfatteren, sosiologen og feministen Hannah Helseth mener kravene rundt kvinners underliv handler om kontroll over kvinnekroppen. Hun mener at kontrollen over kvinnekroppen er et patriarkalsk konstruert fenomen. Kvinnekroppen har alltid lidd under et patriarkalsk herredømme. Da særlig med tanke på abortspørsmålet, et politisk spørsmål som kan være med på å avgjøre det amerikanske presidentvalget. Ifølge den irske forskeren Emer

⁷⁷ Aga og Larssen, ”Under dusken”.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Andrea Askowitz, ”Hair Piece”, *Looking Queer: Body Image and Identity in Lesbian, Bisexual, Gay, and Transgender Communities*, red. Dawn Atkins, (New York, London: Harrington Park Press, 1998), 93.

O'Toole er det å la håret gro politisk aktivisme. Kroppshår kan være med på å bekjempe objektiveringen av kvinnekroppen og skape et mindre kjønn og mer likestilt samfunn, mener O'Toole.⁸⁰

Det kan være vanskelig å forestille seg kvinnens kroppshår som noe vakkert og attraktivt, men Bird har klart å gjøre kvinnen i fotografiet *Reaching* både vakker og attraktiv. Hun er verken feminin eller maskulin. Den korte frisyren og håret under armene gjør at hun får et mer androgynt uttrykk. Hun kan også falle inn under kategorien queer, siden hun bryter med akspetretre former for kvinnelighet med de hårete armhulene og den guttekorte hårsveisen. Men hva vil det egentlig si å være androgyn, feminin eller maskulin, og hva vil det si å være queer?

Femininitet og maskulinitet er tradisjonelt forstått som to motsetningsfylte kategoriserier, skriver Hansen og Møller i boken *Kjønn og Androgynitet*. Det har lenge eksistert en utbredt samfunnsmessig enighet om hva som er feminint og maskulint. Femininitet jammføres med kvinnelighet og kvinnelige egenskaper som relateres til kvinnen. Maskulinitet sammenliknes med mannlighet og settes i sammenheng med mannen. Derimot kan ikke nødvendigvis feminine, kvinnelige, maskuline og mannlige egenskaper knyttes opp til biologisk kjønn. Kvinnelige og feminine egenskaper kan være omtensksomhet, ømhet, følsomhet og lignende. Mannlige og maskuline egenskaper knyttes til kvaliteter som dominans, handlekraft, tapperhet, aggressivitet og lignende, skriver Hansen og Møller.⁸¹

Ifølge performancekunstner Leigh Bowery finnes ikke det feminine. Bowery mente at femininitet og maskulinitet har lite eller ingenting med kropp å gjøre, men at de er ustabile kategorier. Ifølge Bowery kan mannen like lett som kvinnen okkupere det feminine. Ifølge psykoanalytikerens Jaques Lacan finnes ikke kvinnen. Om kvinnen ikke finnes, kan hvem som helst påta seg det kvinnelige, med andre ord er kvinnen kun det vi gjør henne til. Den kulturelle forståelsen av det feminine forstås gjennom klær, femininitet forstås dermed kun gjennom hva hun/han tar på seg, hevder Bowery.⁸² Ifølge forfatteren Michelle Montrelay kan det feminine forstås som et slør. Det finnes ikke noe bak dette sløret, foruten en kropp og en ugjennomførbar femininitet.⁸³

⁸⁰ Aga og Larssen, "Under dusken".

⁸¹ Hansen og Møller, *Kjønn og androgynitet*, 214.

⁸² Alison Bancroft, "Leigh Bowery: Queer In fashion, queer in art." *Sexualities* 15, no. 1 (2012): 68-79. <http://sex.sagepub.com/content/15/1/68> (oppsøkt 02.05.2012).

⁸³ Bancroft, "Leigh Bowery: Queer In fashion, queer in art".

Bowerys manipulasjon av det kroppslige utvider og strekker grensene for kroppens begrensinger, noe som også reiser spørsmålet om kroppen egentlig har noen grenser i utgangspunktet. Kroppen kan enkelt manipuleres og omformes. Det er enkelt å fortelle løgner og finne på historier, å kle seg på seg en sannhet er like enkelt som å fortelle en løgn, for eksempel å kle på seg det feminine og maskuline. Dersom det i det hele tatt finnes en feminin eller maskulin sannhet eller essens? Bowery hevdet at maskulinitet var en kulturelt skapt kategori, det mannlige maskuline er heller ingen stabil posisjon.⁸⁴

Ordet androgyn er satt sammen av de greske ordene ”aner” som betyr mann, og ”gyne” som betyr kvinne. Termen androgyn står for sammensettingen av tradisjonelt mannlige og kvinnelige egenskaper. Androgyn forstås også som tvetydighet, i henhold til sosialt og biologisk kjønn. I et historisk perspektiv har ordet androgyn blitt brukt for å referere til personer som har en blanding av maskuline og feminine trekk. Ordet har tidligere også blitt anvendt for å vise til personer med udefinerbare kjønnsorganer. Androgynitet kan være dynamisk og flytende mellom tradisjonelle og definerte kjønnede egenskaper og uttrykk.⁸⁵

Androgynitet skiller seg noe fra kvinnelig maskulinitet, siden det androgyne kan forstås som tvetydig og udefinerbart. Det er et kjønnsuttrykk som ikke lar seg definere, det befinner seg midt mellom det kvinnelige og mannlige, maskuline og feminine. Kategorien androgynitet representerer et nullpunkt på skalaen mellom det feminine og maskuline, det er nærmest nøytralt og upartisk.

Ifølge Judith Butler er kroppen aldri ”ren” kropp og materie aldri er ”ren” materie. Materien er alltid diskursivt innlemmet i kulturen. Butler mener at det ikke finnes en ren essensiell materie/kropp, derimot konstrueres kroppen/materien via kultur og historiske prosesser. Den historiske naturforståelsen av kroppen bestemmes ut ifra hvordan mennesket er og blir forstått som konstruert materie. Noe som betyr at kroppen blir konstruert.⁸⁶

[...] ”the body” is itself a construction, as are the myriad ”bodies” that constitute the domain of gendered subjects. Bodies cannot be said to have a signifiable existence prior to the mark of their gender [...]⁸⁷

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ Hansen og Møller, *Kjønn og androgynitet*, 8, 9, 10.

⁸⁶ Unni Langås, ”Kjønnets materialitet eller materialitetens kjønn? En diskusjon av Judith Bulers *Bodies That Matter*”, *Tidsskrift for kjønnsforskning*, nr. 4, Kilden, 2008.

⁸⁷ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, (New York, London: Routledge, 1999), 13.

Min forståelse av Butler her er at hun hevder kroppens kjønn konstrueres, i relasjon med kulturelt kjønn og at de er gjensidig konstituerende for hverandre. Butler mener at det er umulig å skille mellom kulturelt skapt kjønn og biologisk kjønn. Hun foreslår hvordan biologisk kjønn kan forstås som kulturelt konstruert;

If the immutable character of sex is contested, perhaps this construct called "sex" is as culturally constructed as gender; indeed, perhaps it was always already gender, with the consequence that the distinction between sex and gender turns out to be no distinction at all. [...] When the constructed status of gender is theorized as radical independent of sex, gender itself becomes free-floating artifice, with the consequence that *man* and *masculine* might just as easily signify a female body as a male one, and *woman* and *feminine* a male body as easily as a female one.⁸⁸

Her mener jeg at Butler beskriver hvordan kroppen ikke er en passiv substans som konstrueres eksternt av kulturelle implikasjoner, hun mener derimot at den fysiske kroppen også kan konstrueres av personens "situasjon". Med andre ord er biologisk kjønn en like flytende kategori som kulturelt kjønn, og disse to kategoriene kan ikke skilles. Når kjønn blir forstått som flytende kategorier, kan kvinnekroppen bli oppfattet som maskulin og mannlig og mannekroppen bli oppfattet som feminin og kvinnelig. Butlers forståelse av kjønn som flytende kategorier åpner opp for nye tolkninger og forståelser av ulike kjønns- og identitetskategorier.

En queer person fungerer som en diskursbrytende figur som befinner seg i grenselandet for hva som er leselig og forståelig for andre, skriver forsker Heidi Eng i artikkelen "Maskulinitet = menn?". Engelske synonymer på begrepet "queer"; shady, odd, suspect, of questionable character m.m. På norsk oversettes begrepet queer til ordene suspekt, usikkert, unormalt eller rart. Begrepet "queering", som ofte benyttes av queerteoretikere, kan oversettes til det norske ordet "brekking", som innebærer at inntrykket av en praksis på et sted brytes.⁸⁹

I Norge benyttes begrepet skeiv som et alternativ til seksuelle kategorier som: lesbisk, homofil, bifil og trans. Personer som kaller seg selv queer ser seg selv som antinormale, siden de bryter med det normale og normative. Butler mener at termen queer ikke burde defineres. Hvis queer blir definert, vil fenomenet opphøre og ikke eksistere. Siden queer i

⁸⁸ Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 10, 11.

⁸⁹ Heidi Eng, "Maskulinitet = menn?" *Kvinneforskning: Skeive perspektiver på kjønn* årgang 24, 3-4/00, red. Turid Markussen, (Oslo: Kilden, 2000).

utgangspunktet er ment som et altomfattende begrep for alt og alle som ikke faller innenfor den heteronormative kategorien. Queer identitet uttrykkes ofte gjennom drag, crossdressing, genderfucking butch og femme. Estetiske uttrykk som bryter med og kombinerer kropp, begjær og kjønn på en queer måte. Gjennom å imitere og parodierte det heteroseksuelle, bryter queer også med forestillingen om at det normative er naturgitt og uforanderlig. Ved nettopp å bryte med normen viser de til hvordan kjønnsrollene ikke er stabile kategorier, men flytende og foranderlige.⁹⁰

Fotografiet *Reaching* viser en kvinne i et brudeaktig tyllskjørt, hun strekker seg armene opp i et tre, kroppen hennes lager en feminin og buet form. Men hennes korte hår og håret under armene bryter med det feminine uttrykket. Hun har også bar overkropp, noe som er ulovlig i flere stater i USA. Det er blant annet ulovlig i staten Tennessee, hvor Sassafras ligger og fotografiene i boken *Rewilding* er tatt.⁹¹ Det er mulig at bildet er Birds kommentar til kulturelt skapt forståelse av kvinnelighet og feminitet, som hun bryter med i dette fotografiet. En kommentar til hvorfor ”ekte” kvinnelighet blir satt i sammenheng med glattbarberte armhuler i vestlig kultur, og hvordan kvinner med kort hår på hodet og hår under armene blir forstått som avvikende og unormale kvinner. Bird har derimot klart å fremstille kvinnen i *Reaching* både feminint og kvinnelig, til tross for at hun har hår under armene og kort hår på hodet.

Fotografi *Push Up* viser en kvinne som tar armhevninger i vannet, ved en elvebredd. Hun har på seg et hvitt tyllskjørt, men har nakne ben og bar overkropp. Kvinnen ligger med forsiden av kroppen vendt ned mot vannet, slik at hun ses bakfra. Bildet er tatt i en vinkel som gjør at vi ser henne både ovenfra og litt fra siden. Hun har kort, mørkt hår. Solen skinner gjennom trærne og treffer ryggen og armene hennes, lyset skaper mønstre på huden hennes. Lysmønstrene gjør det vanskelig å se at hun også har en tatovering øverst på ryggen, mellom skuldrene. Ansiktet vises nesten ikke, kun noe av kjevepartiet. Siden hun løfter overkroppen opp fra vannet, avspeiles skyggen hennes i vannoverflaten. Leggene og føttene er under vann. Til venstre i bildet går strandlinja. Nede til høyre i bildet sees et hvitt stoff, noe over vann og noe av det under vann. Oppe til høyre i bildet står en fot i grunt vann, bildet kutter foten ved leggen. Foruten solens speilinger på vannet, speiles også noen udefinerbare hvite tåkeaktige lys på vannet, de kan minne om kvinnens tyllskjørt, som er ute av fokus.

⁹⁰ Tiina Rosenberg, ”Minnen av sex”, *Bang: Tema Sexualitet*, nr. 2, 1998, Feministisk Kulturtidsskrift.

⁹¹ Go Topless Day, ”Boobmap”, *gotopless.org*, 23.01.2013, <http://gotopless.org/gotopless-day> (oppført 21.05.2013).

Fotografiets motiv minner om maleriet *Ophelia* (1852) av den engelske kunstneren John Everett Millais. Ophelia var en fiktiv karakter i teaterstykket *Hamlet* av William Shakespeare. Hun led en skjebnesvanger død i det hun druknet i en elv, etter angivelig å ha falt i vannet fra et tre. Den tunge kjolen skal sakte men sikkert ha dratt henne under overflaten, etter hvert som den tok til seg vann. I maleriet til Millais ser vi Ophelia i det hun synker, hun ligger med ansiktet opp, med hendene ut til siden. En positur som tradisjonelt er blitt ilagt helgener og martyrer, men stillingen kan også tolkes som en erotisk positur.⁹² Ophelia var en ugift jomfru, og er ofte avbildet/gjengitt i hvit kjole. I bildet *Push Up* har kvinnen et hvitt brudeaktig skjørt, som minner om kjolen i Millais maleri. En hvit brudekjole symboliserer jomfruelighet, og fargen hvit symboliserer renhet og uskyld.

Den fiktive kvinnen Ophelia fra Shakespeares teaterstykke er ofte blitt og blir fortsatt anvendt i billedkunst. Millais maleri *Ophelia* er blant de mest kjente fremstillingene av Shakespeares Ophelia. Gjør denne kvinnen et brudd med forventningene til den tradisjonelle Ophelia? Er hun en allegori på en endring i kvinners situasjon, eller en henvisning til kvinnens bestrebelser etter å komme seg opp og ut av den tradisjonelle kvinnerollen?

I motsetning til kvinnen i Millais maleri, som er vendt med ansiktet opp, er kvinnen i Birds fotografi vendt med ansiktet og forsiden av kroppen ned mot vannet. Kvinnen i *Push Up* ser ut til å ta tak og reise kroppen opp fra vannet med armene, hun vil ikke la skjebnen ta overhånd, slik som Ophelia gjorde. Hun tar derimot tak i sin egen situasjon og kjemper imot idet hun løfter seg opp fra elven. I et historisk perspektiv kan man tolke det til at kvinnen blitt et subjekt, hun skaper sin egen historie ved å gjenskape en tradisjonell fremstilling og forståelse av kvinner som passive og hjelpeløse, for så å reversere denne forståelsen ved å reise seg opp av vannet, og ta kontroll over sin egen situasjon og seg selv som subjekt. Hun er ikke et hjelpeløst objekt, slik Ophelia var, som druknet uten å gjøre et forsøk på å redde seg selv.

I bildene *Push Up* og *Ophelia* ligger kvinnene i vannet ved elvebredden, halvveis nedsunket i vannet, som kan forstås i symbolsk forstand. Vann er et symbol på den store moderlighet, fødsel: det kvinnelige prinsipp. Vannet symboliserer blant annet også bevisløshet, oppløsning, opphevelse og renselse. Det har evnen til å skylle bort det gamle livet og danne det nye. Nedsenkning i vann symboliserer tilbakeførelsen til en ren urtilstand, og

⁹² Stephen F. Eisenman, *Nineteenth Century Art: A Critical History*, 3. utg. (London: Thames & Hudson, 2007), 421, 422.

nedsenkning av sjelen i den synlige verden. Å dykke ned i vannet symboliserer å lete etter livets hemmelighet: det ytterste mysteriet. I kristen sammenheng symboliserer vann fornyelse, renselse og dåp.⁹³ Denne symbolske forståelsen av vann kan føre til en forståelse av meningsinnholdet i fotografiet *Push Up*. En mulig tolkning kan være at kvinnen i fotografiet ønsker å oppheve og oppløse en forventet kvinnelighet, og rens seg for tradisjonelle forståelser av hvordan kvinnen skal være et objekt og ikke et subjekt. Kanskje dykker hun ned i vannet på leting etter ”mysteriet”: hva er en kvinne?

I sorthvitt fotografiet *Four Girls* er kvinnenenes ansiktsuttrykk og kroppsholdning endret fra de foregående bildene. Fotografiet er et nærbilde av fire kvinner, tatt på avstand. De er fortsatt kledd i tyllskjørt. Kvinnene står på rekke og rad ved siden av hverandre. Alle fire ser inn i kameraet, vi ser dem fra hoftehøyde og opp. Alle fire har på seg tyllskjørt og singlet. De har lukket munn og intense blikk. Kvinnen lengst til venstre har på seg cowboyhatt. De står alle rett opp og ned med armene hengende ned. Bildet er noe kornete, bakgrunnen er vanskelig å tyde siden dybdeskarpheten er lav. Bildet er tatt i sterkt sollys, midt på dagen, noe som skaper ujevnt lys og skygger. Kvinnene som står på rekke og rad, tett inntil hverandre, danner nærmest en barriere, noe som kan minne om forsvaret til et håndballag. Blikkene deres er skarpe, nesten truende, noe som kan virke maskulint. Kvinnen med cowboyhatt har et noe mer maskulint uttrykk på grunn av hennes maskuline kroppsfasong. Maskulinitet er i denne boken en effekt av relasjoner mellom kropper gjennom ulike situasjoner og handlinger, hevder Halberstam. I bildet *Four Girls* stirrer maskulinitet tilbake på oss som betrakere. Det maskuline sirkulerer mellom kroppene, det er en frembrytende form for maskulinitet, skriver Halberstam.⁹⁴

Kvinnene i *Four Girls* er maskuline i måten de stirrer tilbake, de bruker det freudianske ”the gaze”, blikket som tradisjonelt har vært i mannens makt. Blikket kan tolkes som et maskulint blikk, det er et selvsikkert og konfronterende uttrykk. Kvinnene står seg på rekke tett inntil hverandre, de skaper en barriere som kan minne om forsvaret i et håndballag. Med det stirrende og nesten truende blikket forteller de betrakteren; ”du kommer hit, men ikke lenger”.

Halberstam skriver i boken *Female Masculinity* om ”the butch gaze”. Halberstam gjør i boken en analyse av, blant annet, fotografiene til Catherine Opie og Del Graze, som viser

⁹³ J. C. Cooper, *Symboler: en oppslagsbok*, (Stockholm: Forum, 1984), 220.

⁹⁴ Halberstam, ”Rewilding and the space of intervention: An introduction to the work of Cass Bird”, 9.

”bull dykes”. De er drag kings; kvinner som kler seg ut som menn. Halberstam mener at kvinnene i Del Graze og Catherine Opies fotografier stirrer tilbake ut av bildet og tilbake på betrakteren, noe som utfordrer og anbringer betrakteren. Kvinnene nekter å være ofre for granskende blikk ved å returnere blikket med å stirre hardt tilbake, skriver Halberstam.⁹⁵ I likhet med kvinnene i Graze og Opies fotografier returnerer kvinnene i Birds bilde *Four Girls* blikket tilbake på betrakteren. Blikket til kvinnene i *Four Girls* minner om Halberstams begrep om ”the butch gaze”.

Halberstam tolker de fire kvinnene *Four Girls* som symboler. De fungerer som ord på papir, de betyr noe, men det er uklart hva de betyr, mener Halbersam Kvinnene er både androgyne, maskuline og karslige, iført brudaktige tyllskjørt. Halberstam hevder at kvinnene ikke representerer en forståelse av kjønn som en flytende kategori, eller det ville kjønn. Kvinnene viser derimot hvordan kropper innebærer og signaliserer forskjellige betydninger i ulike kontekster, når man strippe kropper for betydningsbærende objekter som sminke, klær og tilbehør. Fotografiet signaliserer hvordan objekter kan være med på å skape kjønnete kropper. Bird viser oss hvordan vi kan forstå kropper på tvers av gjenstander, samfunn og landskap, skriver Halberstam i introduksjonskapittelet.⁹⁶

Selv om Bird har valgt å kle kvinnene i brudaktige tyllskjørt i de innledende fotografiene, er ikke dette med på å true eller undergrave kvinnenes maskulinitet. Tyllskjørtene er derimot med på å understreke og bekrefte kvinnenes maskulinitet, hevder Halberstam. Med dette mener Halberstam at kvinnenes kropper og uttrykk er maskulint i seg selv, og det ultrafeminine tyllskjørtet er dermed med på å stadfeste kvinnenes maskulinitet. Tyllskjørtene skaper kontrast mellom det feminine skjørtet og kvinnenes maskulinitet. Bildet viser hvordan man ikke kan kle på disse kvinnene femininitet. Kontrasten mellom det feminine og maskuline i dette bildet er med på å fremheve hvordan maskuliniteten hos disse kvinnene er noe som ligger i deres identitet og personlighet, heller enn i ytre faktorer som klær og annet tilbehør.

