



Uio • Universitetet i Oslo

Lesbisk performativitet

Marte Reithaug Sterud

Master's programme in Gender Studies

Universitetet i Oslo

Senter for tverrfaglig kjønnsforskning

Vår 2021

Abstrakt

Denne masteroppgaven har tittelen *lesbisk performativitet* og handler om å løfte fram og diskutere ulike måter lesbiskhet kan komme til uttrykk på. Empirien er hentet fra scenekunstheltene i Oslo, Stockholm og Berlin, der scenekunstnerne Steffi Lund, Antonia Baehr, Hagar Malin Hellkvist Sellén, Desiree Isabel Bøgh Vaksdal, Josephine Kylén-Collins, Lærke Grøntvedt og Ann-Christin Kongsness virker med sin kunst. Jeg ønsker å se nærmere på hvilke strategier og praksiser scenekunstnerne innenfor *det lesbisk performative* anvender for å utfordre rammen av det mannlige, heteroseksuelle blikket. Teorien jeg benytter meg av befinner seg innenfor områdene skeiv teori, feministisk teatervitenskap, medievitenskap, filosofi, epistemologi, affektteori og estetikk, performance teori og lesbisk feminisme. Slik ønsker jeg å belyse ulike aspekter ved det kunstneriske arbeidet som kan sies å kretse rundt tematikken lesbisk performativitet, hvilket jeg tenker at fungerer subversivt i en heteropatriarkal sammenheng. Interessen for temaet lesbisk performativitet kommer fra et ønske om å synliggjøre dans- og scenekunst innenfor performance teori og estetikk, samt synliggjøre lesbiskhet innenfor feministiske og skeive studier.

Abstract

This thesis is called lesbian performativity and it wishes to highlight and discuss different ways that lesbianism can be made visible. My empirical data is collected from artists working in the fields of Performing Arts in Oslo, Stockholm and Berlin, namely Steffi Lund, Antonia Baehr, Hagar Malin Hellkvist Sellén, Desiree Isabel Bøgh Vaksdal, Josephine Kylén-Collins, Lærke Grøntvedt og Ann-Christin Kongsness. I want to explore the different strategies and practices these performers are using inside of what I call the lesbian performative as an expression area to challenge the visual phrame of the male gaze. The theory comes from a range of different disciplines like queer theory, feminist theater science, media science, philosophy, epistemology, affect theory and aesthetic, performance theory and lesbian feminism. In this way I wish to highlight different aspects of the artistic work that revolves around lesbian performativity, which I find subversive in the context of heteropatriarchy. My interest for lesbian performativity comes from wanting to make dance and performance art visible in the context of performance and aesthetic theory, at least in my local context Oslo, and make lesbianism visible within feminist and queer studies.

Forord

Denne masteroppgaven har blitt til sakte men sikkert over to år i sjonglering mellom mitt virke som frilans danser, koreograf og masterstudent. Med denne masteroppgaven ønsket jeg å fordype meg i skeiv teori og å undersøke temaet lesbisk performativitet. Jeg ønsket å kartlegge ulike måter lesbiskhet kan komme til syne på, fordi jeg opplever en mangel på lesbiske representasjoner og lesbisk kultur, både innenfor scenekunstheltet og i samfunnet generelt. Opplevelsen av mangel på lesbisk synlighet gjorde meg nysgjerrig på eventuelle bakenforliggende årsaker, noe jeg forsøker å beskrive i denne oppgaven. For meg har denne oppgaven bidratt til å kartlegge ambivalens til egen synlighet, samt understreket viktigheten av å bidra til å produsere lesbiske representasjoner og uttrykk for videre generasjoner lesbiske.

Jeg vil gjerne få takke kunstnerne Steffi Lund, Antonia Baehr, Hagar Malin Hellkvist Sellén, Desiree Isabel Bøgh Vaksdal, Josephine Kylén-Collins, Lærke Grøntvedt og Ann-Christin Kongsness for å ha bidratt til denne masteroppgaven med sine verdifulle erfaringer om lesbisk performativitet fra sine eminente kunstnerskap. Denne masteroppgaven hadde ikke blitt til uten dere.

Takk til veiledere Tove Pettersen og Siren Leirvåg for skarp, engasjerende og tålmodig veiledning!