Tyllskjørtene kvinnene bruker i *De yndefulle* fotografiene minner også om ballerinskjørt eller tutuskjørt. Tutuskjørtene er blant annet mye bruk i ballettforestillinger som ”Svanesjøen”. Tutuskjørtet er et ultrafeminint plagg, og ballerinaen som bruker det er alltid meget feminin, og aldri maskulin, barsk eller uforskammet. Kvinnene i Birds fotografier

⁹⁵ Halberstam, *Female Masculinity*, 277.

⁹⁶ Halberstam, ”Rewilding and the space of intervention: An introduction to the work of Cass Bird”, 9.

er både maskuline og feminine i tutuskjørtene, de utfordrer og bryter med en normativ forståelse av en den ultrafeminine ballerinaen. Kvinnene bryter med normative systemer og skaper komplekse forståelser av kjønn, identitet, oppførsel, seksualitet og begjær. Deres identitet kan ikke settes i sammenheng med tradisjonelle og normative forståelser av kvinnelighet. Kvinnene kan derfor kategoriseres som queer.

Queer er et adjektiv, verb og substantiv. Verbet betyr å forvrengte, vri eller komme på tvers eller på skrå av noe. De engelske begrepene er ”to thwart” og ”to skew”. ”To queer” er en skrå vending av noe som har en strak kurs. ”To thwart” betyr å bekjempe og opponere mot planer, iverksettelse og formål. ”Thwart” betyr også pervers. Perversiteten kan brukes for å utfordre det som har en strak og rettlinjert kurs. Camp er også et relevant begrep her, et mye brukt begrep innen queerteori. Camp, å campe eller campy er termer som lenge har blitt assosiert med homofil kultur. Ord som parodi, ironi, maskerade, absurd, teatralisk, overskridelse og nytelse er begreper som ofte settes i sammenheng med forståelsen av camp.⁹⁷

En slik forståelse av kjønn kan settes i sammenheng med Butlers av at ”kjønn er noe man gjør, og ikke noe man er”. Kjønn er performativt, en slags performans, mener Butler. Bedriver kvinnene i Birds bilder en form for queerperformans, en utførelse av queeridentitet?

Tyllskjørt er også et mye brukt symbolplagg innen queermiljøer, som en ironisk kommentar til heteronormative kjønnsroller og normative forståelser av kjønn. Tyllskjørtet brukes av både menn og kvinner i queermiljøene, da særlig innenfor subkulturelle miljøer og bevegelser som ”queercore” og ”queerpunk”. Queer-kulturelle miljøer springer ut fra anarkistiske bevegelser og anarkistisk ideologi og politikk.⁹⁸

I *De yndefulle*-bildene kan kvinnene karakteriseres som queer på grunn av deres kjønnede uttrykk og identitet er overskridende med tanke på heteronormative og stereotypiske forståelser av kvinnelig uttrykk og identitet. Bruken av de ultrafeminine tyllskjørtene skaper en kontrast til kvinnenens androgyne og maskuline trekk, siden skjørtene er med på å fremheve kvinnenens maskulinitet og androgynitet. Kontrasten tyllskjørtene skaper bringer også frem hvordan maskuliniteten hos disse kvinnene ikke er noe de kan ta på seg i form av klær eller annet tilbehør, deres maskulinitet er heller noe de har og er, en del av deres identitet og essens.

⁹⁷ Suzanne Juhasz, ”Queer Swans: Those Fabulous Avians in the Swan Lakes of Les Ballets Trockadero and Matthew Bourne”, *Dance Chronicle*, 31:1, (2008): 54-83. <http://dx.doi.org/10.1080/01472520701860623> (oppsøkt 07.05.2013).

⁹⁸ Neal Ritchie, ”Principles of Engagement: The Anarchist Influence on Queer Youth Cultures”, *Queer Youth Cultures*, red. Susan Driver, (New York: State University of New York Press, 2008), 276.

Kvinnen i fotografiet *Reaching* har en feminin holdning og uttrykk, men det guttekorte håret og håret under armene gjør at feminiteten får en androgyn vri. I neste bildet ser vi en kvinne som tar armhevninger i en elv, hun har også guttekort hår, bar overkropp og tyllskjørt. Bildet kan forstås som en henvisning til Shakespears Ophelia, men i motsetning til en tradisjonell fremstilling av Ophelia er kvinnen i *Birds* bilde vendt ned mot vannet, idet hun prøver å komme seg opp av vannet ved å heve armene. Hun tar fysisk grep om situasjonen hun er i og vil opp fra vannet.

Tradisjonelle Ophelia-malerier viser ofte hjelpsløs Ophelia som ligger stille i vannet, de viser ikke noen vilje til å unngå sin skjebne, som er å drukne. I fotografiet *Four Girls* er kvinnene noe mer maskuline enn i de foregående bildene, de lager en barriere med kroppene sine. En av kvinnene har mer maskulin kroppsbygning enn de andre, hvor man tydelig kan se muskler, ansiktet hennes har også mer markerte linjer og trekk. Kvinnene stirrer tilbake på betrakteren, blikkene deres er bastant og nesten truende. De bruker også tyllskjørt, noe som nærmest skaper en absurd kontrast til deres maskulinitet.

3.3 Barbershop

I fargefotografiet *Sunset Haircuts* sitter en kvinne utendørs i naturskjønne omgivelser, hun sitter på en stol mens en annen kvinne klipper håret hennes med en barbermaskin. To andre kvinner sitter på gresset og venter på tur. De fire personene befinner seg midt ute på en eng, i bildets mellomgrunn. Bildet er tatt i froskeperspektiv og har en tredimensjonal komposisjon. Nærmest kameraet sitter en kvinne på en stol, hun har bar overkropp og lyse bukser. Bak henne står en person som klipper håret hennes, man kan se ledningen til klippemaskinen. Den stående personen ser ned og litt til siden, ansiktet synes nesten ikke, bekledningen er mørke bukser og hvit kortermet skjorte. Bortenfor sitter to personer på gresset, personen nærmest har på seg en skyggelue og singlet, ansiktet ses fra siden. Personen bortenfor sitter og ser ned i bakken. I bakgrunnen reiser det seg en høy og stor løvskog. Fotografiet har høy dybdeskarphet og jevn belysning, det er brukt blits ute til høyre for bildet. Himmelen dekker en tredjedel av bildet, den er tilskyet, med et merkelig lys. Det der ut til å være ettermiddag siden solen ser ut til å stå lavt rett over tretoppene til høyre i bildet. Solen skaper også en ferskenfarget himmel i det den treffer skyene. Fargene og lyset minner om stemningsmalerier fra slutten av attenhundretallet.

Hvilken betydning har en kvinnes hår? Hva betyr det når en kvinne barberes kort på hodet? Hårsveisen kvinnene får i *Barbershop*-bildene ligner på en såkalt ”mohawk” sveis.

Mohawksveisen har blant annet vært populær i punkmiljøer, den har også vært populær i andre subkulturelle miljøer.⁹⁹ Hårstilen gjenkjennes ved langt hår på toppen av hodet og bakover i bakhodet, med barberte sider. Mohawk-hårstilen har navnet sitt fra og er inspirert av Mohawk-folket, som er en del av urbefolkningen i Nord-Amerika. Mohawk-folket holdt til i Mohawk Valley i staten New York. For Mohawk folket hadde hårsveisen en symbolsk mening; fritt opprør (eng. 'open rebellion'). Hårsveisen har sannsynligvis appellert til punkerne og punkbevegelsens anarkistiske ideologi. Mohawk-hårstilen har også de siste årene vært et mer massekulturelt fenomen, særlig etter at den britiske fotballspilleren David Beckham sverget til en noe mykere variant av mohawksveisen.

Mohawksveisen har også blitt brukt i skeive miljøer etter inspirasjon fra urbefolkningen i Nord-Amerika. Homobevegelsen har i tillegg brukt andre elementer som henviser til den amerikanske urbefolkningens kultur, deriblant fjær, lendeklede og leggings. Symboler og elementer hentet fra den Amerikanske urbefolkningens kultur har også dukket opp i fotografier, kunstverk og homoparader.¹⁰⁰

Kvinner innenfor queermiljøer anvender også mohawksveisen. Antakeligvis bruker kvinner innenfor queermiljøene hårsveisen som en forlengelse av punkernes bruk av den, siden queerbevegelsen springer ut fra punkerbevegelsens anarkistiske ideologi.¹⁰¹ Det er derfor stor sannsynlighet for at Bird henviser til punkerbevegelsen i Barbershop fotografiene, hvor kvinnene blir barbert kort på sidene, med lengre hår langs midten av hodet.

Ifølge Halberstam kan fenomenet "queer subkultur" relateres til eldre subkulturer som punk bevegelsen, "riot grrrl" fenomenet og punk rock. Queer subkultur springer ut fra en subkulturell tradisjon, noe som er tydelig i form av dens subkulturelle aktivitet. Queer subkultur har konstruert et nytt område som tar hensyn til overlappende kjønn, generasjoner, klasse, rase, fellesskap og seksualitet i forhold til produksjonen av kulturelle minoriteter.¹⁰²

Den britiske teoretikeren og sosiologen Dick Hebdige hevder subkulturer er bevegelser som utfordrer hegemoniet gjennom stil, heller enn ideologiske artikulasjoner.

⁹⁹ Dylan Clark, "The Death and Life of Punk, The Last Subculture", *The Post-Subcultures Reader*, red. David Muggleton and Rupert Weinzierl, (Oxford: Berg, 2003): 223-236.
<http://individual.utoronto.ca/rogues/PunkLastSubculture.pdf>

¹⁰⁰ Max Carocci, "Native Americans, Europeans, and the Gay Imagination", *Tribal Fantasies: Native Americans in the European Imaginary, 1900-2013*, red. James McKay og David Stirrup, (New York: Palgrave Mcmillan, 2013), 118.

¹⁰¹ Neal Ritchie, "Principles of Engagement: The Anarchist Influence on Queer Youth Cultures", *Queer Youth Cultures*, red. Susan Driver, (New York: State University of New York Press, 2008), 261.

¹⁰² Susan Driver, *Queer girls and popular culture: reading, resisting, and creating media*, (New York: Peter Lang, 2007), 15.

Medlemmer av en subkultur bruker tegn og symboler som en kommentar til massekulturen, og/eller de skaper en ideologisk dialog gjennom komplett annerledeshet eller ved å gjøre opptog og skandale. Queer subkultur skiller seg fra eldre subkulturer i måten den tilnærmer seg spørsmål rundt seksualitet og kjønnsidentitet.¹⁰³

Halberstam tolker *Barbershop*-bildene som en arrangert hendelse, en happening eller performance. Den dramatiske aftenrøde himmelen og at fotografiet er tatt på lang avstand, er med på å skape et teatralisk bakteppe for forestillingen, som her er trimmingen av hår. Men denne trimmingen av hår er ikke uten betydning. Kvinnene bedriver butching, en transformering fra feminin kvinne til ikke feminin kvinne. Hårfrisyrerne er med på å skape et lesbisk/butch image. Halberstam mener at dette er en ”gender grooming happening”. Kvinnene er linket sammen gjennom deres tvetydighet, likhet, skapelse, forvandling og uorden.¹⁰⁴

Jeg har valgt å kalle dette kapittelet *Barbershop* siden kvinnene barberes seg kort og klippes kort på hodet, noe som ikke er vanlig for kvinner flest, men noe som derimot er vanlig for menn. Bildene kan minne om amerikanske ”barbershops”, hvor menn går for å få klippet og barbert seg av mannlige frisører og barberere. Den amerikanske mannsforskeren Clyde W. Franklin gjorde på 1980-tallet en undersøkelse hvor menn i barbershops ble observert og analysert i forhold til sosialiseringen av kjønnsroller. Studien viste hvordan menn aktivt diskuterte maskulinitet i barbershops. De mannlige frisersalongene viste seg å opprettholde tradisjonelle og stereotypiske kjønnsroller, og oppfordre til sexistiske holdninger til kvinner. Franklins forskning viste også at den sosiale kjønnsrollesettingen i barbershops fremmer og opphøyer ulikheter mellom kjønnsrollene.¹⁰⁵

Det er mulig at Birds fotografi er en kommentar til barbershopfenomenet og hvordan de er med på å opprettholde tradisjonelle og stereotypiske forståelser av kjønnsroller, og sexistiske holdninger i forhold til kvinner. I Birds fotografi er det kun kvinner som deltar, i motsetning til amerikanske barbershops som er en ren ”manneklubb”. Franklin forklarer hvordan maskulinitet var et gjentakende samtaletema i barbershops. Sett i sammenheng med Franklins studie kan en tolkning av Birds barbershop-happening være at temaet også her er maskulinitet, men da kvinnelig maskulinitet.

¹⁰³ Judith Halberstam, “What’s That Smell? Queer Temporalities and Subcultural lives”, *Queer Youth Cultures*, red. Susan Driver, (New York: State University of New York Press, 2008), 33, 35.

¹⁰⁴ Halberstam, “Rewilding and the space of intervention: An introduction to the work of Cass Bird”, 11.

¹⁰⁵ Clyde W. Franklin, “The Black Male Urban Barbershop as a Sex-Role Socialization Setting”, *Sex Roles* 9, nr. 12, Peer Reviewed Journal, (1985): 965-979.

I *Female Masculinity* diskuterer Halberstam sammenhengen mellom kvinnelig maskulinitet og ”the stone butch”, som er en svært maskulin kvinne.

The stone butch represents a functional inconsistency or a productive contradiction between biological sex and social gender. In other words, the stone butch manages the discordance between being a woman and experiencing herself as masculine by creating a sexual identity and a set of sexual practices that correspond to and accommodate the disjuncture. The stone butch makes female masculinity possible.¹⁰⁶

Jeg tolker sitatet slik; Halberstam mener ”the stone butch” representerer en uforenelighet mellom biologisk kjønn og sosialt kjønn. ”The stone butch” klarer å sammenføre det å være en kvinne og samtidig erfare seg selv som maskulin, foreningen skjer gjennom å skape seksuell identitet og seksuelle praksiser som bearbeides i forhold til situasjonen. Med andre ord klarer ”the stone butch” å gjøre kvinnelig maskulinitet mulig.

Som nevnt ovenfor mener Halberstam at Birds bilde refererer til en ”gender grooming” happening, kvinnene i bildet fikser og forbereder seg for å få et mer ”butch” og maskulint utseende. Ifølge Halberstam er hårklippingen blant lesbiske og ”butche” kvinner en viktig del av skapelsen av et identitetsimage, blant mange lesbiske og maskuline kvinner.

En historisk og kulturell forståelse av mohawkfrisuren til kvinnene i ”Sunset Haircuts” gjør at kvinne kan settes i sammenheng med både queer- og anarkistisk kultur og ideologi. Queer subkultur henter inspirasjon og impulser fra anarkistisk ideologi. Anarkistiske bevegelsen har tatt mohawksveisen fra uramerikansk kultur. Queer subkultur er også en skeiv bevegelse. Mohawksveisen anvendes også i skeive miljøer. Sveisen er et symbol på fritt opprør, noe som muligens kan forbindes med bokens overordnede tema og tittel; ”rewilding”. Kvinnene i bildet bedriver antakelig denne ”gender groomingen” som et opprør, kanskje mot tradisjonelle og etablerte forståelser av kvinnen og kvinnelighet. De vil frigjøre seg fra normen og stereotypiske oppfatninger av hva det vil si å være kvinne.

3.4 Maskulinisering

Fargefotografiet *Warming Marshmallows* viser en kvinne i bar overkropp som griller fem marshmallows på en grein, ved et bål. Hun ser ut til å være i bevegelse rundt bålet. Hendelsen tar sted i eller ved en skog. Det er natt, omgivelsene er bekmørke, men kvinnen og greinen lyses opp av fotografens blits. Kvinnen har bar overkropp og shorts, i sidelomma på den har

¹⁰⁶ Halberstam, *Female Masculinity*, 126.

hun en rød pakning, som ligner en pakning rulletobakk. I baklomma henger en grønn t-skjorte. Hun vender ansiktet mot bålet slik at det ikke synes, hun har mørkt, kort hår og ring på ringefingeren. Hun har et androgynt utseende. Fotografiet er plassert i midten av boken. Bålet er så stort og vilt at det er ute av kontroll, det ser ut til at kvinnen nærmest leker med den ukontrollerte ilden.

Ild og flammer kan være symbol på blant annet; omvandling, renselse, fornyelse, befruktning, kraft, styrke, energi, potens, sammensmelting, forandring eller overgangen fra en tilstand til en annen. Ilden er også et ambivalent symbol, den representerer både det guddommelige og onde, det skapende og det destruktive.¹⁰⁷ Ild symboliserer også sannhet og kunnskap, siden den forbrenner løgn, uvitenhet, døden og urenheter. Ved å brenne opp slagg og urenheter gjenoppretter ilden den opprinnelige renhet.

Kvinnen som griller marshmallows i Birds bilde bryter med forventningene rundt denne aktiviteten som ligger så kjært hos gjennomsnittsammerikaneren, en aktivitet som utføres med familie og venner. Bird ønsker kanskje å bryte med denne forventningen. Fotografen bryter dermed også med de sosiale aksepterte normene i amerikansk samfunn og kultur. Fotografiet bryter med det normative siden kvinnen i bildet er toppløs, noe som ikke er allment akseptert for kvinnelig opptreden. Bålet er stort og ukontrollerbart, det er ikke lenger et koselig bål en familie kan hygge seg rundt.

For amerikanere er det å grille marshmallows på bål et velkjent fenomen, en aktivitet som mange amerikanere har utført på tur i skog og mark. Flere forbinder dette med barndom og familie. Å grille Marshmallows er et velkjent fenomen som henviser til den amerikanske kulturens sjel.

Halberstam skriver at hendelsen i fotografiet minner om den amerikanske tradisjonen å grille marshmallows på leirbål, men dette bålet kan man ikke hygge seg rundt. Bålet er så stort at det er ute av kontroll, det er på grensen til farefullt, det er potensielt vilt. Kvinnen i bildet ser ut til å utføre en "fire dance", på en vill og utemmet måte, skriver Halberstam.¹⁰⁸ Hendelsen i fotografiet minner om en uramerikansk seremoniell "fire dance" på grunn av kvinnens ekstatiske bevegelser rundt det store bålet. Fire dance ritualet var en vanlig seremoni blant urbefolkningen i USA, den fant sted på natten etter solnedgang. De danset rundt bålet i

¹⁰⁷ J. C. Cooper, *Symboler: en oppslagsbok*, (Stockholm: Forum, 1984), 40.

¹⁰⁸ Halberstam, *Female Masculinity*, 12.

eksentriske bevegelser, samtidig som de trampet i bakken med bena.¹⁰⁹ Ilden var et viktig element i urbefolkningens åndelige tro, de trodde på røykens rensende og fornyende kraft.¹¹⁰

Kan kvinnen ved bålet forstås som en ”vill kvinnen” eller en ”femme fatale” som ikke lar seg styre eller kontrollere? Femme fatales blir ofte tolket som farlige, dødelige og vågale kvinner.¹¹¹ Kvinnen i bildet virker både vågal og farlig i møtet med de store flammene, hun ser ut til å finne glede i å danse og leke med ilden. Kan fotografiet forstås som en henvisning til at kvinnen ”leker med ilden”?

Begrepet ”å leke med ilden” blir brukt som et metaforisk uttrykk, når man ”leker med ilden” utsetter man seg selv for farer eller for situasjoner som kan få et dårlig utfall. Hun minner aldeles ikke om en tradisjonell forståelse av en feminin kvinne, hun er derimot vill og fri i bevegelsene og i sitt kjønnede uttrykk. Den bare overkroppen er med på å poengtere hennes frihet, siden det ikke er allment akseptert i vestlig kultur at kvinner kan gå uten klær på overkroppen, utenom i seksuell kontekst. Kvinner må forholde seg til regler og normer for kvinnelig akseptert oppførsel. Kvinner som bryter med disse reglene blir ofte karakterisert som en femme fatale, heks, feminist, gal, osv. frykten for å bli sammenliknet med femme fatales, hekser, feminister og gale kvinner kan være noe av grunnen til at mange kvinner innfinner seg med reglene og normene som er fastlagt i den tradisjonelle forståelsen av kvinner.

Fotografiet er plassert i midten av boken, dette sannsynligvis er et strategisk og bevisst valg fra fotografens side. Vil fotografen si oss noe om boken som helhet med dette bildet? Eller er det kanskje et vendepunkt i boken som en narrativ? Det er mulig at bildet er et avgjørende klimaks i fortellingen. Det kan virke som fotografiet markerer et vendepunkt i forhold til handlingen i bildene tidligere i boken. I begynnelsen av boken, i kapittelet *De yndefulle*, er kvinnene feminine og yndige. I *Barbershop*-bildene skjer det en liten endring i kvinnenens klær, de klipper og barberer håret kort på hodet. Det er nesten som om de forbereder seg og gjør seg i stand til en hendelse eller begivenhet. De gjør seg mer maskuline ved å barbere seg kort og de har byttet klær, fra tyllskjørt til bukser. I kapittelet *Maskulinisering* markerer fotografiet *Warming Marshmallows* denne endringen for alvor, ved å lage en seremoni i form av et bålrituale. Ilden symboliserer det falliske, kvinnen i bildet

¹⁰⁹ J. Walter Fewkes, ”The New-Fire Ceremony at Walpi”, *American Anthropologist* nr.1, New Series, (1900): 80-138. <http://www.jstor.org/stable/658864> (oppsøkt 17.05.2013).

¹¹⁰ Matthew Krystal, *Indigenous Dance and Dancing Indian: Contested Representation in the Global Era*, (Colorado: University of Press of Colorado, 2012).

¹¹¹ Doane, *Femme Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, 2, 3.

leker nærmest med ilden, og dermed også med det falliske. Kanskje er betyr bildet at hun ”maskuliniseres” i møtet med den falliske ilden.

Bildet som følger er sorthvitt fotografiet *Jen Smoking*. I bildet sitter en kvinne i en lenestol og røyker. Hun er svært maskulin, det er lettere å tolke henne i retning mann enn kvinne. Hun sitter i en bredbeint stilling, med bena plantet godt på gulvet. Armene liggende henslengt på stolens armlener. Hodet holder hun hevet med haken opp og frem. Ansiktsuttrykket og kroppsholdningen uttrykker selvsikkerhet og attityde. Karaktertrekk som tradisjonelt kan sies å være forbehold menn. I munnen har hun en sigarett som lager røyk som siver oppover og lager en sky rundt ansiktet og hodet. Bekledningen består av store støvletter, mørke knelange bukser og langermet t-skjorte/genser. På hodet har kvinnen på seg enten en bowlerhatt eller en sixpence hatt. Hun befinner seg innendørs. Gulvet er av grove, brede trebjelker, med store mellomrom mellom hver planke. Veggene er laftet, det er store mellomrom mellom hver stakk. Dagslyset utenfra skinner inn mellom stakkene, og skaper et linjemønster i fotografiet. Mønsteret i gulv og vegger skaper rom og dybde i bildet. Bygningen er sannsynligvis en gammel låve. Fotografiet er tatt i naturlig dagslys, uten blits, med høye kontraster i lyst og mørkt. Det er noe uklart, men dybdeskarpheten er høy.

Fotografiets harde kontraster mellom lyse og mørke partier og kvinnens maskuline fremstilling, gjør at fotografiet kan minne om 1950-tallets *film noir* uttrykk. I 1950-tallets spillefilmer var atmosfæren og stemningen svært stiliserte med høye kontraster mellom lys og skygge.¹¹² Fotografiet minner også noe om kunstneren Cindy Shermans fotoserie *Untitled Film Stills* (1977-1980), med tanke på film noir uttrykket i fotografiet *Jen Smoking*. Shermans fotoserie viser film stills som tar utgangspunkt i typiske amerikanske b-filmer fra 1950-tallet. Shermans hensikt med fotografiene er å vise hvordan kvinner ble portrettert som engstelige og angstfylte. Gjennom fotografiene ønsker Sherman å vise en overfladisk, kjønnsstereotypisk fremstilling av kvinnen. Shermans fotografier forsøker også å visualisere det mannlige blikk (eng: ”the male gaze”), et begrep som er mye brukt i feministisk vitenskapsteori.¹¹³ Gjennom Shermans fotografier får vi som betraktere innsikt i hvordan ”the male gaze” fungerer, vi blir en kikker. Fenomenet ”the male gaze” kan man kjenne igjen i 50-talls filmer som blant annet *Rear Window* (1954), av den amerikanske filmregissøren Alfred Hitchcock.¹¹⁴

¹¹² Marien, *Photography: A Cultural History*, 364.

¹¹³ Laura Mulvey, "Visual pleasure and narrative cinema", *Screen* 16, no. 3 (1975): 6-18.

¹¹⁴ Gillian Rose, *Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials*, (London: SAGE Publications Limited, 2012).

I motsetning til kvinnene i Shermans bilder virker ikke kvinnen i Birds fotografi nervøs eller engstelig, hun er ikke et offer for "the male gaze". Kvinnen i Birds bilde reproducerer ikke en kjønnsstereotypisk fremstilling av 1950-allets kvinneideal, slik Sherman gjør i sine bilder. Birds kvinne tar kontroll over situasjonen, hun virker selvsikker og uredd. Det kan tenkes at Bird har tatt bildet utenifra bygget hun sitter inne i, og fotografert henne igjennom glipen mellom stakkene. Både fotograf og betrakter blir dermed kikkere, men kvinnen lar ikke kikkere ta kontroll over situasjonen, noe hun viser gjennom kroppsuttrykket. Uttrykket til kvinnen er både maskulint og autoritativt. Hun sitter med hevet hode i en maskulin stilling, med bena godt plantet i gulvet.

Kvinnen i Birds fotografi *Jen Smoking* bryter med heteronormative ideer for femininitet og normative kjønnsroller, hun kan derfor sies å være queer.

Heteronormativitet er et begrep som er vanskelig å definere. Det normative kommer derimot tydelig frem når kontrastene oppstår, de som ikke følger normen. For eksempel kan seksuelle minoriteter være med på å tydeliggjøre normativ seksualitet. Det normale er delt inn i to kategorier: kvinne og mann. Kvinnen blir automatisk forbundet med kvinnelighet og femininitet. Mannen blir knyttet til mannlighet og maskulinitet. Personer som skiller seg fra de to kategoriene mann og kvinne og egenskapene de er knyttet opp mot, bryter med normene. Butler kaller dette for den heteroseksuelle matrisens. Hun mener at vår kjønnsidentitet styres av den heteroseksuelle matrisens koder og normer. Samtidig hevder hun at kjønn skapes gjennom handlinger og uttrykk, at vi blir menn og kvinner gjennom vår oppførsel, bevegelse, tale og klær. Hvis vi ikke uttrykker oss gjennom reglene for den heteroseksuelle matrisen blir vi oppfattet som annerledes og rare, derav termen queer.¹¹⁵

Kvinnen i bildet *Jen Smoking* bryter med det heteronormative og forventede kjønnsuttrykk. Hun uttrykker maskuline trekk, i måten hun ter seg på. Klærne, skoene og hatten kan oppfattes som tradisjonelt mannlige. Hun er en maskulin kvinne. Hun er så maskulin at det er vanskelig å se om hun er mann eller kvinne, kun en vag antydning til bryster avslører hennes biologi. Ifølge Halberstam kan ikke maskulinitet reduseres til kun å gjelde mannens kropp og effektene den produserer. Halberstam hevder kvinnelig maskulinitet ikke kan reduseres til en imitasjon av det mannlige. Kvinnelig maskulinitet kan være med på å fremheve hvordan maskulinitet er konstruert. Ofte blir kvinnelig maskulinitet forstått som de

¹¹⁵ Ulrika Lorentzi, "Redbrev nr 2:98 tema seksualitet", *Bang: Tema Sexualitet*, nr. 2, 1998, Feministisk Kulturtidsskrift; Ann Kroon, "Heteroseksualitet gör "kön" begripligt", *Bang: Tema Sexualitet*, nr. 2, 1998, Feministisk Kulturtidsskrift.

forkastede restene av den dominante mannlige maskulinitet. Mannlig maskulinitet blir ansett for å være den virkelige maskulinitet, en essensiell del ved mannen, mens kvinners maskulinitet kun er en imitasjon av denne. Halberstam mener det er vanskelig å definere maskulinitet, selv om samfunnet ikke har problemer med å gjenkjenne det maskuline.¹¹⁶

Det estetiske uttrykket og holdningen til kvinnen i bildet *Jen Smoking* kan også virke ”butch”. Maskulinitet har ofte blitt knyttet til lesbiske kvinner, maskuline kvinner blir også oppfattet synonymt med lesbisk seksualitet. Halberstam hevder at ”the bull dyke” har gjort lesbisk identitet synlig. Maskulinitet har vært et viktig element i identitetskapning og selvidentifisering for lesbiske kvinner. Ifølge Halberstam er ordet butch begrepet som definerer lesbiske maskuline kvinner. Butch er termen som definerer kvinner som er mer komfortable med maskuline kjønnede koder, stil og identitet. Den butche kvinnen varierer: noen anvender kun ytre maskuline elementer som klær og hårfrisyre, andre oppfatter seg selv som mann, noen føler seg utilpass sitt eget kjønn, og enkelte går for å være menn.¹¹⁷

Ifølge Halberstam er butch en kategori som varierer over tid, mellom kulturer, klasser, etnisiteter og kropper. Det butche defineres ut ifra mykhet og hardhet. ”The stone butch” og ”hard butch” besitter en maskulin ”natur”, maskuliniteten deres kan ikke reduseres til kun å gjelde ytre faktorer. ”The soft butch” er en lesbe med butche tendenser, som ikke har gjennomgripende maskulin identitet.¹¹⁸

Innenfor queerteori og diskurs får kvinnelig maskulinitet flyte fritt mellom seksualitet, kjønn, identitet, seksuell praksis og performativitet. I queermiljøer og queersubkultur får kategorier og seksualitet flyte fritt og uten grenser, noe som fører til et mangfold av ulike kjønnede- og seksuelle identiteter.¹¹⁹

Det er nokså tydelig hvordan Bird leker med kjønnsoverskridende uttrykk i fotografiene i dette kapittelet. Hun viser hvordan kjønn er en identitet som kan skapes og omformes gjennom ulike kjønnede uttrykk. Siden bildene i begynnelsen av boken fremstiller en tradisjonell forståelse av femininitet og kvinnen, men i *Maskulinisering*-bildene forsøker hun å forvirre betrakterens forståelse av kvinnes biologiske kjønn ved å vri og vrenge på kvinnes kjønnede uttrykk. Kvinnen i *Jen Smoking* kan ved første øyekast se ut til å være en

¹¹⁶ Halberstam, *Female Masculinity*, 1.

¹¹⁷ Halberstam, *Female Masculinity*, 119, 120.

¹¹⁸ *Ibid.*, 123.

¹¹⁹ Halberstam, *Female Masculinity*, 139.

mann, men et vagt hint om at hun har bryster får betrakteren til å undre. Kvinnen i *Warming Masrhmallows* er også svært maskulin, men den bare overkroppen avslører hennes biologi.

I kapittelet *Maskulinisering* skjer en endring i narrativen i boken. Kvinnene går fra å virke feminine i begynnelsen av boken i bildene *Reaching* og *Push Up*, til å virke androgyne i *Four Girls*. I *Barbershop*-bildene forbereder de seg på å bli mer maskuline og butche. I *Maskulinisering*-bildene er kvinnene blitt mer maskuline i både kropp og uttrykk. Kvinnene i dette kapittelet kan tolkes som både maskuline og queer på grunn av et kjønnsoverskridende uttrykk. Det er tydelig hvordan Bird leker med en queer forståelse av kjønn som performativt og flytende kategorier som skapes gjennom situasjoner, uttrykk og handlinger.

3.5 Gult regn

I fotografiet *Piss Jar* står en kvinne på knærne og tisser i en stor glasskrukke. Hun tisser stående ved hjelp av et plastrør, også kalt en ”tiset”, som hun holder på plass innunder shortsken. Hun har bar overkropp, kort hår, store støvletter og shorts. Dette sett i sammenheng med at hun tisser stående gjør at hun virker noe maskulin. Hun har også tydelig hårete legger og lår, og de mørke kjønnsårene stikker opp over buksekanten. Hva betyr det at kvinnen tisser ved hjelp av et tisserør? Er fotografiene et forsøk på å uttrykke alternative måter å gjøre/bedrive kjønn på?

Røret som anvendes i Birds fotografier er ikke en henvisning til den seksuelle forståelsen av fallos. Likevel gir den henvisninger til penis, som gjør at gutter og menn kan stå og tisse, noe som er vanskelig for jenter og kvinner. Henvisningen til penis, gir også assosiasjoner til fallos. Tisserøret blir et objekt med fallisk betydning. Selv om tisserøret er et ikke-seksuelt objekt, rent praktisk sett, fører henvisningen til penis og fallos til et seksuelt uttrykk i fotografiene.

I vår kultur er fallos direkte forbundet med penis. Fallos er det fremste symbolet på begjær og det seksuelt potente i vår kultur, og forbindes med hegemonisk og normativ heteroseksualitet. Judith Butler argumenterer for at fallossymboler kan overføres til andre kroppsdeler eller objekter: tunge, hånd, kne, osv., gjenstander. Butler bruker begrepet ’lesbisk fallos’ om bruken av disse symbolene. Lesbisk fallos er en fleksibel og flyttbar fallos. Ifølge Butler er de falliske både fleksibelt og omskiftelig, kvinner kan ha fallos og i tillegg bytte på å

ha den, mellom to kvinner.¹²⁰ I boken *Bodies that Matter* diskuterer Butler betydningen av lesbisk fallos;

When the phallus is lesbian, then it is and is not a masculinist figure of power; the signifier is significantly split, for it both recalls and displaces the masculinism by which it is impelled. And insofar as it operates at the site of anatomy, the phallus (re)produces the spectre of the penis only to enact its vanishing, to reiterate and exploit its perpetual vanishing as the very occasion of the phallus. This opens up anatomy – and sexual difference itself – as a site of proliferation resignifications.¹²¹

Min forståelse av Butlers sitat er hvordan lesbisk fallos ikke burde forstås i sammenheng med mannlig fallos, siden lesbisk fallos både forflytter og rokker ved betydningen av maskuliniteten som er dens opprinnelige kilde. Den lesbiske fallos skaper en splittelse til den opprinnelige maskulinistiske forståelsen av fallos. Lesbisk fallos undergraver betydningen av penis via dens fravær. Tilstedeværelsen av lesbisk fallos bryter opp anatomiens betingelser og forutsetningene for kjønnsdualisme, noe som skaper mangfoldighet og et større spekter i forståelsen av kjønn, kropp og seksualitet.

I Birds fotografi tar kvinnene i bruk et tradisjonelt mannlig tegn; det å stå og tisse. Dette er også et maskulint uttrykk. Andre maskuline tegn og uttrykk kvinner kan benytte er kroppsspråk, atferd, klær og språk. Maskulinitet er ikke en naturgitt biologisk egenskap kun menn og gutter kan utføre, den er derimot foranderlig og bevegelig. Klær, sko, kroppsspråk og så videre har ingen tilknytning til anatomisk kjønn, hevder sosiologen og kjønnsforskeren Agnes Bolsø.¹²²

Poststrukturalistiske teoretikere som Michel Foucault og Butler mener kjønn er noe vi gjør og lever gjennom fremtreden, handling og tale. Det vi gjør som kjønn må være leselig, siden tilgang på kunnskap og språk er vesentlig for handlingsrommet vi beveger oss i. De kjønnede kategoriene vi opererer med, som mann og kvinne, er noe vi blir født inn i. Kategorier vi blir tvunget inn i fra fødselen av. Ifølge poststrukturalistene er det derfor viktig å dekonstruere de språklige forståelsene av bindingene mellom gutt/mann og maskulinitet og jente/kvinne og femininitet. Å frigjøre de kjønnede språklige ytringene kan være med på å

¹²⁰ Agnes Bolsø, "Maskulinitet i erotisk spill mellom kvinner", *Kvinne forskning: Skeive perspektiver på kjønn* årgang 24, 3-4/00, red. Turid Markussen, (Oslo: KILDEN, 2000).

¹²¹ Butler, *Bodies that Matter: on the discursive limits of "sex"*, 89.

¹²² Bolsø, "Maskulinitet i erotisk spill mellom kvinner".

synliggjøre hvordan kjønn ikke er forbeholdt de kategoriene vi får tildelt ved fødselen, men derimot benyttes fritt av alle avhengig av hvordan vi gjør kjønn i en bestemt kontekst.¹²³

Bruken av tisserøret i *Gult regn*-fotografiene kan sammenliknes med kvinners bruk av dildo, siden begge objektene imiterer det mannlige organet penis. Objekter som anvendes til ulike formål, men begge objektene brukes som et verktøy for kvinnen. Den amerikanske feministiske teoretikeren Donna Haraway mener at bruken av dildo ikke trenger å være en direkte henvisning til fallos. Hun mener at bruken av dildo ikke trenger å være et symbol på kvinnens manglende penis i freudiansk forstand. Derimot fungerer den som et verktøy som kan føre til erobringen og beseiringen av kjønn som en avgrenset kategori. Haraway hevder at bruken av objekter som dildoen vil frembringe nye kjønnskategorier: ”post-gender” og ”cyborg identity”.¹²⁴ Mange amerikanske queerteoretikere skiller mellom to ulike forståelser av dildo som fallisk: dildoen som en representasjon av penis, derfor fallossentrisk, og dildoen som en uavhengig og frigjort fra penis, derfor ikke-fallossentrisk.

Forståelsen av fallos som tilstedeværende (present) hos mannen og manglende (lacking) hos kvinnen har opphav i teorien om Ødipuskomplekset, som ble skrevet av psykoanalytiker Sigmund Freud i 1920-åra.¹²⁵ I teorien om Ødipuskomplekset hevder Freud at guttebarn begjærer sin mor seksuelt. Begjæret fører til at guttebarna har et ønske om å drepe far, men siden det er uoppnåelig forsøker de å konkurrere med faren for å få morens oppmerksomhet. Når guttebarnet oppdager sitt eget kjønnsorgan og hvordan det skiller seg fra morens, tror guttebarnet at moren har blitt kastrert. Derfor søker guttebarnet å bli mest mulig lik far, siden han ikke har blitt kastrert. Angsten for å bli kastrert oppstår hos guttebarnet.¹²⁶

Jentebarnet utvikler også et Ødipuskompleks. Når jentebarnet oppdager at hun mangler penis, ved å sammenlikne kjønnsorganene sine med en gutt, føler hun seg underlegen og urettmessig behandlet. Jentebarnet tror at hun på et senere tidspunkt vil skaffe seg en penis. Hun tror også at hun tidligere har blitt utsatt for kastrasjon. Etter hvert innser jentebarnet at hun aldri vil få en penis, og hun aksepterer denne realiteten, mens guttebarnet frykter det samme skal skje med ham. Freud hevder samtidig at jentebarnet lider av penismisunnelse.

¹²³ Eng, ”Maskulinitet = menn?”.

¹²⁴ Jeanne E. Hamming, ”Dildonics, Dykes and the Detachable Masculine”, *The European Journal of Women’s Studies: Lesbian Studies, Lesbian Lives, Lesbian Voices* 3, nr. 8, Sage Publications, (2001): 329-343.

¹²⁵ Sigmund Freud, *On Sexuality: Volume 7*, (London: Penguin Books, 1991), 314.

¹²⁶ Freud, *On Sexuality: Volume 7*, 314, 315, 316.