Takk til klassekamerater Elvira Russ, Katinka Goffin, Andrea Laberg, Monika Gjøderum og Mimi Tsuchiya for engasjerende samtaler, hyggelig kontorfellesskap og tiltrengt pilsing på Store Stå pub.

Og takk til Senter for tverrfaglig kjønnsforskning for muligheten til å skrive denne oppgaven.

Sist men ikke minst takk til kollega og kamerat Martin Lervik for å være krykke, støttehjul, samtalepartner, tullebukk, med-lesbe og hånd å holde i; selve definisjonen på solid koronakohort.

Innhold

Abstrakt	2
Forord	3
Innhold	4-5
Introduksjon, tilnærming og metode	6-8
Teorikapittel	9
Skeiv teori	9-10
Kjønn som performativt	10-11
Performance teori	11-13
Lesbiskhet	13-14
Lesbisk feminisme	14-16
Lesbisk usynliggjøring	16-17
Sexisme mot lesbiske	18-19
Det lesbiske blikket og lesbisk representasjon	19-20
Kvinnelig maskulinitet	20-23
Dragkonger og 'kinging'	23-24
Blikk og representasjon	24-25
Kunnskapsproduksjon fra et marginalt epistemologisk ståsted	25
Gjenkjennelse som kunstnerisk parameter	25-26
Analysekapittel 1	27
1. Lesbisk representasjon	27-29
1.1 Kvinne i mannskler	29-31
1.2 Mangfoldiggjøring av butch representasjon	31-33
1.3 Kroppsliggjøring av kvinnelig maskulinitet i feminint kodete omgivelser	33-36
1.4 Dragkonger som holdning og kjønnsuttrykk	36-40
Analysekapittel 2	41
2. Synliggjøring av lesbiskhet	41-43
2.1 Synliggjøring av lesbisk kjærlighet	43-45

2.2 Synliggjøring av lesbisk subkultur	45-47
2.3 Synliggjøring av lesbisk historie	47-49
2.4 Synliggjøring av dragkonger som lesbisk subkulturell tradisjon og underholdning	49-53
Analysekapittel 3	54
3. Interaksjon med heteropatriarkalske strukturer	54-55
3.1 Mangel på gjenkjennelse av lesbiskhet	55-58
3.2 Å skape møtepunkt mellom lesbisk subkultur og scenekunstheltet	58-61
3.3 Dansens Lesbiske Mahatma Ghandi	61-65
3.4 Synliggjøring av lesbisk seksualitet	65-69
Analysekapittel 4	70
4. Blikk og tilskuerposisjon	70-72
4.1 Usynliggjøring og representasjon av lesbiskhet	72-77
4.2 (Mangel på) representasjon av kvinnelig, lesbisk maskulinitet ved institusjonsteatre	77-80
4.3 Det skeive, lesbiske blikket	80-84
4.4 Å løsrive maskulinitet fra menn og menn fra en nøytral posisjon	84-89
Konklusjon	90
Litteraturliste	91-92
Vedlegg	
Intervjuguide: Steffi Lund, Antonia Baehr og Hagar Malin Hellvist Sellén	93
Intervjuguide: Desiree Isabel Bøgh Vaksdal, Josephine Kylén-Collins, Lærke Grøntvedt og Ann-Christin Kongsness	94

Introduksjon, tilnærming og metode

Denne masteroppgaven har tittelen *lesbisk performativitet* og handler om å løfte fram og diskutere ulike måter lesbiskhet kan komme til uttrykk på. Empirien er hentet fra scenekunstheltene i Oslo, Stockholm og Berlin, der scenekunstnerne Steffi Lund, Antonia Baehr, Hagar Malin Hellkvist Sellén, Desiree Isabel Bøgh Vaksdal, Josephine Kylén-Collins, Lærke Grøntvedt og Ann-Christin Kongsness virker med sin kunst. Jeg ønsker å se nærmere på hvilke strategier og praksiser scenekunstnerne innenfor *det lesbisk performative* anvender for å utfordre rammen av det mannlige, heteroseksuelle blikket. Teorien jeg benytter meg av befinner seg innenfor områdene skeiv teori, feministisk teatervitenskap, medievitenskap, filosofi, epistemologi, affektteori og estetikk, performance teori og lesbisk feminisme. Slik ønsker jeg å belyse ulike aspekter ved det kunstneriske arbeidet som kan sies å kretse rundt tematikken lesbisk performativitet. Interessen for temaet lesbisk performativitet kommer fra et ønske om å synliggjøre dans- og scenekunst innenfor performance teori og estetikk, samt synliggjøre lesbiskhet innenfor feministiske og skeive studier.