Jentebarnet forsøker å urinere stående slik gutter gjør. I tillegg ytrer jentebarnet at hun heller ville vært en gutt, mener Freud.¹²⁷

I et historisk perspektiv er dildoen blitt tolket som et symbol for penismisunnelse hos kvinnen. Ifølge teoretiker Cathy Griggers er dildoen et objekt som kan bryte med heteronormativ forståelse av den mannlige fallos som et maktsymbol, som transformerer fallisk fravær hos kvinnen til fallisk tilstedeværelse. Fallisk tilstedeværelse blir vurdert høyere enn fallisk fravær, med andre ord mann over kvinne. Mannen har konstant frykt for kastrasjon. Den allerede kastrerte kvinnen gjør at mannen til stadighet blir minnet på den konstante angsten for kastrasjon. På grunn av angsten for kastrasjon hos mannen opprettholdes mannens stilling over kvinnen. Om en mann kastreres vil han transformeres til en kvinne – fra tilstedeværelse til fravær av penis og fallos. Dermed vil en kvinne med dildo derfor kunne transformeres fra kvinne til mann, fra fravær til tilstedeværelse. I poststrukturalistisk teori forstås dildoen som en ”post-gender” protese, som gjør at kvinnen fungerer som en ”cyborg” og ”post-human”, og dermed frigjøres hun fra kategorien kastrert mann.¹²⁸

Den poststrukturalistiske forståelsen av kvinne med fallosobjekt er med på å transcendere kvinnen til noe nytt og annerledes. Dette er en forståelse av kjønn som finnes innen både cyborgfeministisk teori og queerteori. Forståelsen av kvinne med fallos som et post-gender kan overføres til kvinnene i Birds fotografier. Bird bruker fallossymboler i bildene, men hun ønsker nok ikke å transformere kvinnene til menn, eller henvise til en kvinnelig penismisunnelse. Bird er nok heller på søken etter en post-gender forståelse av kvinnen, siden dette er kvinner som trer ut av tradisjonelle kjønnshegemoniske kategorier på en kompleks måte. Det er mulig at Bird ønsker å undersøke kvinnens muligheter via bruken av tisserøret. Fallisk eller ikke-fallisk, både tisserøret og dildoen er verktøy kvinner kan benytte i visse situasjoner og sammenhenger. Fordelen kvinner har er at de kan legge fra seg verkøyet når det ikke trengs. I motsetning til den biologiske mannlige fallos, som er konstant og skaper vedvarende kastrasjonsangst hos mannen.

Haraways teori om cyborg og post-gender forstås i relasjon til sosialantropolog og kvinneforsker Jorun Solheim, som mener at det ”moderne” samfunnet frembringer ”hybride” og sammensatte identiteter og meningssystemer, som er med på å utfordre tilvante og

¹²⁷ Freud, *On Sexuality: Volume 7*, 196, 320.

¹²⁸ Hamming, ”Dildonics, Dykes and the Detachable Masculine”, 329, 343.

fastesatte kategorier. Hun peker ved hvordan kroppens grenser ikke lenger er stabile, med derimot fremstår som foranderlige og bevegelige. Solheim hevder sosiale, personlige og fysiske grenser utvides og sprenges, og fremstår som flytende og tvetydige i det ”moderne” samfunnet.¹²⁹ Solheims forståelse av kjønn som tvetydige og flytende kan også ses i sammenheng med Butlers teori om hvordan kjønn er performativt.

Ifølge Halberstam fokuserer fotografiene i *Gult regn*-kapittelet på kroppenes elementære funksjoner, i dette tilfellet urinering. Halberstam mener kroppsdelen blir ville, siden de mangler de normative rammene de vanligvis befinner seg innenfor. Vi vet vi ser kvinner, samtidig som vi vet at vi ikke ser kvinner, hevder Halberstam.¹³⁰ Halberstams tolkning kan sees i sammenheng med den poststrukturalistiske forståelsen av kvinne med dildo som post-gender eller cyborg. Kvinnene i fotografiene kan sies å skape og transformere seg selv til poststrukturalistisk forståelse av det kvinnelige kjønn.

I *Gult Regn*-bildene anvender kvinnene tisserøret som et verktøy for å kunne tisse stående, i likhet med hvordan menn bruker penis. Det å kunne stå og tisse tilfører kvinnene en form for frihet, de trenger ikke å sette seg ned med baken ut for å late vannet. Tisserøret anvendes blant annet av kvinnelige idrettsutøvere, på grunn av praktiske hensyn. Tisserøret frigjør dermed kvinnene fra en biologisk ulempe, i likhet med for eksempel p-pillen, som førte til større seksuell frihet for kvinner. Tisserøret anvendes også av flere butche kvinner og kvinnelige transpersoner som ønsker å tisse stående, på grunn av at deres identitetsforståelse tilsier at det føles riktig.

Kvinnene i Birds fotografier ser ut til å leke og eksperimentere med tisserøret, som i denne sammenheng kan tilføres fallisk symbolikk. Fallos er et symbol på mannlig begjær og seksuell potens i vestlig kultur, og kobles til hegemonisk og heteronormativ seksualitet. Tisserøret kvinnene i *Gult regn*-bildene bruker kan tolkes som et fallossymbol. Freud hevder at kvinner har penismisunnelse. Tisserøret er uavhengig og frigjort fra penis og kan derfor forstås som ikke-fallossentrisk. Kvinnen i Birds fotografi *Piss Jar* lider sannsynligvis ikke av penismisunnelse, siden røret fungerer som et verktøy for å overkomme kvinnes biologiske avgrensninger.

Haraway forstår derimot ikke lesbiske kvinners bruk av dildo som et symbol på kvinners penismisunnelse. Hun mener at kvinners bruk av ”falliske” objekter derimot kan

¹²⁹ Jorun Solheim, ”Forord”, i *Rent og urent: En analyse av forestillinger omkring urenheter og tabu*, av Mary Douglas (Oslo: Pax forlag, 1997), 16, 17.

¹³⁰ Halberstam, ”Rewilding and the space of intervention: An introduction to the work of Cass Bird”, 10.

frembringe nye kjønnskategorier, som hun kaller ”post-gender” og ”cyborg identity”. Haraways teori om kvinners bruk av dildo kan settes i sammenheng med bruken av tisserøret i Birds fotografier, siden begge objektene anvendes som verktøy og kan forstås i forbindelse med bruken av penis hos mannen.

Poststrukturalistene Foucault og Butler forstår kjønn som noe vi gjør, gjennom handling, fremreden og tale. De mener at forståelser av kjønnede kategorier burde dekonstrueres ved å skille femininitet og maskulinitet fra de biologiske kategoriene vi er født inn i, siden femininitet og maskulinitet er kulturelt skapte kategorier som ikke har noe med biologien å gjøre. Kvinnene i Birds fotografier tar dekonstruksjonen et steg videre ved å anvende midler som forlenger og fornyer biologiens forutsetninger.

3.6 Regnavtrykk

En dobbel regnbue brer seg over en gråblå himmel i fargefotografiet *Rainbow*. Den ene regnbuens vises klart og tydelig. Regnbuen strekker seg fra veikanten til venstre i bildet og oppover i en bue, den forsvinner ut av bildet oppe til høyre i bildet. Fotografiets utsnitt kutter regnbuen på midten. Den andre regnbuen skimtes så vidt, og ligger ovenfor den klare buen, kun en tredjedel av denne buen vises i fotografiet. Bildet er et landskapsfotografi uten mennesker, men det finnes spor etter mennesker i form av et autovern nede til høyre i bildet, og veikanten som danner bildets forgrunn. Den klare regnbuen inneholder et spekter av flere farger og flere lag av farger, de mest synlige fargene er rødt, gult, blått, grønt og lilla. Himmelen er blågrå, den er tilskyet og virker regnfull. Bildet ser ut til å være tatt nede i en veigrøft, med kameraet vinklet opp mot himmelen.

Er bildet en henvisning til regnbuen som ”homosymbol”? Halberstam nevner i introduksjonskapittelet at de to regnbuene både kan tolkes som en bro og en barriere.¹³¹ Hva mener Halberstam med dette? Kan regnbuen fungere som en bro til en utopisk verden, og samtidig være en dystopisk barriere? I symbolsk forstand representerer regnbuen møtet mellom himmel og jord, den er både broen og grensen mellom denne verden og paradiset. Regnbuen har fire farger, rødt, gult, grønt og blått. Fargene representerer de fire elementene, vann, jord, ild og luft.¹³² Naturelementer som er gjennomgående representert gjennom hele *Rewilding*. Naturens elementer får stor plass i boken. Luft blir representert i vakre skyer og himmelfarger som dannes i aftensolen. Elementet jord vises i det åsrike landskapet, store trær

¹³¹ Halberstam, ”Rewilding and the space of intervention: An introduction to the work of Cass Bird”, 7.

¹³² Cooper, *Symboler: en oppslagsbok*, 157.

og engene. Vann renner i en bekk, og ut fra kvinnenens kropp i form av urin. Elementet ild lager i et at fotografiene et stort, vilt og ukontrollert bål, og fra en sigarett siver de røyk fra en liten ild.

Regnbuen og dens farger er også mye brukt i skeive sammenhenger. Regnbuens farger er blitt brukt av homofile bevegelser som ”Gay Pride”, som et symbol på mangfold og aksept. Gay Pride kjemper for homofiles rettigheter, de har brukt regnbuefargene i et eget flagg. Flagget er blitt et symbol på kampen for homofiles rettigheter.¹³³

Sett i sammenheng med den historiske og kontekstuelle forståelsen av regnbuens symbolske mening for homofile bevegelser, kan regnbuen i Birds fotografi *Rainbow* oppfattes som et homosymbol. I fotografiet *Bubble* gjentar regnbuefargene seg i en gigantisk såpeboble, den ser ut til å kunne sprekke når som helst. Bildet er tatt nedenfra og opp slik at store deler av bakgrunnen er himmel og en liten rad av skogens tretopper nederst i bildet. Himmelen er lys med et lett skydekke, det ser ut til at solen står høyt og at det er cirka midt på dagen. Såpebobla har et sammensatt fargespekter i regnbuens farger. De mest fremtredende fargene er lilla, rosa, grønt, blått og gult. Gjentakelsen av regnbuefargene i *Bubble* er med på å bygge opp under forståelsen av regnbuen i bildet *Rainbow* som et homosymbol.

Regnbuen som et homosymbol er et svært utbredt fenomen, også internasjonalt. Birds bruk av regnbuen i bildet *Rainbow* og regnbuens farger i fotografiet *Bubble* gjør at det er grunn til å tro at hun henviser til regnbuen som et homosymbol.

Bildet *Rainshadow* viser et avtrykk av en menneskekropp laget av regnet, som har gjort tregulvet mørkere der kroppen ikke lå. Øverst i bildet ligger avklipt hår, rundt der hvor hodet har ligget, noe som gir grunn til å tro at den fraværende personen har blitt klippet mens vedkommende lå på gulvet i regnet. Halberstam mener at spøkelsesaktige formen på gulvet symboliserer et fravær av det kroppslige. Fotografiet taler også om forholdet mellom det våte og det tørre, tilstedeværelse og fravær, kropp og språk. Halberstam hevder også at dette bildet taler om hvordan kjønn også er en serie motsetningsforhold mellom tilstedeværelse og fravær. Kroppen i *Rainshadow* er figuren regnet har malt på tregulvet, og skikkelsen representerer fraværet. Hvis regnet kan male figurer på tre, kan selve været være en kilde til kunst, spør Halberstam i boken *Rewilding*.¹³⁴

¹³³ Hilary Greenbaum, ”Who made that rainbow flag?” *New York Times: Magazine*, 29.06.2011, <http://6thfloor.blogs.nytimes.com/2011/06/29/who-made-that-rainbow-flag/> (oppsøkt 07.05.2013).

¹³⁴ Halberstam, ”Rewilding and the space of intervention: An introduction to the work of Cass Bird”, 9.

Forholdet mellom tilstedeværelse og fravær i regnavtrykket i fotografiet *Rainshadow* kan også settes i sammenheng med den freudianske forståelsen av kjønn, og ødipuskomplekset. Hvilket innebærer motsetningsforholdet mellom mannen som bærer fallos (presence), og kvinnen som mangler (lacking) fallos. Halberstam mener at regnavtrykket i fotografiet symboliserer fravær, noe som kan settes i sammenheng med Freuds forståelse av at kvinner representerer fravær (lacking), i motsetning til menn som utgjør tilstedeværelse (presence).

I *Rainshadow* ligger avklippede hårtuster igjen rundt det menneskelige regnavtrykket. Avklippet hår er et symbol på kastrasjon. En annen metafor for å klippe av eller stjele en hårlokk fra et annet menneske, innebærer at man får makt denne personen.¹³⁵ Kastrasjonsmetaforen kan også knyttes til Freuds teori om ødipuskomplekset. I tillegg kan fallossymbolikk knyttes til spørsmål rundt makt. Siden kvinner/jenter føler at de mangler fallos, og derfor kjenner seg underlegne mannen som er bærer av fallos.

Hår er et tema som går igjen flere steder i boken. Tre fotografier tar for seg klipping av hår på hodet. Kvinnenes hårete armhuler vises ofte frem i bildene, hår på legger og kjønnsorganer vises også frem. Hvilken betydning har hår for bokens meningsinnhold? Hva betyr det at kvinnene barberer seg på hodet, men ikke under armene?

I bibelsk forstand er langt og løst hår et symbol på anger. I oldtiden hadde ugifte kvinner langt og løst hår. Dette er noe av grunnen til at jomfruelige helgener og bruder ofte har blitt avbildet med langt og løst hår. Flettet hår er derimot et symbol på uhellig og uren kjærlighet. Kurtisaner ble ofte portrettert med fletter.¹³⁶ Fotografiet på forsiden av boken *Rewilding* viser en kvinne med flettet hår. Fotografiet heter *Julie in Braids*, bildet vises også inne i boken. Er kvinnen i fotografiet uren og uhellig, kanskje syndig? Bildet kan forstås i forlengelse av blant annet fotografiet *Rainbow* som henviser til homofil symbolikk. Det er mulig at kvinnens hår er flettet som en henvisning til uren og syndig seksualitet. Homofili er i følge *Bibelen* syndig og urent.

Det å barbere håret på hode er et tegn på asketisk, selvfornektende og strengt avholdende livsførsel og et ønske om å fornekte kroppen og dens drifter.¹³⁷ I bildet *Rainshadow* ser det ut for at de har klippet av håret på hodet til en person som har ligget på

¹³⁵ Cooper, *Symboler: en oppslagsbok*, 82.

¹³⁶ James Hall; introduksjon av Kenneth Clark, *Dictionary of subjects and symbols in art*, (London: Murray, 1979), 143, 144.

¹³⁷ Cooper, *Symboler: en oppslagsbok*, 82.

gulvet, i regnet. Det freudianske begrepet ”lacking” får en dobbel betydning i dette bildet, siden det er et fravær av personen som har ligget på gulvet og et fravær av hår. Det er sannsynligvis en av de kvinnelige modellene som har ligget på gulvet og blitt klippet. Hun har antageligvis blitt barbert i likhet med kvinnene i *Barbershop*-bildene. Siden det å barbere håret på hodet er et fornektende og avholdende symbol kan fotografiet tolkes som et ønske om å fornekte kroppens drifter. I forlengelsen av en slik forståelse kan det være at fotografiet er et symbol på et ønske om å fordrive kvinnelige drifter og biologi. Muligens i forhold til forståelsen av heteroseksualitet, eller en biologisk forståelse som knytter kvinnens drifter til ønsket om å få barn.

Langt hår hos en kvinne kan også oppfattes som en slags ”feminin fallos”, på grunn av hårets betydning og meningsbærende symbolikk. En kvinne med langt bølgete hår vil kunne oppfattes som mer kvinnelig og dermed vil få mer makt og innflytelse i et heteronormativt samfunn. Kvinner med svært kort går på hodet vil ofte bli oppfattet som avvikende, unormale og mindre kvinnelige. De vil dermed bli oppfattet og tolket på en annen måte både av andre kvinner og menn. Kvinner med svært kort hår vil derimot bli tilegnet maskuline kvaliteter, på grunn av deres kjønnede uttrykk. Kvinner med langt løst hår representerer blant annet jomfruelighet. Siden kvinnene i *Rewilding* klipper og barberer håret kort, kan klippingen av hår i bildene forstås som et forsøk på å frigjøre kvinnene fra forståelsen av kvinnen som jomfruelig og platonisk.

I *Barbershop*-bildene viser Bird hvordan kvinnene klipper håret kort. I kapittelet refererer jeg til Halberstams forståelse av butche-kvinner, hvor klippingen av hår er en viktig del av å fremtre som en butch lesbisk kvinne. Ved å klippe håret kort vil kvinner ofte bli oppfattet som lesbiske, et virkemiddel mange lesbiske kvinner bruker for å gi signaler til andre kvinner om deres seksuelle legning og identitet. Denne forståelsen av klippingen av kvinnens hår satt i sammenheng med regnbuen som homosymbol gjør at handlingen i *Rewilding* kan forbindes med lesbisk identitet og seksualitet.

Ved å klippe håret søker kvinnene seg bort fra et feminint heteronormativt kvinnelig uttrykk. Kvinner får et mer maskulint uttrykk ved å barbere håret på hodet og beholde håret under armene, på leggene og kjønnsårene. Ifølge Halberstam utfordrer kvinnelig maskulinitet det konformative kjønnede hegemoniet.¹³⁸ Kvinnene i *Rewilding* utfordrer hegemonisk kjønnskategorier med tanke på det kjønnsoverskridende uttrykket i både uttrykk

¹³⁸ Halberstam, *Female Masculinity*, 9.

og estetikk. Et slikt kjønnsoverskridende uttrykk fører til at kvinnene kan oppfattes som både lesbiske, maskuline, androgyne og queer. De uttrykker ikke en konformativ form for kvinnelighet, de er heller ikke mannlige, de uttrykker noe annet og annerledes, de er queer.

3.7 Lekende kvinner

Sorthvitt fotografiet *Pyramid* viser seks kvinner som danner en pyramide. Tre av dem står på alle fire og lager et fundament nederst på pyramiden, oppå dem står to til på alle fire som holder den sjette som står på knærne mens hun reiser overkroppen og den ene hånden opp i været, den andre støtter hun seg med. Hun har bar overkropp og mørke bukser, i baklomma henger det noe med en lapp på, det er vanskelig å se hva det er. Kvinnen under henne til høyre har bar overkropp og boksershorts, hun har kort mørkt hår. Hun ser ut til å rope/skrike, ansiktsuttrykket hennes gir uttrykk for at hun får vondt av at hun får et kne i ryggen, men uttrykket er ikke lidende, det er heller litt skøyeraktig. Kvinnen til venstre for henne har på seg en hvit singlet og mørke bukser, hun vender ansiktet og blikket bort på hun ved siden av mens hun også roper, men med et smil om munnen. Kvinnen nederst til venstre ser ned, håret henger foran ansiktet, hun ser ut til å ha bar overkropp og bukser. Personen i midten har langt hår som skjuler ansiktet idet hun ser ned, også hun har bar overkropp, jeg kan ikke se hva hun har på underkroppen. Hun som står på kne ytterst til venstre har på seg hvit topp og mørke bukser. Hun har kort mørkt hår, idet hun vender ansiktet halvveis opp smiler hun bredt, et nærmest leende smil. De befinner seg også på en eng, et stykke bak dem står det flere løvtrær. Det regner i bildet, regnet er med på å reflektere lyset gir et klarere uttrykk. Bildet er kornete med jevn belysning.

Kvinnene i fotografiet bærer hverandre, hjelper hverandre opp og støtter hverandre. Handler bildet om kvinnelig kameraderi, samhold og støtte i en samfunnsmessig situasjon? Vil kvinnene opp og frem, forsøker de å strekke seg opp og gjennom "glasstaket"? Begrepet og teorien om glasstaket ble introdusert av akademikere på 1990-tallet. Termen "glasstaket" belyser den usynlige barrieren som forklarer hvorfor kvinner har vanskeligheten med å nå topplederstillinger.¹³⁹ Glasstaket fungerer som en usynlig grense og barriere, og skiller kvinners samfunnssituasjon i fra menns situasjon.

Kvinnene i fotografiet *Pyramid* fremstår som modige og sterke, de er med andre ord ikke redd utfordringer. Det kan være fotografiet også henviser til kvinnen i et historisk

¹³⁹ Ann M. Morrison, Randall P. White og Ellen Van Velsor, *Breaking the Glass Ceiling: Can Women Reach the Top of America's Largest Corporations?* (Reading, Mass.: Addison-Wesley, 1992).

perspektiv, til kvinnene som nettopp har vært sterke og tapre, men som ofte ikke har vært like synlige som mennene. Pyramiden gir blant annet assosiasjoner til hierarkiet. Begrepet hierarki brukes for å beskrive pyramidestrukturer i organisasjonsformer som er preget av over- og underordnede relasjoner.¹⁴⁰ Kvinne-pyramiden i fotografiet gir også henvisninger til patriarkatet. Termen patriarkat betegner systemer som undertrykker kvinner, i både privat og offentlige sammenhenger. Innenfor et patriarkalsk system rangeres og underordnes kvinner under menn.¹⁴¹ Feministene etablerte begrepet patriarkat for å tydeliggjøre og fremheve hvordan kvinner er underordnet menn. I symbolsk forstand er en pyramidespiss et symbol på solens mannlige kraft og det falliske.¹⁴²

Det kan være at Bird anvender pyramiden som en henvisning til hierarkiet, fallos og patriarkatets undertrykkende effekt i fotografiet *Pyramid?* Siden pyramiden er laget av kun kvinner gir den assosiasjoner til hierarkiet og patriarkatet, samfunnsstrukturer som fører til undertrykking av kvinner. Pyramiden i Birds fotografi er derimot kun satt sammen av kvinner, det kan tenkes at fotografen vil vise hvordan kvinner kan hjelpe hverandre opp og frem i et fallossentrisk samfunn. Kvinnen på toppen av pyramiden stikker den ene armen opp i mot himmelen, hun er pyramidespissen. Pyramidespiss er et symbol på fallos, siden kvinnen rekker armen rett opp forsterkes denne symbolikken. Det er mulig at dette er et bevisst valg fra fotografens side, kanskje vil Bird fortelle hvordan kvinner også har evnen til å innta en fallisk maktposisjon.

Fotografiet *Climbing* viser to kvinner i en bambusskog. De klatrer oppover eller nedover trestammene. Den ene kvinnen ser ut til å være på vei ned, hun henger etter armene mens hun samtidig ser ned mot bakken. Den andre kvinnen til høyre ser også ned, men ser ikke ut til å være på vei ned siden hun fortsatt har et fast grep rundt stammen med både bein og armer. Bildet viser nesten hele kroppen hennes, det er kun det ene benet som ikke vises i bildet. Hun har på seg hvit topp og mørkeblå bukse. Kvinnen befinner seg lenger opp i bildet og lager en retning opp mot høyre billedkant. Den andre kvinnen ses bare fra brystkassen og opp, hun har bar overkropp. Ansiktet hennes skjules delvis av et bambustre. Kvinnen til høyre skjuler deler av ansiktet med armen som holder i trestammen, og håret som henger foran pannen og øyene. Fotografiet har jevn belysning med lav dybdeskarphet, det er tatt i dagslys

¹⁴⁰ *Store norske leksikon, snl.no*, s.v. "Hierarki", <http://snl.no/hierarki/i%20samfunnsvitenskapene> (oppøkt 13.03.2013).

¹⁴¹ Cathrine Holst, *Hva er feminisme*, (Oslo: Universitetsforlaget, 2009), 51, 52.

¹⁴² Cooper, *Symboler: en oppslagsbok*, 153.

under overskyet himmel. Bildet har en tredimensjonal komposisjon. Bambustrærne skaper gjentakende diagonale linjer, de to kroppene er også gjentakende former siden de har lik retning og positur.

Handler også dette fotografiet om å klatre opp til mannens nivå, gjennom ”glasstaket”? Komposisjonen i fotografiet skaper som sagt en retning oppover mot høyre billedkant. Taler komposisjonen for bildets meningsinnhold, er de allikevel på vei opp og ut av bildet selv om de firer seg nedover i trærne? Bambustreet står for styrke, smidighet, bestående vennskap og det fullendte mennesket, som bøyer seg for stormen, men reiser seg igjen.¹⁴³ Kan det være at de klatrende kvinnene i fotografiet *Climbing* representerer en indre styrke, en kvinnelig styrke? Kvinnen som gjennom historien har kjempet for frihet og likhet? Eller kan det være en henvisning til kvinnelig vennskap og kameraderi¹⁴⁴, som har hjulpet kvinner gjennom århundrer med undertrykkelse? Et kvinnelig kameraderi som har støttet hverandre, slik at kvinner kunne reise seg opp og frem, til tross for undertrykkelse og motgang.

Kameraderi kan knyttes til det engelske begrepet ”male bonding”. Gjennom ”male bonding” skapes en fellesskapsfølelse gjennom enkjønnede arenaer eller situasjoner, hvor aktivitetene styrker deltakernes maskuline kjønnsidentitet, ifølge Heidi Eng, som forsker på idrett og kjønn.¹⁴⁵ Aktiviteten er maskulint kodet og blir meningsbærende i en kjønnutviklingsprosess, prosessen mot ”å bli mann”. Maskuline uttrykk utvikles og bekreftes via rituelle gruppeprosesser. Det skapes et klima hvor aktivitetene blir maskulint bekræftende, dermed blir ”male bonding” en bekreftelse på kjønnidentitet, hevder Eng.¹⁴⁶

I forbindelse med Engs teori om ”male bonding” kan det virke som om Bird leker med forståelsen rundt skapelsen av maskulin identitet i disse fotografiene. Hun anvender ”male bonding”, men kun for kvinner. Bird skaper en arena for utvikling og bekreftelse av kvinnenens maskulinitet, eller maskuline egenskaper. Kvinnene i fotografiene skaper et klima seg imellom som kan minne om rituelle gruppeprosesser. Aktivitetene de utfører er svært fysiske og kroppslige. De utfordrer hverandres kropp og fysiske kapasitet. Deres forståelse av egne og andre kvinners kropp og kroppenes egenskaper utvikles igjennom de fysiske ritualene. Det skapes samtidig en fellesskapsfølelse mellom kvinnene, en form for ”female

¹⁴³ Cooper, *Symboler: en oppslagsbok*, 14.

¹⁴⁴ ”Kameraderi, utilbørlig, ikke saklig begrunnet hjelp eller fordel som personer av samme krets yter hverandre (f.eks. ved ansettelse, bedømmelse); klikkevesen.” *Store norske leksikon*, <http://snl.no/kameraderi> (oppsøkt 29.03.2013)

¹⁴⁵ Eng, ”Maskulinitet = menn?”

¹⁴⁶ Eng, ”Maskulinitet = menn?”

bonding” eller kvinnelig kameraderi. Via de rituelle kroppsaktivitetene utfordrer og utvikler kvinnene hverandres kjønnede identitet.

Halberstams forståelse av kropp og maskulinitet presenteres i introduksjonskapittelet i *Rewilding*. Halberstam forstår maskulinitet i fotografiene som relasjoner og forhold mellom kropper; kropper som bryter med hverandre, kropper som klatrer mellom trærne, kropper som danner ifølge Halberstam selv, en pervers ”cheer-leading” pyramide. Maskuliniteten som oppstår mellom kroppene er ikke forankret i en antatt mannlig kropp eller en kvinnekropp i mannskår. Derimot utvikler kroppene en uforutsett og alternativ kjønnethet. Halberstam avrunder avsnittet om maskulinitet i bildene med setningen: ”*This masculinity is wild, again*”¹⁴⁷. Sitatet henviser til Halberstams forståelse av maskulinitet hos og i samspillet mellom kvinnene. I bildene er det maskuline en vill og fri kategori. Kvinnes maskulinitet får fritt spillerom, og er fri fra normative og tradisjonelle forståelser av maskulinitet. I boken *Female Masculinity* skriver Halberstam følgende om kvinnelig maskulinitet;

[...] in alternative models of gender variation, female masculinity is not simply the opposite of female femininity, nor is it a female version of male masculinity.¹⁴⁸

Her skriver Halberstam hvordan kvinnelig maskulinitet burde forstås uavhengig av mannlig maskulinitet, kvinnelig maskulinitet er heller ikke en kategori som uttrykker det motsatte av kvinnelig femininitet. Det kan virke som Halberstam forstår kvinnelig maskulinitet som en uavhengig kategori, som ikke kan sammenliknes med mannlig maskulinitet, eller som en kontrast til kvinnelig femininitet.

I essayet ”Throwing Like a Girl” skriver Iris Marion Young om hvordan kvinner og men bruker og forstår kroppene sine forskjellig. Kvinner har en tendens til å undervurderer det fysiske potensialet til sine egne kropper. Siden kvinner ofte har dårlig selvtillitt når det kommer til fysisk aktivitet og utfoldelse. Young mener at kvinner står, går og oppfører seg på feminine måter, og at forståelsen av den feminine kroppen konstrueres av samfunn og patriarkat.¹⁴⁹

Ifølge Simone de Beauvoir skapes forståelsen av forskjellene mellom menn og kvinner gjennom immanens og transendens, hvor mannen står for det transendente og kvinnen for

¹⁴⁷ Halberstam, ”Rewilding and the space of intervention: An introduction to the work of Cass Bird”, 9.

¹⁴⁸ Halberstam, *Female Masculinity*, 29.

¹⁴⁹ Iris Marion Young, ”Throwing Like a Girl”, *On Female Body Experience*, (New York: Oxford University Press, 2005).

immanensen. Patriarkatsamfunnet nekter kvinnen både kulturell og samfunnsmessig tilgang til subjektivitet, frihet, selvstyre og kreativitet. Kvinnen reduseres dermed til et objekt gjennom å representere immanens, ifølge Beauvoir. Menneskers eksistens skapes gjennom deres situasjon. Kvinnen defineres via de historiske, kulturelle, sosiale og økonomiske omstendighetene, som begrenser hennes situasjon. Ifølge Beauvoir finnes det ingen biologisk feminin essens. Derimot knyttes det feminine til kvinnen gjennom hennes situasjon i et bestemt samfunn.¹⁵⁰

Young mener at kvinnens situasjon og hennes tilknytning til det feminine også er med på å forme hennes fysiske kropp utførelse, hennes holdning, måte og bevege kroppen på og hennes relasjon til rom. Det er derimot ingen selvfølge at kvinner er feminine, enkelte kvinner klarer å transendere ut av situasjonen som definerer og fanger kvinner i immanens. Young hevder at menn og kvinner bruker kroppene sine på forskjellige måter, kvinner er mer passive i bruken av egen kropp og menn anvender kroppen på en mer utagerende måte. I tilfellet å kaste ball bruker menn hele kroppen for å få fart på ballen, de står med bena godt plantet og bruker hele kroppen for å svinge armen og få mest mulig ut av kastet. Kvinner derimot bruker bare armen og står gjerne stille med bena samlet. Det samme gjelder når kvinner skal løpe, klatre og slå, de bruker kun deler av kroppen for å gjøre manøvrere og utføre fysiske øvelser. Dermed får de ikke like god effekt ut av fysiske utøvelser som menn. Derav begreper som å kaste som en jente, løpe som en jente, slå som en jente og klatre som en jente, forklarer Young.¹⁵¹

Et eksempel på kvinners passivitet er når kvinner skal løfte tungt, da bruker de bare armene i løftet, i motsetning til menn som løfter med bena og ryggen i tillegg til armer og skuldre. Kvinner bruker ikke kroppen som et verktøy når de skal utføre fysiske oppgaver. Young forklarer hvordan kvinner møter en ball med å dukke unna og beskytte kroppen ved å ta seg for med armene, ballen blir dermed noe de må beskytte seg selv mot. Menn derimot går ballen i møte ved aktivt å bruke kroppen som et middel for å få tak i ballen. Young mener at kvinner mangler ("lack") selvsikkerhet og tro på kvinnekroppens fysiske kapasitet.¹⁵²

Halberstam mener at maskuline kvinner ikke trenger å være unaturlig eller avvikende, Halberstam mener at kvinner kan ha maskuline egenskaper og uttrykk like mye som menn, at det kommer like naturlig for kvinner som for menn. På samme måte kan feminitet hos menn

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ Young, "Throwing Like a Girl".

¹⁵² Ibid.

også forstås som en naturlig egenskap for mannen. Butler mener at feminitet må skilles fra kvinnen og maskulinitet må skilles fra mannen, siden dette er ikke-kjønne egenskaper. Det er snakk om egenskaper. I vår kultur knyttes egenskaper til kjønnsorganer. Dette er en feiltolkning, mener Butler og Halberstam. Ifølge Young blir kvinners og jenters fysiske prestasjoner formet av koblingen mellom kvinner og feminitet, siden forståelsen av feminitet er preget av kvaliteter som hindrer kvinnen i å bruke kroppen som et verktøy for å nå fysiske mål og prestasjoner.

Kvinnene i Birds bilder *Pyramid* og *Climbing* bryter med kvinnens feminine situasjon og transcenderer seg ut av immanensen. De frigjør deg slik sett fra kvinnens kulturelle og samfunnsmessige situasjon. De bryter med forestillingen om kvinners kropper ikke kan utfolde seg fysisk på linje med mannen. Kvinnene i Birds bilder mangler ikke den selvtiliten Young skriver om. De virker derimot å tro på sin fysiske kapasitet. Kanskje er lekende kvinner bildene en kommentar til den tradisjonelle forståelsen av at kvinner ikke er i stand til fysisk utfoldelse på linje med menn. Forsøker Bird å frigjøre kvinnene fra immanensen.

Både hierarkiet, glasstaket, patriarkatet og kvinnekroppen er i dette kapittelet satt i sammenheng med fotografiene. Kvinnekroppen må ifølge Beauvoir og Young forstås ut ifra kvinners sosiale og kulturelle situasjon og patriarkatet som skaper denne situasjonen. Hierarkiet og teorien om glasstaket må forstås som en effekt av patriarkatets herredømme, som er med på å skape og opprettholde ulikheter mellom kjønnene og kjønnenes forståelse av egen identitet og situasjon. Young mener at det er enkelte kvinner som klarer å transendere seg fri fra situasjonen, og det kan virke som om det er nettopp det kvinnene i Birds fotografier har klart å gjøre. De forholder seg ikke til feminine begrensninger selv om de er kvinner. Kvinne i fotografiene utfolder seg fritt i sine kropper, de tester fysiske egenskaper og er ikke redde for å ”falle”.

3.8 Sauna

I sorthvitt fotografiet *Sauna* sitter fem kvinner i en badstue. Midt i bildet sitter to kvinner, den ene rett overfor den andre, de sitter på hver sin benk i badstuen, kvinnen nedenfor har hodet sitt rett foran skrittet til kvinnen ovenfor som sitter med beina i lotus stilling. Hun har bar overkropp. Kvinnen gapskratter mens hun lener hodet bakover. Kvinnen nedenfor gapskratter også på samme vis. Hun holder armene foran skrittet og har bar overkropp. De to kvinnene skaper gjentakelse og dybde i komposisjonen, siden de sitter bakenfor hverandre. Det sitter en kvinne til venstre for den gapskrattende kvinnen på nedre benk, hun vender hodet, ansiktet og

overkroppen mot henne. Hun har bar overkropp, det ser ut til at hun har et håndkle over livet. Stillingen hennes er med på å rette fokuset innover til midten av bildet og de to kvinnene som ler. På den øverste benken lengst til venstre i bildet ligger en naken kvinnekropp. Bildet kuttet rett ovenfor brystet hennes, slik at man ser bare deler av kroppen. Hun bøyer det ene benet opp, noe som også retter fokus mot kvinnene som ler. Personen helt til høyre i bildet synes nesten ikke, for lyset faller ikke dit, personen skimtes så vidt mørket. Lyskilden kommer fra en lampe i taket, noe som gir ujevn belysning, bildet er kornete.

Sauna er en gammel finsk tradisjon. Ifølge finnene er saunaen et sted som både renser kropp og sjel. Idet man entrer saunaen skal man legge igjen bekymringer og stridigheter utenfor. Man skal slappe av mens man renser hud, kropp og sjel. Sauna som fenomen er utbredt over flere kontinenter, fra Skandinavia og Europa til Australia og Nord og Sør Amerika.¹⁵³

I Nord Amerika har den nordamerikanske urbefolkningen brukt noe de kaller ”sweat lodge”, konseptet er omtrent det samme som ved bruk av sauna og badstue. Siden Bird har valgt å ta bildene i Amerika og ikke Finland, er det viktig å henvise til denne uramerikanske tradisjonen. En sweat lodge er en ovalformet hyttekonstruksjon, urbefolkningen kaller den også ”Mother Earth’s womb”. Inne i en sweat lodge er det mørkt, fuktig og varmt, ikke ulikt hvordan det er inne i en livmor. I sweat lodgen vil kroppen renses for avfallsstoffer og urenheter, ved å svette det ut, kommer man ut igjen fornyet og rensset – ”gjenfødt”. Denne gjenskapelsen gjelder ikke bare det kroppslige, men også på et sjelelig og spirituelt nivå. Det sies at man skal entre en sweat lodge helt naken, uten klær, symboler eller kjennetegn som henviser til status eller rikdom, i tillegg skal man være ydmyk, ren og uskyldig. Dette gjøres for å bli mer spirituell, slik at man kan oppdage og forstå sjelen og dens spirituelle essens. En sweat lodge forberedes og bygges når større livsløpsendringer finner sted, overgangsriter som fødsler, bryllup, død, eller overgangen fra barn til voksen.¹⁵⁴

Er badstuen et slags rensesrituale for kvinnene? Renser de sin kvinnekropp og sjel for å omvendes til noe annet? Renser kvinnene ut en påført kvinnelighet eller femininitet? Sett i sammenheng med den finske sauna-tradisjonen og uramerikanernes sweat lodge tradisjon kan det tenkes at Bird henviser til et slags rensesrituale. Den uramerikanske sweat lodgen

¹⁵³ L. M. Edelsward, *Sauna as symbol: society and culture in Finland*, (New York: P. Lang, 1991).

¹⁵⁴ Robert K. Heinrich, Joseph L. Corbine og Kenneth R. Thomas, "Counseling Native Americans", *Journal of Counseling and Development: JCD* 69, no. 2 (1990): 128.

<http://search.proquest.com/docview/219100493?accountid=14699>.

skal rense kropp og sjel ved å svette ut urenheter. Renselsesritualet gjør at man gjenfødes. Det er neppe tilfeldig at Bird kaller bildet Sauna i tillegg til at fotografiet er tatt idet de fem kvinnene befinner seg inne i en badstue.

Uramerikanske tradisjoner og arv er en viktig del av amerikansk kulturarv, Bird er sannsynligvis klar over hva sweat lodge tradisjonen innebærer. Det kan virke som om kvinnene i fotografiet går gjennom et renselsesrituale, men hva gjenfødes de til? Og hva renses de for? I sammenheng med bokens gjennomgående tema rundt kjønn og identitet, kan ritualet være en renselsesprosess som renses kvinnene for alle kjønnsstereotypiske normer og effekten av at vårt patriarkalske samfunn tvinger oss inn i kjønnsstereotypiske roller. De gjenfødes som ”rene kvinner”, strippet for alle ”urenheter” som blir presset inn i en kvinnelig identitetsforståelse, de renses for den kulturelle og samfunnsstrukturerte forståelsen av kvinnelighet.

Kvinnene i fotografiet uttrykker en ekstatisk form for glede. I samband med hverandre inne i saunaen kan de være seg selv, de virker frie i dette rommet og i relasjon til hverandre. I dette rommet slipper de å forholde seg til utenom verdenen, og det som er med på å konstruere deres *situasjon* som kvinner. Kanskje uttrykker kvinnene en ”kvinnelig essens”? Om det finnes en kvinnelig essens, er de her strippet nakne for alle påførte former for kjønnets symbolikk. I neste bilde *Showers* er kvinnene ute av saunaen, de trer inn i et annet rom, kanskje trer de inn i et annet ”rom” også i symbolsk forstand.

Her vil jeg henvise tilbake til kapittelet *Maskulinisering* og fotografiet *Warming Marshmallows*, siden den uramerikanske sweat lodge tradisjonen kan settes i sammenheng med handlingen i *Warming Marshmallows*. Når en sweat lodge skal forberedes lages det et stort bål, personen som lager bålet har en sentral og posisjon. Når bålet lages forberedes forsoningen mellom kropp, sinn, sjel og ånd. Målet med seremonien er å gjenopprette balansen mellom disse fire elementene. Personen som lager bålet; ”the fire maker” ber for at deltakerne skal oppnå renselse i de fire elementene. Deltakerne gir tobakk til the fire maker, som plasserer tobakken inne i bålet. Tobakken har en viktig rolle i bønnen til urbefolkningen i Nord-Amerika.¹⁵⁵

Kan det være at Birds fotografi *Warming Marshmallows* henviser til fire maker tradisjonen? Det virker nokså sannsynlig med tanke på det gigantiske bålet og kvinnen som beveger seg rundt ilden i en slags ekstatisk dans. Kvinnen ser også ut til å ha en pakke tobakk

¹⁵⁵ Heinrich, Corbine og Thomas, "Counseling Native Americans", 128.

i baklomma som er et viktig element i bålritualet. Alle disse faktorene gjør at kvinnen kan settes i sammenheng med tradisjonelle fire makers.