Problemstilling

Min problemstilling er følgende:

Hvilke strategier og praksiser anvender scenekunstnere innenfor ”det lesbisk performative” for å utfordre rammene av det mannlige, heteroseksuelle blikket?

Tilnærming og metode

Scenekunstnerne Steffi Lund, Antonia Baehr, Hagar Malin Hellkvist Sellén, Desiree Isabel Bøgh Vaksdal, Josephine Kylén-Collins, Lærke Grøntvedt og Ann-Christin Kongsness jobber uttalt skeivfeministisk eller med skeivfeministiske eller lesbiske tematikker. De har et bevisst og artikulert forhold til eget utgangspunkt som kropp i verden og hvordan dette utgangspunktet påvirker og gir næring til det kunstneriske arbeidet. De kan sies å inneha et minoritetsperspektiv som lesbiske eller kjønnskeive kvinner. De virker i de frie scenekunstheltene i Oslo, Stockholm og Berlin. Hvilke strategier, praksiser og tilnærminger de har til representasjon av kropp, kjønn, seksualitet, kjønnsidentitet og kjønnsuttrykk er imidlertid svært individuelt.

Jeg har gjort individuelle intervju med Lund, Baehr og Sellén, samt et gruppeintervju med Vaksdal, Collins, Grøntvedt og Kongsness. Der Lund, Baehr og Sellén snakker på vegne av sine helhetlige kunstnerskap, uttaler Vaksdal, Collins, Grøntvedt og Kongsness seg spesifikt med utgangspunkt i sin praksis som dragkongekollektivet Gutta. Intervjuene har vært strukturerte ut i fra spørsmål om tematikker som de lesbiske stereotypiene butch og femme, hvordan de jobber med 'det lesbiske' i sine kunstnerskap, om det finnes noen spesifikke kvaliteter, kroppsligheter, metoder eller strategier de undersøker, samt hva de tenker om den lesbiske representasjonen i scenekunstheltet. Jeg spurte også om hvordan kunstnerne opplever at arbeidene deres blir mottatt og om hvilke tanker de har om forholdet mellom publikum og valg av spillested, sammenheng eller format.

Som dansekunstner har jeg kjennskap til og erfaring med kunstneriske prosesser, tradisjoner og arbeidsmetoder, samt de scenekunstneriske strukturene kunstnere i det frie feltet interagerer med for å opprettholde sitt virke. Jeg tenker at denne nærheten til informantenes virke er en styrke, da det gir utvidet innsikt og forståelse til å kunne løfte deres virke ytterligere og inn i en akademisk sammenheng. Utvalget av informanter er gjort på bakgrunn av kjennskap, synlighet i sine respektive felt, tilgjengelighet og en opplevelse av gjensidig interesse for temaet lesbisk performativitet.

Forholdet mellom empiri og teori

Empirien er hentet fra scenekunstneres praksiser og løftet inn i en kjønnteoretisk, akademisk sammenheng. Jeg kjenner på ulike hierarkier i forhold til dette, som hierarkiet mellom kunst og academia, mellom praksis og teori, mellom muntlig språk og skriftlig tekst, samt mellom kunstnerne jeg skriver om og meg selv som akademiker i denne sammenheng. Jeg forsøker å behandle de kunstneriske praksisene med ydmykhet og respekt, vel vitende om at alle aspekter og nyanser ved de kunstneriske arbeidene umulig kan gripes i en enkelt masteroppgave. Siden masteroppgaven skrives innenfor en kjønnteoretisk sammenheng, da framfor en teatervitenskapelig, estetisk eller performance basert sammenheng, er det først og fremst et kjønnteoretisk rammeverk de scenekunstneriske praksisene forstås igjennom, hvilket gjør at enkelte mer kunstfaglige hensyn faller ut av denne oppgaven. For meg er det interessant å se scenekunstneriske praksiser i en mer samfunnsvitenskapelig sammenheng for å synliggjøre den nære koblingen mellom kunst og samfunn. Slik tenker jeg at dansekunst

passer utmerket til å undersøke fenomen som kropp, kjønn, seksualitet, identitet, kjønnsuttrykk og performativitet.