Urbefolkningen i Nord Amerika har en alternativ måte å forstå kjønn på. En kjønnsforståelse som utfordrer den moderne vestlige inndelingen av kjønn i kun to kategorier; mann og kvinne. Hos urbefolkningen eksisterer fenomenet *berdaches*¹⁵⁶; som har vært dokumentert siden 1600-tallet og hos 150 forskjellige stammer. Berdaches er som oftest menn som antar en kvinnelig livsstil, men i mer enn halvparten av tilfellene forekommer det at kvinner antar en mannlig livsstil.¹⁵⁷

Den kvinnelige berdachen som har antatt en mannlig livsstil deltar i krigføring, jakt og kan ha en lederposisjon i samfunnet. En berdache er sanksjonert av guddommelige krefter og har ofte overnaturlige evner. De er også forskjellige fra de mannlige og kvinnelige kjønnsrollene i måten de kler seg på, som ofte avviker fra både den mannlige og kvinnelige klesdrakten. Enkelte berdaches kler seg ikke annerledes, blant annet finnes det kvinnelige berdaches som kler seg i mannlig drakt kun i forbindelse med jakt og krigføring. Berdaches har som oftest hatt partnere av samme kjønn, men det finnes også eksempler på biseksuelle og heteroseksuelle berdaches. De har ofte hatt høy status og vært høyt respekterte medlemmer av sine samfunn. Andre medlemmer av samfunnet har ofte fryktet berdachene på grunn av deres overnaturlige evner.¹⁵⁸

En slik forståelse av kjønn, som er dokumentert hos urbefolkningen i Nord Amerika, gir allusjoner til både homoseksualitet, androgynitet, queer identitet og kvinnelig maskulinitet. Kvinnen i *Warming Marshmallows* kan virke både androgyn, maskulin og queer. Kvinnens utseende og uttrykk skiller seg fra stereotypiske kvinner, det korte håret, den karslige bukseshortsene og den bare overkroppen er med på å fremheve kvinnens maskulinitet. Kroppsbevegelsene til kvinnen uttrykker maskulinitet, hun står bredbeint og svinger om seg med armene. Bar overkropp er også noe som uttrykker maskulinitet, siden det som oftest er menn som kan gå uten klær på overkroppen. Det er som regel kun akseptert at kvinner av seg på overkroppen på stranden, eller i pornografiske sammenhenger. Hun kan også sammenliknes med butche lesbiske kvinner, med tanke på utseende og kroppsholdning.

¹⁵⁶ "Ordet berdache er opprinnelig en arabisk og persisk betegnelse på den yngre partneren i et mannlig homoseksuelt forhold. Men i dag er ordet en betegnelse på forekomsten av det vi kan kalle et tredje eller fjerde kjønn i ulike kulturer." Jan-Erik Ebbestad Hansen og Kari Møller, *Kjønn og androgynitet*, (Oslo: Gyldendal Fakta, 2001), 115.

¹⁵⁷ Ebbestad Hansen og Møller, *Kjønn og androgynitet*, 115.

¹⁵⁸ Ebbestad Hansen og Møller, *Kjønn og androgynitet*, 115, 116.

Kvinnen skiller seg fra normen om kvinnelighet og femininitet noe som gjør at hun virker queer. Den amerikanske queerteoretikeren David Halperin definerer begrepet queer slik:

[...] by definition whatever is at odds with the normal, the legitimate ... It is an identity without an essence, not given condition, but a horizon of possibilities, an opportunity for self-transformation.¹⁵⁹

Halperin hevder her at queer defineres ut ifra normen, queer er det som til enhver tid er i opposisjon til det normale og legitime. Queer er identitet som ikke kan defineres, det er en identitet uten en essens eller gitte betingelser. Queer begrepet lar seg altså ikke definere og kategorisere, noe som åpner opp for et mangfold av identiteter, og gir mulighet for transformering og forandring.

Handlingen i sorthvitt fotografiet *Showers* tar for seg fire kvinner på vei inn en dør, halvveis nakne. Kvinnen lengst til venstre i bildet er først inn døren, bildet er tatt idet hun har hodet og det ene benet innenfor døråpningen. Hun er naken bortsett fra et håndkle halvveis rundt livet, hun har hår under armene og kort hår på hodet. Kvinnen bak henne sees i profil, hun har også håndkle rundt livet, og naken overkropp. Hun har kort hår, barbert på sidene. Bakenfor henne igjen står en tredje kvinne. Hun løfter et håndkle opp slik at det dekker deler av kroppen, håndkledet er et stort amerikansk flagg. Hun står litt lenger til siden for de andre, nærmere bakgrunnen hvor det er et vindu. Utenfor er det mørkt. Det er også mørkt i rommet der de står, foruten den kunstige lyskilden som kommer fra kameraets retning. Den fjerde kvinnen står sist i køen de danner. Hun har kort blondt hår som er barbert på sidene og lengre på toppen og bak. Hun har håndkle rundt livet og bar overkropp. I motsetning til de andre er hun ikke i bevegelse, men statisk i forhold til de andre kvinnene. Nederst i bildet er det en hvit strek, den er nær kameraet og ute av fokus. Det er mulig at fotografen har brukt dette aktivt i komposisjonen, for å veie opp i forhold til det mørke og skape balanse. Til venstre i bildet er veggen dekket av fliser, de lager geometriske former som gjentas i vinduet på veggen bak kvinnene. I malerier fra eldre kunsthistorie blir vinduet brukt som et symbol på en åpning ut mot verden.¹⁶⁰

Bruken av det amerikanske flagget i *Showers* er trolig brukt bevist fra kunstnerens side, noe som automatisk henviser til politiske spørsmål. Det amerikanske flagget

¹⁵⁹ David Halperin, *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*, (New York, London: Oxford University Press, 1995), 79.

¹⁶⁰ Helen Gardner og Fred S. Kleiner, *Gardner's Art through the ages: a global history*, (Boston: Thomson, Wadsworth, 2009).

symboliserer grunnverdiene det amerikanske samfunnet er bygget på; frihet og demokrati.¹⁶¹ Tørker kvinnen i fotografiet *Showers* seg med det amerikanske flagget som et uttrykk for respektløshet? Er bruken av flagget i fotografiet en kommentar til hvordan statene i USA forholder seg til LHBT¹⁶² miljøer? Det er for eksempel ennå ikke lov for mennesker av samme kjønn å gifte seg i flere av statene i USA. Det er også ulovlig i mange stater at par av samme kjønn adopterer barn. LHBT-mennesker i USA utsettes ofte for hatkriminalitet og diskriminering på grunnlag av legning og seksuell identitet.

Grunnen til at jeg viser til LHBT-spørsmål i sammenheng med flagget i dette bildet er fordi fotografier tidligere i boken henviser til homofil symbolikk. Blant annet bildene *Rainbow* og *Bubble* anvender Bird regnbuens farger, som er et utbredt LHBT-symbol i internasjonal forstand. Bird har antageligvis brukt flagget som en kommentar til USA politikk og holdninger til LHBT-mennesker.

I fotografiet *Showers* er de fire kvinnene trolig på vei inn eller ut av dusjen, etter å ha vært i saunaen. Venter de på tur, på vei inn i noe annet, eller ut av noe; et rom, en situasjon, en eksistens? Ifølge Halberstam søker kvinnene i boken *Rewilding* etter en fantasitilstand mellom en utopisk og dystopisk eksistens. I fotografiet *Showers* er kvinnene på vei inn en dør, den ene kvinnen trer forsiktig inn gjennom døren til et rom som ikke er synlig i bildet. Det kan virke som om dette rommet også er et symbolsk "rom". Kanskje er rommet en metafor på Halberstams utopiske/dystopiske fantasitilværelse. Vinduet på veggen bak kvinnene underbygger denne tolkningen, siden vinduet i kunsthistorisk forstand symboliserer en åpning til en annen verden.

Hva er det Bird vil uttrykke med *Sauna*-bildene? Det kan virke som om kvinne gjennomfører en slags overgangsrite, slik urbefolkningen gjør i Nord Amerika gjennomfører ved livsløpsendringer. Det kan være at kvinnene gjennomfører et rituale som markerer overgangen fra en normativ og stereotypisk forståelse av kvinnelighet til en opprinnelig kvinnelig essens. Ritualet renser kvinnene for en konstruert form for kvinnelighet og

¹⁶¹Andrew S. Draper, "The Call of the Flag", *The American Flag: New York State Education Department*, red. Harlan Hoyt Horner (Albany: State of New York Education Department, 1910), <http://hdl.handle.net/2027/uc1.b4572965?urlappend=%3Bseq=19>.

¹⁶² LHBT står for lesbiske, homophile, bifile og transpersoner. LHBT er en samlebetegnelse for seksuelle minoriteter. Enkelte legger til er Q som står for queerpersoner, og I som står for interseksuell. LLH: *Lansforeningen for lesbiske, homofile, bifile og transpersoner*, <http://www.llh.no/nor/homofil/begreper/> (opp søkt 07.05.2013).

stereotypisk femininitet De entrer saunaen nakne, strippet for en ”falsk” kvinnelighet samfunnet har pådratt dem, for så å gjenfødtes som ”rene kvinner”.

I bildet *Shower* har de kommet ut av saunaen og er på vei inn i et annet rom. Rommet de er på vei inn i kan tolkes som et symbol på at de trer inn i en annen eksistens eller væren, etter å ha blitt rensset og gjenfødt som ”rene” kvinner.

Ifølge Jorun Solheim kan det kvinnelige sammenlignes med de farlige og grenseoppløsende kreftene som truer sosial orden.¹⁶³ En slik symbolsk forståelse av kvinnekroppen kan ses i sammenheng med de sterke tendensene til fornektelsen, kontrollen og avgrensningene av kvinnelig seksualitet, i mange kulturer. Solheim kobler den moderne fristillingen av kvinnelig seksualitet med kulturell urenhet og grenseoverskridelse, og hvordan kvinnelig seksualitet kan være et tegn på samfunnets økende grenseoppløsning, noe som fører til en tolkning av kvinnekroppen som selve inkarnasjonen av det farlige, hevder Solheim.¹⁶⁴ Kvinnekroppen blir i vår kultur knyttet til ”urenhet”, og mannen til det ”rene”. Kvinnen er ”uren” på grunn av hennes kroppslige åpninger og grensemangel, som knyttes til kvinnens seksualitet og reproduktive funksjoner.

Siden kvinnekroppen er et symbol på urenhet kan settes i sammenheng med sauna og ”sweat lodge” tradisjonene, siden begge tradisjonene innebærer renselse. I relasjon til dette, kan det tenkes at *Sauna*-bildene til Bird er en kommentar til den kulturelle forståelsen av kvinnen som uren. I analysen av fotografiet *Reaching* tolker jeg kvinnen i bildet i forhold til Eva i *Bibelen*, i bibelsk sammenheng knyttes Eva til det syndige og overtredelse av det hellige. Forståelsen av kvinnen som uren kan knyttes til *Bibelens* fremstilling av ”verdens” første kvinne som syndig, og dermed også uren. Siden vår vestlige kultur, samfunn og historie er preget av kristendommen, kan forståelsen av kvinnen som uren ha sitt opphav i religionen.

Jeg tolker Birds *Sauna*-bilder som en anmerkning og kommentar til vår kulturs forståelse av kvinnen og kvinnekroppen. Samtidig kan renseseritualet i *Sauna*-bildene tolkes som en renselse av kulturelle implikasjoner som inkarneres og påføres kvinner og kvinnekroppen.

3.9 Femme fatal-fluer

Rewilding avsluttes med bildet *Fireflies*. Fargefotografiet viser et naturlandskap i skumringstimen. I forgrunnen er det en eng med grønt gress og små hvite blomster. Rundt

¹⁶³ Solheim, ”Forord”, 16.

¹⁶⁴ Ibid.

omkring i luften virrer det gule lysende streker. Siden bildet heter *Fireflies*, så er strekene sannsynligvis ildfluer som flyr omkring cirka en meter over gresset. For å fange opp fluene med kameraet har fotografen brukt lang lukkertid. Trærne og gresset er mørkt, himmelen bak er lys, nesten hvit. Den lyse veien i bildets mellomgrunn deler bildet i to. Skumringen skaper en dempet belysning og kjølige farger, lyset fra fluene lager derimot en varm kontrast til de kalde omgivelsene. Ildfluene flyr i retning mot kameraet, noe danner en større tredimensjonal effekt og dybde.

Til venstre i fotografiet står et høyt og bredt løvtre, som trolig er et sassafrastre. Boka innledes med et fotografi som heter *Sassafras*, det er et sorthvitt landskapsfotografi. *Sassafras* er navnet på stedet fotografiene er tatt, men også navnet på en type trær som vokser vilt i staten Tennessee, hvor *Sassafras* ligger. Treet har legende effekter, på blant annet kjønnsykdommer og menstruasjonsforstyrrelser. Indianerne brukte planten både som medisin og et middel mot onde ånder.¹⁶⁵ Som slangord brukes ordet ”sassafras” blant annet som synonym for det mannlige kjønnsorgan, og som et annet ord for homo eller svekling. *Sassafras* brukes også for å betegne vill og uregjerlig hårvekst.¹⁶⁶

Gjennom boken har vi fulgt åtte kvinner i ulike situasjoner, det er derfor grunn til å tolke ildfluene i Birds bilde *Fireflies* som hunn-ildfluer. Ildfluer som holder til i Tennessee, staten hvor *Sassafras* ligger, er kjent for å lyse i takt eller synkront. *Photuris* er en ildflue art som holder til i Nord Amerika. *Photuris*-hunnene er kjent for å lokke til seg hannildfluer for så å spise dem. Disse hunnfluene kalles ’femme fatales’, disse hunn-ildfluene kan ikke fly.¹⁶⁷

Ildfluene lyser best i skumringstimen, det ser ut for at fotografiet *Fireflies* er tatt på nettopp denne tiden av døgnet. Urbefolkningen i USA brukte å fange ildfluer og gni de på brystet og i ansiktet, som en slags selvlysende maling. For Aztekerne hadde ildfluene en metaforisk betydning; et glimt/gnist av kunnskap, i en verden av mørke/uvitenhet.¹⁶⁸

Femme fatales ble ofte brukt i ”film noir” filmer på 40- og 50 tallet, hun representerte ofte den sterile og ufruktbare kvinne. I film noir filmer var femme fatales ofte farlige og

¹⁶⁵ Charles Manning og Merrill Moore, “Sassafras and Syphilis”, *The New England Quarterly*, vol. 9, nr. 3 (1936): 473-475 <http://www.jstor.org/stable/360282> (Oppsøkt 22.03.2013)

¹⁶⁶ “Sassafras”, *Urban Dictionary*. <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=sassafras&page=2> (oppsøkt 02.04.2013).

¹⁶⁷ James E. Lloyd, “Aggressive Mimicry in *Photuris* Fireflies: Signal Repertoires by Femmes Fatales”, *Science*, New Series, vol. 187, nr. 4175 (1975): 452-453. <http://www.jstor.org/stable/1739608>.

¹⁶⁸ “Flickering fireflies”, (juli 2008), Department of Natural Resources, *Ohio Government: ohio.org*, <http://www.dnr.state.oh.us/parks/kidsthings/natthing200807/fireflies0708/tabid/20432/Default.aspx> (oppsøkt 20.05.2013).

dødelige, de var kvinner med makt. De representerte også frykten for å miste stabilitet og kontroll, og frykten for kastrasjon hos menn. Femme fatale ble koblet til ukontrollerbare drifter hos kvinnen. Hun var ofte ond og ble som oftest straffet for dette, eller drept. Femme fatales ble drept og straffet av menn, et resultat av mannens frykt for den ukontrollerbare kvinnen som truer mannens fallos og hans mannlighet. Femme fatale kvinnene var ikke feminister, men de ble et symptom på mannens frykt for feminismen, ifølge professor Mary Ann Doane.¹⁶⁹

Femme fatales har mange navn, noen ganger blir hun kalt ”man eater”. Menn både elsker og frykter henne, et subjekt for mannlig fantasi og fetisj. Femme fatales finnes ikke kun i film noir, men innen mange forskjellige former for kunst. Femme fatale kvinnen var allerede et tema i teaterstykker i det gamle Hellas. Femme fatales er også brukere av det freudianske fenomenet ”the gaze”. Hun utfordrer dermed mannens iakttagelse av den passive kvinnen, ved at hun stirrer tilbake. Hun bruker den makten som ligger i the gaze, men hun er allikevel ikke en eier av makt slik mannen er.¹⁷⁰

Femme fatale ildfluene Bird har fotografert kan sammenliknes med den klassiske femme fatale. Både fluene og kvinnene har ryktet på seg for å være ”mannsetende” skapninger. De er begge potensielt dødelige for sin mannlige motpart. Ildfluene er farlige, men de kan ikke fly. Femme fatale kvinner utøver makt, men de eier den ikke. De er, tross sitt fryktede rykte, også sårbare.

Har ildfluene som før ikke kunne fly endelig tilegnet seg evnen å fly? Er de endelig frie fra sin skjebne som ”femme fatales”? Er fotografiet et hint til utopisk ønsketenkning? Et ønske om at hunnene/kvinnene skal bli frie og få evnen til og ”fly”, på samme måte som hannene/mennene? Et ønske om at menn og kvinner skal være likestilt og ha samme muligheter? Det er grunn til å tro at ildfluene i fotografiet *Fireflies* er en henvisning til kvinnene vi har fulgt gjennom boken.

Ekte femme fatale-kvinner er vågale og farlige, og en trussel for den mannlige fallos. De har rensset kropp og sjel for urenheter og fjernet all feminin symbolikk. De har rensset seg for ”falsk” kvinnelighet. En kvinnelighet som har holdt dem fanget i normer og regler, en undertrykkelseeffekt skapt av patriarkatet. Ved å fjerne seg fra en stereotypisk og normativ forståelse av kvinnen blir de frie, frie til å være seg selv som ”ekte” og ”rene”kvinner.

¹⁶⁹ Doane, *Femme Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, 2, 3.

¹⁷⁰ Kjell R. Solheim, ”Introduction”, *Fatale Women*, Volume no. 11, årgang 1999, Centre for Women’s and Gender Research.

Boken ender her, med fotografiet *Fireflies*. I bildet flyr fluene kaotisk, ukontrollert, vilt over gressletten i skumringstimen. En utopisk avslutning på en utopisk fortelling i bilder. De er frie og ville, endelig kan de fly!

4.0 Drøftning og konklusjon

[...] the unholy union of femaleness and masculinity can produce wildly unpredictable results.¹⁷¹

I begynnelsen av boken, i kapittelet *De yndefulle*, er kvinnene i fotografiene kledd i hvite tyllskjørt. Kvinnen i kapittelets første fotografi *Reaching*, fremstår som yndig og feminin, men hennes hårete armhuler og guttekorte hår bryter med tradisjonelle forventninger til en feminin og ”riktig” kvinne. Håret under armene og den korte hårfrisuren gjør at kvinnen virker androgyn. Siden kvinnen strekket hånden opp i et tre, og hennes antikke positur, minner hun om Eva i Edens hage. Bibelens Eva er et symbol på synd og overtredelse av den hellige lov, hun kan derfor sies å være historiens første ”femme fatal”. En mulig tolkning er at kvinnen i bildet *Reaching* er en allegori over Eva, synd og overtredelse. Femme fatale symbolikken tas opp igjen i analysen av bildet *Fireflies*.

I analysen hevder jeg at kvinnen kan oppfattes som både androgyn og queer, siden hun bryter med aksepterte former for kvinnelighet og femininitet. Hun er queer siden hun kan forstås som avvikende fra normen og stereotypisk kvinnelighet og femininitet.