Analysekapitlene

Analysen av empirien er delt inn i fire kapitler. I det første analysekapittelet er jeg interessert i hvordan kunstnerne i denne oppgaven arbeider med lesbisk representasjon. I det andre kapittelet ønsker jeg å se nærmere på hvordan kunstnerne synliggjør lesbiskhet. I det tredje kapittelet tar jeg for meg hvordan kunstnerne i denne oppgaven enten utfordrer eller hindres av de heteropatriarkalske strukturene de opererer innenfor. I det fjerde kapittelet vil jeg undersøke hvordan kunstnernes forståelser for det kunstneriske arbeidet kan sies å representere et bestemt perspektiv, ståsted eller blikk.

Teorikapittel

I dette kapitlet går jeg gjennom teoriene jeg benytter til å analysere empirien i denne masteroppgaven. Jeg ønsker å belyse hvilke strategier og praksiser scenekunstnere innenfor *det lesbisk performative* anvender for å utfordre rammen av det mannlige, heteroseksuelle blikket. Teorien jeg benytter meg av befinner seg innenfor områdene skeiv teori, feministisk teatervitenskap, medievitenskap, filosofi, epistemologi, affektteori og estetikk, performance teori og lesbisk feminisme. Slik ønsker jeg å belyse ulike aspekter ved det kunstneriske arbeidet, både når det kommer til lesbisk representasjon, synliggjøring av lesbiskhet, interaksjon med heteropatriarkalske strukturer og utøvelse av blick og ståsted.

Skeiv teori

Skeiv teori er et felt innenfor kritisk teori som oppsto på begynnelsen av 1990- tallet i USA, i forlengelsen av skeive og feministiske studier. Skeiv teori består av både skeive lesninger av tekster og teoretisering av skeivhet i seg selv. Influert av arbeidene til blant andre Judith Butler, Jack Halberstam og Eve Kosofsky Sedgwick bygger skeiv teori både på den feministiske teoriens utfordringer til ideen om kjønn som en essensiell del av selvet og på homse- og lesbe studienes undersøkelser av hvordan seksuelle praksiser og identiteter er sosialt konstruerte. Der homse- og lesbe studiene fokuserte på homofile og lesbiskes kjønns- og seksualitetspraksiser, utvider skeiv teori fokuset til å inkludere enhver seksuell aktivitet eller identitet som faller innunder normative og avvikende kategorier. Feminist og filmteoretiker Teresa De Lauretis introduserte begrepet skeiv teori gjennom en konferanse hun arrangerte ved Universitetet i California i 1990, inspirert av LHBTQ aktivistene i Queer Nation i New York på samme tid (Mortensen og Jegerstedt, ed. Mortensen m.fl, s. 288-290).

Gjennom forståelsen av heteroseksualitet som det opprinnelige og fundamentale for samfunnets heteronormative stabilitet, fokuserer konseptet skeivhet på uoverensstemmelser mellom biologisk kjønn, kjønnsidentitet og seksualitet. Skeivhet har blitt assosiert mest med lesbiske, homofile og biseksuelle subjekter, men det analytiske rammeverket inkluderer også trans- og intersex kropper, identiteter og uttrykk. Skeiv teori insisterer på at kjønn og seksualitet kan ses på som et sett mangfoldige og skiftende praksiser som endres over tid. Kritikken av stabile kjønn, identiteter og seksualiteter er utviklet ut i fra lesbiske og homofiles arbeid med den poststrukturalistiske inngangen til identitet som en konstallasjon av flere og ustabile posisjoner. Slik kan skeiv sies å være en identitet uten essens. Skeiv var i utgangspunktet en nedsettende betegnelse rettet mot homofile og lesbiske som både det skeive miljøet og academia har tatt eierskap til. Skeiv teori kan sies å befinne seg i et spenn mellom

aktivisme og teori, der teoriene om skeives liv forventes å bidra til en forbedring eller økt forståelse av disse livene.