Kvinnens hårete armhuler er ikke et vanlig syn i vår kultur, ifølge Askowitz bryter hårete kvinnekropper med sosiale regler for hvordan kvinner skal være. Hår er et tema som går igjen flere steder i boken. Kvinnenes hårete armhuler vises ofte frem i bildene, hår på legger og kjønnsorganer vises også frem. Bildene viser kroppshår som gror vilt. I en kontekst hvor kvinner skal være glattbarberte, kan hårveksten til kvinnene i boken oppfattes som vill og uregjerlig.

Hårete kvinnekropper blir ofte oppfattet som avskyelige, ekle og stygge. Den naturlige kvinnekroppen blir sett på som skitten og uakseptabel, noe som kommer av at det eksisterer en frykt for kvinnekroppens natur, utseende, og lukt. Denne frykten for kvinnekroppen har skapt et behov for å kontrollere kvinnekroppen. Kontrollen over kvinnekroppen frembringes gjennom patriarkatets herredømme.

Det finnes motreaksjoner til de patriarkalske maktstrukturene som kontrollerer kvinnekroppen, og det å la håret gro på kvinnekroppen handler om en slik motreaksjon i form av politisk aktivisme. ”Å la håret gro” bevegelser eksisterer særlig blant lesbiske og urbane feminister, som ønsker å føre frem aksept for den naturlige kvinnekroppen ved å la håret gro

¹⁷¹ Halberstam, *Female Masculinity*, 29.

på bena, under armene, i underlivet og i ansiktet. Ifølge Askowitz er kroppshår på kvinnekroppen blitt til "high dyke fashion". Kvinnene i *Birds* bilder lar håret gro under armene, på bena og i skrittet. De hårete kvinnekroppene i *Birds* bilder kan i sammenheng med denne forståelsen av hår og kvinnekropp tolkes som et feministisk og lesbisk prosjekt.

Fotografiet *Push Up* viser en kvinne som minner om Shakespeares Ophelia fra teaterstykket *Hamlet*, og Millais fremstilling av henne i maleriet *Ophelia*. I maleriet til Millais ligger hun stille i vannkanten og venter på å bli trukket under, og drukne. I fotografiet *Push Up* forsøker kvinnen å løfte seg selv opp fra vannet, hun er ikke passiv og hjelpeløs, slik hun er i Millais maleri. Kvinnen i *Birds* fotografi tar derimot grep om sin egen situasjon og kjemper imot en slik "Ophelia" skjebne. Muligens er *Birds* fotografi en allegori til den moderne kvinnens transformering, fra å være yndig, passiv og hjelpeløs, til å bli en aktiv og handlekraftig kvinne. Kvinnen gjør seg selv til et handlende subjekt, hun nekter å bli trukket under, og derfor kan man også her se antydningen av en type politisk protest mot den passiviserte kvinneskikkelsen i kulturen.

Bildet *Push Up* kan også tolkes som et symbol på renselse, siden vann symboliserer renselse, fornyelse og dåp. Det å dykke ned i vannet er et symbol på å lete etter livets mening, kvinnen i *Push Up* kan dermed være et bilde på søkingen etter svaret på spørsmålet om hva en kvinne "er". Bildet kan også tolkes som et renselsesrituale, hvor kvinnen søker å rense og vaske vekk en normativ forståelse av kvinnelighet, på leting etter en virkelig og sann kvinnelighet.

I fotografiet *Four Girls* skjer et skifte i kvinnes uttrykk og holdning, de er nærmest konfronterende og truende i holdningen og ansiktsuttrykket. De virker også mer maskuline enn i *Reaching* og *Push Up*. Maskuliniteten kommer til uttrykk i det skarpe og truende blikket, og de skaper en barriere med kroppene. I tillegg har kvinnen med cowboyhatt en maskulin kropp og muskulatur som påvirker inntrykket av maskulinitet i bildet. Blikkene deres stirrer tilbake på betrakteren, noe som kan tolkes som et "mannlig blikk", i freudiansk forstand. De er ikke objekter og ofre for "the manly gaze", derimot stirrer de tilbake og utfordrer forståelsen av kvinnen som et offer for "the gaze". De skaper dermed seg selv som subjekter idet de anvender "the gaze". Halberstam mener at lesbiske og maskuline kvinner har en tendens til å benytte noe hun kaller "the butch gaze". I forbindelse med Halberstams forståelse av kvinner som anvender "the gaze", kan kvinnene i *Four Girls* tolkes i retning av mer maskuline kvinner.

De hvite tyllskjørtene til kvinnene i *De yndefulle*-bildene kan minne om brudeaktige og ballerinaaktige skjørt. Fargen hvit symboliserer renhet og uskyld. De ultrafeminine tyllskjørtene skaper en kontrast til kvinnenes tvetydige kjønnsuttrykk, guttekorte hår og håret under armene. Denne ”brekkingen” av kjønnede uttrykk gjør at kvinnene virker queer. De bare overkroppene bryter med forventningene til kvinnelig oppførsel, i mange av USAs stater er det ulovlig å gå med bar overkropp for kvinner, blant annet i staten Tennessee hvor fotografiene er tatt. Det kan virke som om dette er en kommentar eller et slags opprør mot denne loven, fra Birds side.

I kapitlet *Barbershop* blir kvinnene barbert kort på hodet, får en hårfrisyrer som ligner på en mohawksveis. Sveisen minner om en hanekam og har blitt mye brukt av anarkister, deriblant i queersubkulturelle miljøer. Mohawksveisen har sitt opphav i uramerikansk kultur, hos enkelte uramerikanske stammer var mohawksveisen et symbol på ”fritt opprør”, noe som virket tiltalende for den anarkistiske ideologien. I LHBT-miljøer har sveisen også blitt anvendt, LHBT-miljøer har også vært kjent for å anvende andre symboler og estetiske uttrykk fra uramerikansk kultur. Jeg tolker klippingen av hår i Birds bilder som et uttrykk for både anarkistiskideologi, queer subkultur og homosymbolikk.

Queersubkultur er ofte en blanding av både anarkistisk kultur og skeiv kultur. Klippingen av hår kan også tolkes som en ”happening”, hvor kvinnene bedriver ”gender-grooming”, som Halberstam kaller det. Kvinnene gjør seg mer butche ved å klippe seg. Situasjonen i *Sunset Haircuts* kan derfor sies å være en identitetsskapende ”happening”, hvor kvinnene får et mer tydelig lesbisk utseende og ”image”.

En tydelig endring i kvinnens kjønnsuttrykk vises særlig i kapitlet *Maskulinisering*. Her er kvinnene bare mer tøffe og uredde, i motsetning til hva de var i begynnelsen av boken. Kvinnene er ikke lenger kledd i glorieaktige tyllskjørt, og deres tvetydige kjønnsuttrykk har gått fra å være både feminint og androgynt til å bli maskulint i *Maskulinisering*-kapitlet. Det kan virke som om ”gender-grooming happeningen”, i *Barbershop*-bildene, har gjort kvinnene mer butche og maskuline.

I fotografiet *Warming Marshmallows* er kvinnen kledd i en typisk mannlig bukse, med avrevne bukseben, i tillegg har hun bar overkropp og guttekort hår, faktorer som styrker kvinnens maskulinitet. Siden hun er nokså flatbrystet kan det ved første øyekast se ut som en mann. Kvinnen beveger seg rundt et stort og vilt bål, i baklomma har hun en pakke tobakk. Både bålet og tobakken kan settes i sammenheng med et uramerikansk bålrituale og

bevegelsene hun gjør kan minne om en rituell bårdans. Kvinnen virker nesten vill i det hun leker med det ville og ukontrollerte bålet. Ilden er et symbol på renselse og fornyelse, i likhet med vann, som nevnt tidligere. Ild kan også være et symbol på potens og omvandling, ilden i *Warming Marshmallows* kan derfor være en allegori til kvinnens mulige potens og transformering til det maskuline.

Kvinnen i *Jen Smoking* kan ved første øyekast se ut til å være en mann, hun har tatt maskuliniteten enda et steg lengre enn i det foregående bildet. Hun er queer siden hun bryter totalt med den heteroseksuelle matrisens koder og normer. Kvinnen kan også sies å være en ”bull dyke”, på grunn av et svært maskulint uttrykk. Ifølge Halberstam er maskulinitet et identitetsskapende uttrykk, som er med på å fremheve lesbisk selvidentifikasjon. Kvinnen i *Jen Smoking* kan i sammenheng med Halberstams påstand karakteriseres som en lesbisk ”bull” eller ”butch dyke”.

I kapittelet *Gult regn* anvender kvinnene plastrør for å tisse stående, som menn. Tisserøret kvinnene anvender, kan tolkes som et fallossymbol. Butler hevder at fallossymboler kan overføres til andre kroppsdeler enn den mannlige penis. Fallossymboler blir ofte brukt i lesbisk sammenheng, hvor to kvinner kan ha fallos og bytte på å ha den, mener Butler. Tisserøret i bildene til *Bird* kan være en henvisning til den lesbiske fallos.

Butler mener at den lesbiske fallos både kan rokke ved og forflytte betydningen ved hegemoniske og normative heteroseksualitet, siden lesbisk fallos undergraver betydningen av penis via dens fravær. Bruken av fallosobjekter kan ifølge Haraway frembringe nye kjønnskategorier, som hun kaller ”cyborg identity” og ”post-gender”. En slik poststrukturalistisk forståelse av kvinnelig fallos kan være med på å transcendere kvinnen til noe nytt og annerledes. Solheim mener at slike hybride identiteter kan utfordre fastlåste identitetskategorier. I denne sammenheng, gjennom bruken av plastrøret, konstituerer kvinnen seg også som en som kan stå og tisse.

Kvinnen i *Birds* bilde *Piss Jar* kan i en poststrukturalistisk sammenheng oppfattes som en utforsking av grensene for kjønn og biologi. Hun er dermed med på å skape nye forståelser, og utfordre konstitueringen av det kvinnelige kjønnsorgan som uforanderlig og konstant. Det kan også virke som kvinnen utøver Butlers forståelse av kroppen som flytende og konstruert materie, skapt av personens ”situasjon”.

Regnavtrykk-kapittelet skiller seg fra de andre syv kapitlene, på grunn av fraværet av mennesker i fotografiene. *Rainbow* viser en dobbel regnbue, som kan tolkes som et

homosymbol, siden regnbuen og dens farger ofte blir brukt som symbol på mangfold og aksept av homofile bevegelser. I fotografiet *Bubble* gjentar fargene seg i en stor såpeboble, som legger seg utover naturen, det er mulig at dette er henvisning til boken som et queer-utopisk prosjekt. Boken inneholder flere henvisninger til lesbisk identitet, regnbuen er med på å understreke kvinnenens seksuelle identitet.

Fotografiet *Rainshadow* viser et regnavtrykk av en person, der hvor hodet har ligget ses avklipte hårtuster. Klippinger av hår går igjen fra kapittelet *Barbershop*, men her er kvinnene fraværende. Klippingen av hår hos kvinnen kan oppfattes som et ønske om å frigjøre seg fra normative forståelser av kvinnen som et objekt for "the male gaze".

Kvinnene er i kapittelet *Lekende kvinner* aktive og utagerende, de minner litt om tenåringsgutter som leker og tester ut kroppens fysiske begrensinger og muligheter. De klatrer i trærne, og oppå hverandre, aktiviteter som krever fysisk styrke og troen på egenskapene til egen fysikk, en type selvtillit til egen kropp som tenåringsgutter ofte har, men tenåringsjenter mangler. De leker og utfolder seg fritt, de trenger ikke å måle seg med mannens fysikk, siden han er fraværende. Pyramiden kvinnene danner i fotografiet *Pyramid* kan forstås som et maktsymbol, siden pyramidespissen er et symbol på solens mannlige kraft og fallos. Pyramiden kvinnene skaper kan i denne sammenheng forestille hvordan kvinner også kan innta en maktposisjon.

Pyramiden kvinnene skaper kan også tolkes som et bevis på hva kvinner kan skape i fellesskap og solidaritet. Å bygge en menneskelig pyramide krever tillit og trygghet og tett samarbeid. Det er som om Bird forteller at kvinner kan nå til topps når de samarbeider seg imellom, samtidig som hun gjør det på en lekende måte.

I fotografiet *Climbing* klatrer kvinnene i trærne, noe som gir assosiasjoner til lekende unggutter. De tester ut kvinnekroppens fysiske potensiale, og ønsker å bryte med tradisjonelle forestillinger som er indoktrinert i kvinner. Young mener at jenter og kvinner mangler en type selvtillit til egen kropp og dens fysiske kapasitet. Kvinnene i *Lekende kvinner*-kapittelet virker å transendere kvinnekroppens begrensninger, og frigjøre seg fra kvinnens samfunnsmessige og kulturelle situasjon. Beauvoir og Young mener at kvinnekroppen må forstås ut ifra sosiale og kulturelle situasjon, og patriarkatet som skaper denne situasjonen.

I *Sauna*-bildene roer stemningen seg. Kvinnene slapper av i saunaen, mens de ler og ser ut til å ha det hyggelig og sosialt. Sauna er blant annet en finsk tradisjon og en uramerikansk tradisjon, begge tradisjonene innebærer renselse av kropp og sjel. Saunaen i

Birds fotografier kan tolkes som et renselsesrituale hvor kvinnene renser seg for en påført og påtvunget form for kvinnelighet, skapt av samfunn, kultur og patriarkat. Kvinnene renser og svetter ut "kjønnsstereotypiske urenheter", slik blir de frie fra normative og tradisjonelle forståelser av kvinnelighet. I den uramerikansk sweat lodge tradisjonen blir det hevdet at man kommer ut igjen som ren og gjenfødt. I sweat lodgen kan man også finne tilbake til sjelens spirituelle essens. En mulig tolkning av *Sauna*-bildene er at kvinnene søker etter en kvinnelig renhet og essens, og kanskje ønsker de å bli gjenfødt som rene kvinner, renses og frigjort fra kulturens merking.

Hos flere uramerikanske samfunn eksisterte fenomenet berdaches; menn som levde som kvinner og kvinner som levde som menn. Berdaches kan sammenlignes med lesbiske, homofile og transpersoner, og andre kjønnsoverskridende identiteter. Fenomenet kan derfor sammenlignes med queer identitet og ideologi, noe som er et gjennomgående tema i Birds bok.

Hendelsen i fotografiet *Showers* kan også forstås som en renselsesrite, siden vann symboliserer renselse og fornyelse. Kvinnene ser ut til å komme fra dusjen etter saunaen, de er på vei inn en dør, kanskje er de på vei inn i en annen eksistens; en utopisk eksistens?

Vann går igjen i flere av bokens fotografier, blant annet i *Push Up*, *Rainshadow* og *Showers*. Elementet vann er et av jordens fire elementer; vann, jord, ild og luft. Ild er representert i fotografiet *Warming Marshmallows*. Luft vises i blant annet bildet *Bubble*. Jord går igjen i flere bilder, natur er et stort element i boken. Elementene representeres i regnbuens farger; rødt, gult, grønt og blått. Regnbuen er et homosymbol, som vises i bildene *Rainbow* og *Bubble*.

Bokens siste bilde *Fireflies* er et landskapsfotografi, tatt i skumringstimen, i luften virrer det små ildfluer. Hunnildfluene kalles også "femme fatales", de kan i teorien ikke fly, og kalles "femme fatales" fordi de lokker til seg hannfluene for så å spise dem. Kanskje fluene i dette siste bildet er en allegori på kvinnene vi har fulgt gjennom boken? Er kvinnene blitt omgjort til disse "femme fatale" fluene som endelig har fått evnen til å fly?

I analysen forklarer jeg hvordan femininitet, maskulinitet, androgynitet og queer kan defineres. Spørsmålet om hva kategoriene betyr dukker opp i analysen på grunn av kvinnenes tvetydige og uklare kjønnede uttrykk. Halberstam tolker kvinnene i boken som symboler, siden kroppene deres signaliserer forskjellige betydninger i ulike kontekster. Bird viser

hvordan objekter som sminke, klær og annet tilbehør er med på å skape forståelsen av kjønn, mener Halberstam.

Kunstner Leigh Bowery hevdet at femininitet og maskulinitet er ustabile kategorier, som ikke kan knyttes til kropp. Femininitet og maskulinitet er kategorier som kan bekles av alle, uansett kjønnsorgan. Siden femininitet og maskulinitet er kulturelt skapte kategorier kan de manipuleres og formes gjennom klær og handling. Ifølge Hansen og Møller er samfunnsmessige forståelser av kjønn med på å sette rammene for hva som er kvinnelig og hva som er mannlig, og det eksisterer en samfunnsmessig enighet om hvordan maskulinitet og femininitet skal oppfattes og erkjennes. Hansen og Møller mener derimot at personlige egenskaper ikke kan knyttes til biologisk kjønn, og at såkalte feminine egenskaper ikke kan knyttes til kvinnen og maskuline egenskaper ikke kan knyttes til mannen. De hevder at ”kjønnede” egenskaper burde forstås uavhengig av kjønn.

Androgynitet er et kjønnsuttrykk som befinner seg mellom tradisjonelle forståelser av kvinnelighet og mannlighet, femininitet og maskulinitet. Androgyne personer representerer et tvetydig og ubestemmelig kjønnsuttrykk.

Ifølge Butler kan kroppens kjønn konstrueres, hun mener at både biologisk og kulturelt kjønn skapes gjennom kulturelle implikasjoner. Butler hevder at både biologisk kjønn og kulturelt kjønn er flytende kategorier som kan konstrueres og manipuleres. Hun mener dermed at kvinnekroppen kan oppfattes som maskulin og mannskroppen kan forstås som feminin. Butlers forståelse av kjønn som flytende bryter med tradisjonelle, stereotypiske og normative forståelser av kjønn, noe som kan føre til nye tolkninger av kjønn og identitet. Butlers forståelse av kjønn som flytende og uten grenser kan relateres til Birds fotografier, siden Bird viser hvor lett det kan være å skape ulike forståelser av kjønn.

Kvinnene i Birds bilder leker og eksperimenterer med tradisjonelle forståelser av kjønn, femininitet, maskulinitet og androgynitet gjennom blikk, kroppsholdning, urinering, fysisk utfoldelse, hårstil, klær og hårvekst. Bird søker derimot ikke å gjøre kvinnene mer androgyne eller maskuline, men hun ønsker å vise hvordan eksteriør og uttrykk kan skape og omforme kvinnenens kjønnethet og identitet.

Kvinnene kan kategoriseres som queer siden de bryter med det normale og heteronormative forventninger og forståelser av kvinner og kvinnelighet. I utgangspunktet er queer alt og alle som ikke faller innenfor heteronormative kategorier. Queer bryter med forestillingen om at kjønn er naturgitt og uforanderlig, Bird viser gjennom fotografier hvordan

de kvinnelige modellene enkelt kan imitere og parodierte heteronormative kjønnede uttrykk. Via estetikken til kvinnene viser Bird gjennom fotografiene hvordan kjønn er ustabile og foranderlige kategorier. Kvinnene leker med typisk kvinnelige uttrykk og holdninger, til å leke med det tvetydige og androgyne, noe som gjør betrakteren usikker på hvilket biologiske utgangspunkt kvinnene har. De leker også med ideen om mannlighet og maskulinitet, som en kategori kun forbeholdt menn, noe kvinnene og Bird klarer å motbevise gjennom å okkupere mannlighet og maskulinitet. Bird viser hvordan kjønn er komplekst og mangfoldig, men samtidig viser hun at kjønn er veldig enkelt, siden det ikke handler om egenskaper og kvaliteter og ikke om natur og biologi.

I *Rewilding* forsøker ikke Bird å gjøre kvinnene mindre feminine eller mer maskuline, hun ønsker derimot å vise hvordan kjønn er kulturelt skapte kategorier, og at vi knytter ulike egenskaper, kvaliteter og uttrykk til biologisk kjønn.

For Halberstam blir fotografiene forflyttet mellom midlertidige tilstander, de er ikke frosset i tid, men på vei til en annerledes og ulik verden. En verden vi ikke ville forstått som fremtidig. Halberstam henviser til queerteoriens bruk av begrepene ”queer teomporalities” (queer midlertidighet) og ”queer time and place” (queer tid og sted).

Jeg tolker boken som et queer-utopisk prosjekt, hvor Birds mål er å vise hvordan kjønn kunne operert i en utopisk og annerledes eksistens, hvor kvinner ikke ble konstituert og fanget i våre normative kjønnskategorier, men hvor de kan være uavhengige og frie, til å være de kvinnene de selv ønsker å være.