Skeiv teori er altså en kritikk av heteronormativitet som et system basert på troen på heteroseksualitet som naturlig og gitt. Heteroseksualiteten er betinget av tokjønnsmodellen, som behandler biologiske menn og kvinner som to motsatte og komplementerende størrelser, der reproduksjon er det høyeste målet. Et heteronormativt syn innebærer dermed et "samsvar" mellom biologisk kjønn og seksualitet, og mellom kjønnsidentitet, kjønnsroller og kjønnsuttrykk. Michael Warner populariserte begrepet heteronormativitet i 1991, mens konseptet har røtter i Gayle Rubin's *sex/gender-system* fra "Thinking Sex" (1984), Adrienne Rich's *compulsory heterosexuality* fra "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence" (1980) og Monique Wittig's *heterosexual contract* fra "The Straight Mind" (1978). Felles for disse er at de argumenterer for heteronormativiteten som et undertrykkende system som stigmatiserer og marginaliserer former for kjønn og seksualiteter som oppfattes avvikende og som gjør at det å uttrykke seg blir utfordrende for dem som ikke passer inn i denne normen. Skeiv teori belyser også hvordan heteronormative forventninger finnes innenfor institusjoner.

Kjønn som performativt

Den amerikanske filosofen og kjønnsteoretikeren Judith Butler lanserte gjennom verket *Gender Trouble* (1990) ideen om kjønn som noe som gjøres, og ses av andre, og derfor er performativt. Hun tar sats fra den tradisjonelle feministiske teorien, som hun hevder har vært for opptatt av å definere kvinner som gruppe, slik at potensialet for å produsere en kritisk og normoverskridende teori om kjønn og alternative kjønnsidentiteter ikke er benyttet. Butler går dermed vekk i fra det å definere kjønn som en kategori for å handle kollektivt. Hun tar tak i en sentral idé fra den feministiske teorien, nemlig forestillingen om det biologiske kjønn som naturlig. Butler hevder at det biologiske kjønn er historisk foranderlig og formet av diskursive praksiser. Hun bygger på den franske filosofen Michel Foucault sitt diskursbegrep, der diskurser fungerer regulerende, slik diskurser både er forutbestemmende for måten vi blir kjønn på, samt opprettholder våre kjønnede praksiser gjennom bruken av disse diskursene. Butler mener at diskurser produserer noe, nemlig forståelige former for kjønn og seksualitet, samt at det ikke finnes et kjønn eller en kropp forut for de diskursive praksisene som konstituerer den. Slik er kroppene våre alltid formet og denne formingen er ideologisk. Butler mener kravet om heteroseksualitet ligger som premiss for måten vi forstår hverandre som kjønn på, da enten som biologisk kvinne eller mann, noe som gjør at andre måter å tenke

kjønn, seksualitet, identitet og kroppslighet på produseres som uforståelige (Jegerstedt, ed. Mortensen m.fl, s. 76).

For Butler er kjønn noe man verken er eller har, men noe som gjøres. Kjønn framstår gjennom handlinger og praksiser, samt gjennom måtene vi snakker om kjønn på. Hun benytter seg av begrepet performativitet, hentet fra den britiske språkfilosofen John Langshaw Austin og hans talehandlingsteori. Austin skiller mellom performative utsagn og konstantive utsagn, der performative utsagn er utsagn som bringer det de benevner inn i verden, mens konstantive utsagn benevner fakta og kan verifiseres (Jegerstedt, ed. Mortensen m.fl, s. 77). Butler trekker fram eksempelet *jeg erklærer dere herved for hustru og ektemann* som performativt, da det ikke konstaterer fakta men skaper en hustru og en ektemann. Hun bygger på den franske filosofen Jacques Derrida sin kritiske omarbeiding av talehandlingsteorien og understreker at grunnen til at slike utsagn fungerer performativt, er at de bygger på en institusjonell praksis eller lov som kan siteres (Jegerstedt, ed. Mortensen m.fl, s. 77). Utsagnet går inn i en befestet sosial eller kulturell praksis som beror på at det kan gjentas. Slik mener Butler at man kroppsliggjør loven gjennom å framstå og handle som kjønn. Ved å argumentere for kjønn som performativt utfordrer Butler skillet mellom biologisk og sosialt kjønn og hevder at biologisk kjønn alltid allerede er sosialt.

Butler viser til drag som eksempel på at kjønn er performativt. Hun henviser til Esther Newtons konsept om dobbel inversjon, som beskriver hvordan drag både uttrykker at det ytre (uttrykket) er feminint mens det indre (kroppen) er maskulint, og at det ytre (kroppen) er maskulint mens det indre (selvet) er feminint, hvilket fungerer gjensidig utelukkende. Dermed løsrives kjønn forstått som indre og opprinnelig til performativt. Butler mener det finnes muligheter for tre kontingente kroppsligheter i spill i drag, der et dragshow inneholder en dissonans mellom kjønn og kjønnsuttrykk, kjønn og kjønnsidentitet, og kjønnsidentitet og kjønnsuttrykk (Butler 1990, s.187). Slik hevder Butler at de imiterende strategiene ved drag avslører de imiterende strukturene ved kjønn, samt viser at det ikke finnes noen original. Gjennom at drag utøves av en bevisst aktør, slik det finnes en kropp forut for handlingen, kan drag sies å være en performance. Slik kan kjønn som performativt forstås gjennom performance, der man gjennom å være tilskuer får nødvendig distanse til å kunne se hvordan handlinger konstituerer eller endrer kjønnete og seksuelle praksiser.

Performance teori

Performance Studies er et bredt, tverrfaglig felt som ser på både levende kunstformer som teater, dans, musikk og performance kunst, kulturelle hendelser som parader, seremonier og

festivaler, samt hverdagslige, sosiale roller og identiteter. Performance Studies ble etablert i New York i 1980 i forlengelse av teatervitenskap som akademisk disiplin, av den amerikanske performance teoretikeren Richard Schechner. Performance strekker seg over mange ulike akademiske disipliner, som antropologi, sosiologi, lingvistik, litteraturvitenskap, kritiske rasestudier og kjønnsstudier gjennom interessen for menneskelig aktivitet. Koblingen mellom den tradisjonelle teatervitenskapen og kulturstudier muliggjør det å se sammenhenger mellom sosiale, kulturelle prosesser og scene- og performance kunst, og hvordan de vekselvis påvirker hverandre. Schechner insisterer på en bred tilnærming til performance, slik performance ikke kun dreier seg om kunst men også inkluderer historiske, kulturelle og sosiale prosesser (Schechner, ed. Bial, s. 7).

I teksten "What is performance?" i boken *The Performance Studies Reader* Ed. Bial belyser teaterviter Marvin Carlson hvordan performance er et essensielt omstridt begrep, som alltid stiller spørsmålsteget ved seg selv (Carlson, ed. Bial, s. 68) Carlson går gjennom ulike måter performance begrepet brukes og forstås på. Han beskriver hvordan performance tradisjonelt er definert enten av en framvisning av profesjonelle utøvers tekniske ferdigheter, eller ved at en person spiller en annen enn seg selv. Han nevner Schechners konsept *restored behaviour* som peker på en performativ kvalitet med en viss distanse mellom jeg'et som utøver og selve utøvelsen. Selv om en handling på scenen er lik en handling i virkeligheten, er handlingen på scenen forstått som performance, mens handlingen i virkeligheten kun blir forstått i relasjon til seg selv (Carlson, ed. Bial, s.70). Den andre bruken av begrepet er anerkjennelsen av at livene våre er strukturert etter repetitive og sosialt sanksjonerte modus og at dette bringer med seg muligheten for at all menneskelig aktivitet kan vurderes som performativ. Forskjellen mellom å gjøre noe og å utøve noe vil dermed ikke handle om hvilken type handling eller hvilken sammenheng handlingen foregår i, men i en holdning om at man er bevisst sine handlinger (Carlson, ed. Bial, s.70). En tredje bruk av performance begrepet er en mer observerende og vurderende form, der handlingen eller forestillingen måles opp mot en standard som ikke nødvendigvis er artikulert. Denne oppgaven tilhører en mottager heller enn utøveren selv. Tross disse ulike versjonene av performance begrepet, har etnolinguisten Richard Baumann kommet med en tilnærmet overordnet definisjon:

According to Bauman, all performance involves a consciousness of doubleness, through which the actual execution of an action is placed in mental comparison with a potential, an ideal, or a remembered original model of that action. Normally, this comparison is made by an observer of the action – the theater public, the school's

teacher, the scientist – but the double consciousness, not the external observation, is what is most central. (...) Performance is always performance *for* someone, some audience that recognizes and validates it as performance even when, as is occasionally the case, that audience is the self. (Carlson, ed. Bial, s.71)

Slik beskriver Schechner hvordan performance teori er et tverrfaglig felt og overlapper med flere akademiske disipliner som blant annet kjønnteori. Gjennom å studere hvordan ulike handlinger utøves, uttrykkes og ses på kan performance teori bidra til å kaste lys over på hvilke måter kjønn kan sies å være performativt.