I analysen av fotografiene *Warming Marshmallows* og *Sauna* nevner jeg hvordan den nordamerikanske urbefolkningens kultur og ritualer muligens har vært en inspirasjonskilde for Birds fotografier i *Rewilding*. Termen ”rewilding” betyr å reintrodusere dyrearter til et opprinnelig habitat. Anarkismen bruker termen som et begrep på å ville gjenskape og bringe ”det ville” tilbake til mennesket, kultur og samfunn. Enkelte anarkistiske bevegelser søker tilbake til et samfunn forut for sivilisasjon og patriarkat. De søker tilbake til en friere tilstand.

I USA finnes det flere anarkistiske samfunn som forsøker å leve utenfor det siviliserte samfunnet, blant annet finnes det et queer-aktivistisk kollektiv i staten Tennessee, hvor også Sassafra ligger. Det queer-aktivistiske kollektivet er inspirert av uramerikansk kultur og tradisjon. Det finnes flere likhetstrekk mellom anarkistisk ideologi og uramerikansk kultur og tradisjon i Birds fotografier, noe som fører til en konklusjon om at Bird er inspirert av den anarkistiske ideen om rewilding; å føre kvinnen tilbake til en naturlig og vill tilstand, noe som

gjør at begrepet får en litt annen mening, da hennes queer-utopiske prosjekt søker å peke framover mot en frigjøring fra stereotypiske forestillinger om femininitet og maskulinitet, hvor disse forestillingene eller fordommene vaskes bort og dermed setter kvinnene fri til å kunne være et lekende selv.

I analysen har jeg tatt utgangspunkt i queerteoretisk forståelse av kjønn og identitet. Det queerteoretiske utgangspunktet er hentet fra teoretikerne Butler og Halberstam. Butler mener at kjønn er performativt og ikke kan knyttes til naturgitt utgangspunkt, men at både ”biologisk kjønn” og ”sosialt kjønn” er flytende kategorier, hun mener både kropp og identitetsforståelse skapes av forståelsen av kategoriene mann og kvinne. Butler hevder at det ikke finnes noen kjønnsidentitet bak kjønnede uttrykk og kjønnets performativitet. Det finnes altså ikke noen kjønnets essens. Kjønnsidentitet er ikke knyttet til en ”kjønnets essens”, men til performativitet. Uttrykk for kjønn og identitet kan dermed ikke knyttes til en ”ekte” kjønnets kjerne.

Kvinnene har gått fra å uttrykke femininitet, til å virke androgyne, for deretter å leke med uttrykk for maskulinitet. Ved å leke med ulike kjønnede kategorier utfordrer kvinnen forståelsen av kvinnelighet, femininitet, maskulinitet, mannlighet og androgynitet. Kvinnene i Birds bilder kan derimot ikke fanges innenfor noen av disse kategoriene, siden de oppløser og dekonstruerer kategoriene gjennom å vise hvordan kategoriene lett kan manipuleres. Denne tolkningen kan støttes av Butlers teori om hvordan kjønn er noe man gjør, ikke noe man er: kjønn er performativt.

I *Sauna* og *Showers* renser og vasker kvinnene bort alle former for ideer om kjønn de har spilt ut gjennom boken, både femininitet, androgynitet og maskulinitet. De kler seg nakne og renser kropp og sjel for de tradisjonelle forståelsene av kjønn. Boken fungerer som en narrativ utopi hvor kvinnene til slutt blir uavhengige av normer og stereotyper, de renser bort alt og blir frie igjen; ”rewilding”.

Da jeg startet på skriveingen av oppgaven trodde jeg at Bird først og fremst var interessert i å framstille kvinnelig androgynitet og maskulinitet, men etter som jeg analytisk har jobbet meg gjennom boken til Cass Bird ser jeg at hun jo leker seg gjennom alle de tre fasene: kvinnelighet, androgynitet og maskulinitet, og ikke stopper opp i en av kategoriene. Hun både leker med og oppløser tradisjonelle kjønnede kategorier. *Rewilding* blir slik et utopisk prosjekt, som leker med kjønn og identitetsforståelser, og hvor androgynitet og maskulinitet ikke blir satt opp mot femininitet, men hvor alle de tre kategoriene er bevegelige.

Jeg vil imidlertid tillate meg også å være noe kritisk til den utopien og naturdrømmen som jeg nå ser tre fram i *Rewilding*. En slik tilbakeføring til naturen har sine åpenbare begrensninger og vil være en umulighet for de fleste kvinner. Drømmen om å vende tilbake til naturen ligger imidlertid sterkt i den amerikanske alternativkultur, delvis på grunn av påvirkning fra uramerikansk kultur og historie. Det hvite ødela og fordervet den uramerikanske kulturen med urbanisering, kapitalisme og industrialisering. Å vende tilbake til en vill tilstand vil være en umulighet. Likevel er det flere som markerer sin avstand til samfunnet ved å vende seg bort fra det, og flytte i forskjellige typer kollektiver hvor de kan leve fritt, a la Sassafras. Muligens kan slike queerutopiske prosjekter virke som en inspirasjon for andre kvinner til å ta tilbake retten til å bestemme over seg selv og sin egen kropp, og leke med kjønnsuttrykkene, selv om selve naturutopien i Cass Birds fotobok vil være utilgjengelig for de fleste kvinner i verden.

Litteraturliste

- Aga, Veslemøy og Kristiane Larssen. "Under dusken". I *D2: Dagens Næringsliv*. 16. juli 2012.
- Askowitz, Andrea. "Hair Piece". I *Looking Queer: Body Image and Identity in Lesbian, Bisexual, Gay, and Transgender Communities*. Redigert av Dawn Atkins. New York, London: Harrington Park Press, 1998.
- Barrett, Terry. *Criticizing Photographs: An Introduction to Understanding Images*. 4. Utgave. New York: McGraw-Hill, 2006.
- Battistini, Matilde. *Symbols and Allegories in Art*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2005.
- Bird, Cass. *Rewilding*. Bologna, Italy: Damiani, 2012.
- Broude, Norma og Mary D. Garrard. *Reclaiming Female Agency: Feminist Art History after Postmodernism*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2005.
- Bolsø, Agnes. "Maskulinitet i erotisk spill mellom kvinner". I *Kvinne forskning: Skeive perspektiver på kjønn*, årgang 24, 3-4/00. Redaktør Turid Markussen. Oslo: KILDEN, 2000.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York, London: Routledge, 1999.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter: on the discursive limits of "sex"*. New York, London: Routledge, 1993.
- Butler, Judith. "Imitasjon og kjønnsulydighet". I *Agora* 1989. Nr. 1: 70.
- Carocci, Max. "Native Americans, Europeans, and the Gay Imagination". I *Tribal Fantasies: Native Americans in the European Imaginary, 1900-2013*. Redigert av James McKay og David Stirrup. New York: Palgrave Mcmillan, 2013.
- Clarke, Graham. *The Photograph*. Oxford & New York: Oxford University Press, 1997.
- D'Alleva, Anne. *Methods & Theories of Art History*. Laurence King Publishing: London, 2005.
- D'Alleva, Anne. *How to Write Art History: Second Edition*. Laurence King Publishing: London, 2010.
- Cooper, J. C. *Symboler: en oppslagsbok*. Stockholm: Forum, 1984.
- Det gamle testamentet. Evangeliet. 1. Mosebok. *Bibelen*.
- Doane, Mary Ann. *Femme Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1991.

- Doyle, Jennifer. "Queer Wallpaper". I *The Art of Art History: A Critical Anthology, New Edition*. Redigert av Donald Preziosi. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Driver, Susan. *Queer girls and popular culture: reading, resisting, and creating media*. New York : Peter Lang, 2007.
- Ebbestad Hansen, Jan-Erik og Kari Møller. *Kjønn og androgynitet*. Oslo: Gyldendal Fakta, 2001.
- Edelsward, L. M. *Sauna as symbol: society and culture in Finland*. New York: P. Lang, 1991.
- Eisenman, Stephen F. *Nineteenth Century Art: A Critical History*. 3. utg. London: Thames & Hudson, 2007.
- Eisinger, Joel. "Documentary Photography". I *Trace and Transformation. American Criticism of Photography in the Modernist*. (79-115, 276-280). New Mexico: University of New Mexico Press, 1995.
- Eng, Heidi. "Maskulinitet = menn?" I *Kvinneforskning: Skeive perspektiver på kjønn* årgang 24, 3-4/00. Redigert av Turid Markussen. Oslo: KILDEN, 2000.
- Freud, Sigmund. *On Sexuality: Volume 7*. London: Penguin Books, 1991.
- Fürst, Elisabeth L. "Den urene tvetydigheten". I *Kvinneforskning: Kropp og kvinnelighet: Nye perspektiv- ny forståelse* årgang 16, 1/92. Oslo: Norges allmennvitenskapelige forskningsråds Sekretariat for kvinneforskning, 1992.
- Grenberg, Ia. "Utopier: Så funkar de". I *Bang: Feministisk kulturtidsskrift*, nr 3, (2003): 24-28.
- Halberstam, Jack. "Rewilding and the space of intervention: An introduction to the work of Cass Bird". I *Rewilding* av Cass Bird. Bologna: Damiani, 2012.
- Halberstam, Judith. "What's That Smell? Queer Temporalities and Subcultural lives". I *Queer Youth Cultures*. Redigert av Susan Driver. New York: State University of New York Press, 2008.
- Halberstam, Judith. *Female Masculinity*. Durham and London: Duke University Press, 1998.
- Hall, James; introduksjon av Kenneth Clark. *Dictionary of subjects and symbols in art*. London: Murray, 1979.
- Halperin, David. *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*. New York, London: Oxford University Press, 1995.
- Hamming, Jeanne E. "Dildonics, Dykes and the Detachable Masculine". I *The European Journal of Women's Studies: Lesbian Studies, Lesbian Lives, Lesbian Voices* 3, nr. 8, Sage Publications, (2001): 329-343.
- Hansen, Jan-Erik Ebbestad og Kari Møller. *Kjønn og androgynitet*. Oslo: Gyldendal Fakta, 2001.

- Heartney, Eleanor. "Worldwide Women", *Art in America: Feminist Art*, juni/juli, (2007): 155-165.
- Holst, Cathrine. *Hva er feminisme*. Oslo: Universitetsforlaget, 2009.
- Jordheim, Helge, Anne Birgitte Rønning, Erling Sandmo og Mathilde Skoie. *Humaniora en innføring: Prøveutgave*. Oslo: Universitetsforlaget, 2007.
- Katz, Jonathan D. og David C. Ward, *Hide/Seek: Difference and Desire in American Portraiture*. Washington DC: Smithsonian Books, 2010.
- Kroon, Ann. "Heterosexualitet gör "kön" begripligt". *Bang: Tema Sexualitet*, nr. 2, 1998. Feministisk Kulturtidsskrift.
- Langås, Unni. "Kjønnets materialitet eller materialitetens kjønn?: En diskusjon av Judith Bulers *Bodies That Matter*". *Tidsskrift for kjønnsforskning*, nr. 4. Kilden, 2008.
- Larsson, Victoria. "My Queer America: en queerhags dagbok". *Bang: Bryt up!* nr 2, Feministisk kulturtidsskrift (2006): 51-53.
- Lippard, Lucy. "Issues & Commentary: No Regrets: An art critic looks back on the hard-won achievements of feminist art and the current state of its legacy". I *Art in America: Feminist Art*. Juni/juli, 2007.
- Lorentzen, Jørgen og Wenche Mühleisen (redaktører). *Kjønnsforskning: En grunnbok*. Oslo: Universitetsforlaget, 2006.
- Lorentzi, Ulrika. "Redbrev nr 2:98 tema seksualitet". *Bang: Tema Sexualitet*, nr. 2, 1998. Feministisk Kulturtidsskrift.
- Marien, Mary Warner. *Photography: A Cultural History*. 3. Utgave. London: Laurence King Publishing, 2010.
- Morrison, Ann M., Randall P. White, og Ellen Van Velsor. *Breaking the Glass Ceiling: Can Women Reach the Top of America's Largest Corporations?* Reading, Mass.: Addison Wesley, 1992.
- Mørstad, Erik. *Visuell Analyse: Metode og skriveråd*. Astrakt forlag: Oslo, 2000.
- Neal Ritchie. "Principles of Engagement: The Anarchist Influence on Queer Youth Cultures". *Queer Youth Cultures*. Redaktør Susan Driver. New York: State University of New York Press, 2008.
- Reckitt, Helena (redaktør) og Peggy Phelan (inspektør). *Art and Feminism*. London: Phaidon Press Limited, 2001.
- Reilly, Maura og Linda Nochlin. *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art*. London, New York: Merrel, 2007.
- Rose, Gillian. *Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials*. London: SAGE Publications Limited, 2012.

Rosenberg, Tiina. "Minnen av sex". *Bang: Tema Sexualitet*, nr. 2, 1998. Feministisk Kulturtidsskrift.

Singer, Sally. "Foreword". I *Rewilding* av Cass Bird. Bologna: Damiani, 2012.

Solheim, Jorun. "Forord". I *Rent og urent: En analyse av forestillinger omkring urenheter og tabu*. Redigert av Mary Douglas. Oslo: Pax forlag, 1997.

Solheim, Kjell R. "Introduction". I *Fatale Women*. Volume no. 11. Årgang 1999. Centre for Women's and Gender Research.

Walters, Margaret. *Feminism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

Young, Iris Marion. "Throwing Like a Girl". I *On Female Body Experience*. New York: Oxford University Press, 2005.

Internettkilder

Bancroft, Alison. "Leigh Bowery: Queer In fashion, queer in art." I *Sexualities* 15, no. 1 (2012): 68-79. <http://sex.sagepub.com/content/15/1/68>.

Bird, Cass. Kunstnerforedrag ved Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art. Brooklyn Museum in New York, 23.-25. mars 2007, http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/cassbird.php?at (oppsøkt 19.01.2013).

Draper, Andrew S. "The Call of the Flag". *The American Flag: New York State Education Department*. Redigert av Harlan Hoyt Horner. Albany: State of New York Education Department, 1910. <http://hdl.handle.net/2027/uc1.b4572965?urlappend=%3Bseq=19> (oppsøkt 15.04.2013).

Clark, Dylan. "The Death and Life of Punk, The Last Subculture". I *The Post-Subcultures Reader*. Redigert av David Muggleton and Rupert Weinzierl. Oxford: Berg, 2003: 223-236. <http://individual.utoronto.ca/rogues/PunkLastSubculture.pdf> (oppsøkt 15.04.2013).

Fewkes, J. Walter. "The New-Fire Ceremony at Walpi". I *American Anthropologist* nr.1, New Series, (1900): 80-138. <http://www.jstor.org/stable/658864>.

Franklin, Clyde W. "The Black Male Urban Barbershop as a Sex-Role Socialization Setting". I *Sex Roles* 9, nr. 12, Peer Reviewed Journal, (1985): 965-979. <http://link.springer.com/article/10.1007/BF00288098>.

Greenbaum, Hilary. "Who made that rainbow flag?". I *New York Times: Magazine*. 29.06.2011, <http://6thfloor.blogs.nytimes.com/2011/06/29/who-made-that-rainbowflag/> (oppsøkt 07.05.2013).

Halberstam, Jack. "On Pronouns". 03.09.2012, <http://www.jackhalberstam.com/> (oppsøkt 26.04.2013).

- Hall, Matthew. "Beyond the human: extending ecological anarchism". I *Environmental Politics*, nr. 20:3, (2011): 374-390. <http://dx.doi.org/10.1080/09644016.2011.573360> (oppsøkt 02.04.2013).
- Heinrich, Robert K., Joseph L. Corbine, og Kenneth R. Thomas. "Counseling Native Americans." I *Journal of Counseling and Development: JCD* 69, no. 2 (1990): 128-128. <http://search.proquest.com/docview/219100493?accountid=14699> (oppsøkt 02.05.2013).
- Juhasz, Suzanne. "Queer Swans: Those Fabulous Avians in the Swan Lakes of Les Ballets Trockadero and Matthew Bourne". I *Dance Chronicle*, 31:1, (2008): 54-83. <http://dx.doi.org/10.1080/01472520701860623>.
- Krystal, Matthew. *Indigenous Dance and Dancing Indian: Contested Representation in the Global Era*. Colorado: University of Press of Colorado, 2012. <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=411157&site=ost-live> (oppsøkt 19.05.2013).
- Lloyd, James E. "Aggressive Mimicry in Photuris Fireflies: Signal Repertoires by Femmes Fatales". I *Science*. New Series. Vol. 187. Nr. 4175. (Februar, 1975): 452-453. <http://www.jstor.org/stable/1739608>.
- Manning, Charles og Merrill Moore. "Sassafras and Syphilis". I *The New England Quarterly*. Vol. 9. nr. 3 (1936): 473-475. <http://www.jstor.org/stable/360282>.
- Mulvey, Laura. "Visual pleasure and narrative cinema". I *Screen* 16, no. 3 (1975): 6-18. http://artsite.arts.ucsb.edu/~arts1a/outlines/Visual_Pleasure_Mulvey.pdf.
- Schiffman, Howard S. og Paul Robbins (redaktører). "Anarchism". I *Green Issues and Debates: An A-to-Z Guide*, 19-23. The SAGE Reference Series on Green Society: Toward a Sustainable Future. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, Inc., 2011. <http://knowledge.sagepub.com/view/greenissuesdebates/n5.xml>.
- Scire, Sarah. "Fête Accompli, Wild for 'Rewilding'". I *The New York Times Style Magazine*, 23.03.2012, <http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2012/03/23/fete-accompli-wild-for-rewilding/> (oppsøkt 15.05.2012).
- Stefano, Greg. "Rewilding: Portraits of women in the wild offer a striking exploration of femininity and nature". I *Cool Hunting: coolhunting.com*, 07.03.2012, <http://www.coolhunting.com/culture/rewilding.php> (oppsøkt 15.05.2012).
- Turner, Gustavo. "The L.A. Weekly Interviews: JD Samson and Men: Talking visibility and utopias with Le Tigre icon and her new band". I *LA Weekly: laweekly.com*, 16.09.2012, <http://www.laweekly.com/2010-09-16/music/the-l-a-weekly-interview-jd-samson-and-men/> (oppsøkt 15.05.2012).
- Wright, Io Tillet. "The Lowdown: Cass Bird". I *The New York Times Style Magazine*, 24.01.2012, <http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2012/01/24/the-lowdown-cass-bird/> (oppsøkt 15.05.2012).

Internettkilder uten forfatter

Bird, Cass. "Filmportofolie". www.cassbird.com,

<http://www.cassbird.com/portfolio.php?cat=7> (oppsøkt 27.11.2012).

Brooklyn Museum. "Cass Bird". *Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art*.

brooklynmuseum.org.

http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/cassbird.php

(oppsøkt 29.11.2012).

Deitch Projects: www.deitch.com. "J.D. Samson: J.D. Samsons Lesbian Utopia, Press Release". (PDF). 15. – 24. desember 2005,

<http://www.deitch.com/projects/sub.php?projId=179> (oppsøkt 28.12.2012).

"Girls Gone Rewilding: Photographer Cass Bird Explores Female Identity in the Tennessee Landscape". I *Nowness*, 22.03.2012, <http://www.nowness.com/day/2012/3/22/girls-gone-rewilding#replay> (oppsøkt 15.05.2012).

Go Topless Day. "Boobmap". gotopless.org, 23.01.2013, <http://gotopless.org/gotopless-day> (oppsøkt 21.05.2013).

LLH: *Lansforeningen for lesbiske, homofile, bifile og transpersoner*.

<http://www.llh.no/nor/homofil/begreper/> (oppsøkt 07.05.2013).

Ohio Government: ohio.org. "Flickering fireflies". (Juli 2008). *Department of Natural Resources*.

<http://www.dnr.state.oh.us/parks/kidsthings/natthing200807/fireflies0708/tabid/2043Dault.aspx> (oppsøkt 20.05.2013).

Urban Dictionary. "Sassafras".

<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=sassafras&page=2> (oppsøkt 02.04.2013).

Store norske leksikon. "Hierarki". <http://snl.no/hierarki/i%20samfunnsvitenskapene> (oppsøkt 13.03.2013).

Store norske leksikon. "Dystopi". <http://snl.no/dystopi> (oppsøkt 28.04.2013).