Lesbiskhet

I kapittelet ”Vad betyder lesbisk?” i boken *L-ordet: Vart tog alla lesbiska vägen?* (2006) nevner den svenske kjønsteoretikeren Tiina Rosenberg den amerikanske kjønsteoretikeren Teresa De Lauretis sin definisjon av lesbiskhet fra boken *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire* (1994) der lesbiskhet forutsetter to kvinner og er både et begjær og en sosial praksis. (Rosenberg 2006, s. 38) Rosenberg skriver om hvordan De Lauretis benytter seg av den psykoanalytiske betydningen av begrepet lesbisk, der den mest sentrale komponenten er nærværet av en kvinnes bevisste begjær til en annen kvinne der hverken kvinneidentifikasjon eller seksuell praksis trenger å ha noe med begjær å gjøre (Rosenberg 2006, s. 39). De Lauretis skriver, i følge Rosenberg, at kvinnen både er subjekt og objekt, og at hennes definisjon av kvinne er åpen for lesbiske, biseksuelle og transpersoner, slik lesbisk seksualitet ikke forutsetter at en kvinnes kropp og kjønn må harmonere med hennes kjønnsidentifikasjon. På denne måten innebærer De Lauretis sin definisjon av lesbiskhet spesifisitet, slik hun evner å slå ring om den seksualiteten som kvinner som begjærer kvinner, har sex med kvinner og lever med kvinner deler, uten at den essensialiserer, i følge Rosenberg (Rosenberg 2006, s. 39). Slik synliggjør Rosenberg via De Lauretis lesbiskhet som en kategori knyttet til begjær og sosial praksis, uavhengig av kvinneidentifikasjon og seksuell praksis, slik lesbiskhet inkluderer biseksuelle og transpersoner. Dette er definisjonen av lesbisk jeg benytter meg av i oppgaven.

I artikkelen ”Sexual Indifference and Lesbian Representation” (1988) skriver Teresa De Lauretis om hvordan den lesbiske identiteteten virker å være artikulert konseptuelt som politisk både gjennom og i mot feminisme, da spesifikt gjennom og i mot den feministiske kritikken av vestlige diskurser om kjærlighet og seksualitet, nemlig gjenlesningen av

psykoanalyse som en teori om seksualitet og seksuell forskjell (De Lauretis, s. 155). De Lauretis beskriver hvordan feminismens tidlige fokus på seksuell forskjell som en kjønn forskjell mellom menn og kvinner åpnet opp et kritisk rom der kvinner kunne adressere seg selv til andre kvinner og dermed gjenkjenne hverandre som subjekter, og som objekter for kvinnelig begjær. Imidlertid kunne forestillingen om seksuell forskjell i dette rommet bli stilt spørsmålsteget ved i forhold til seksualitet. Seksuell forskjell er slik et konseptuelt paradoks som korresponderer med en motsetning i kvinners liv, der kvinner både er og ønsker noe annet enn menn, og er og ønsker det samme som menn, samtidig. De Lauretis tar utgangspunkt i den psykoanalytiske diskursen om kvinnelig seksualitet og den franske filosofen Luce Irigarays beskrivelser av at det feminine kun opptrer innenfor modeller og lover definert av mannlige subjekt, slik det ikke egentlig finnes to kjønn, men kun ett. Slik finnes det kun en singular praksis og representasjon av det seksuelle, hvilket De Lauretis kaller seksuell ikke-forskjell. De Lauretis mener at innenfor den konseptuelle rammen av seksuell ikke-forskjell, der kvinner forventes å begjære menn på menns premisser, kan ikke et kvinnelig begjær for en annen kvinne bli gjenkjent (De Lauretis 1988, s. 156). Irigaray hevder i tillegg at Freuds teorier om homoseksualitet bygger på mannlige homoseksuelle der begjærsubjektet forventes å være bestemt av et maskulint begjær og tropisme som hun kaller homoseksualitet, i følge De Lauretis. Muligheten for lesbisk representasjon avhenger av å skille de to motsetningsfylte understrømningene som konstituerer paradokset seksuell ikke-forskjell, nemlig å isolere, men opprettholde, de to typene homoseksualitet og homoseksualitet. Den kritiske innsatsen for å løsne det erotiske fra diskurser om kjønn, med den uoppløselige knuten av seksualitet og reproduksjon, er samtidig og gjensidig avhengig av en retenkning av det som i de fleste kulturelle diskurser og sosio-seksuelle praksiser likevel er en kjønn seksualitet, i følge De Lauretis (De Lauretis 1988, s. 159). Slik argumenterer De Lauretis for hvordan den lesbiske subjektposisjonen befinner seg i et paradoks mellom konseptet seksuell ikke-forskjell og tropismen homoseksualitet, begge innenfor et mannlige kjønn premiss. På denne måten kan lesbiske sies å bli dobbelt usynliggjort, både som kvinner og som lesbiske.

Lesbisk feminisme

I kapittelet "Lesbian feminism" i boken *Living a feminist life* (2017) etterlyser den britiske filosofen og aktivisten Sara Ahmed en gjenoppliving av lesbisk feminisme. Hun hevder at enkelte skeive erfaringer er bedre artikulert som lesbiske erfaringer, som sexismen ovenfor kvinner som forlater *compulsory heterosexuality*, samt usynliggjøringen av lesbiske fellesskap

i offentlige rom i det det ikke er en mann tilstede (Ahmed 2017, s. 215-216). Ahmed mener den lesbiske feministen som figur er en *killjoy*, at hun oppfattes som anti-sex, anti-gøy og til og med anti-liv. Hun hevder fordømmen om den lesbiske feministens misnøye finnes innenfor skeive studier, der lesbisk feminisme portretteres som et ulykkelig steg på veien mot den mer lykkelige muligheten av å bli skeiv (Ahmed 2017, s. 222). Ved å holde fast i den lesbiske som full av potensial gir vi ikke opp skeivhet, i følge Ahmed, men nekter å godta at det å bli skeiv er å skulle gi opp lesbisk feminisme. Hun mener dessuten at den lesbiske som figur er full av skeivhet, der det for Ahmed ikke finnes noe rarere eller skeivere enn å være en kvinne som velger kvinner som sin seksuelle og romantiske livspartner i en heteropatriarkalsk verden (Ahmed 2017, s. 224).

I introduksjonen til boken *Lesbian Feminism: Essays Opposing Global Heteropatriarchies* (2019) forklarer forfatterne Niharika Banerjea, Kath Browne, Eduarda Ferreira, Marta Olasik og Julie Podmore hvordan lesbisk feminisme reflekterer at kjønn og seksualitet betyr noe for hverandre og at denne interseksjonen ikke kan overses, hverken i samtidige eller historiske sammenhenger. For dem muliggjør lesbisk feminisme en undersøkelse av de globale heteropatriarkiene som fortsetter å definere deres hverdagsliv. Slik vil de understreke ulikhetene og mangfoldet rundt lesbiske feminismer, peke på viktigheten av lokalitet i det å forme diskurser, erfaringer og kamper med tanke på livsgrunlaget til kvinner med ikke-heteroseksuelle uttrykk, praksiser og identiteter (Banerjea m.fl 2019, s. 1). De henviser til kjønnsviterne Katherine O'Donnell og Noreen Giffney som argumenterer for at det er ubestemmeligheten til "den lesbiske" som alltid har vært sentralt i lesbiske studier og peker på at for mange har lesbisk feminisme alltid vært skeivt da de utfordrer både kjønn og seksuelle normativiteter (Banerjea m.fl 2019, s. 2). De understreker hvordan de inntar en transinkluderende posisjon og søker en kritisk utforskning av heteropatriarkier på måter som forstår kropp, kjønn og seksualiteter som kontinuerlig rekonstituert innenfor regulative rammer. For dem er utgangspunktet for lesbisk feminisme de regulative rammene av (hetero)seksualitet og patriarkier slik de manifesterer seg på mangfoldige måter og med kryssende ulikheter rundt rase, kaste, klasse, religion, språk og lokalitet (Banerjea m.fl 2019, s. 2). Slik vil Banerjea, Browne, Ferreira, Olasik og Podmore å motvirke enhver devaluering av lesbisk feministisk politikk og avvise usynliggjøringen av kjønn i diskurser om seksualitet og skeiv politikk (Banerjea m.fl 2019, s. 3). Slik ønsker Ahmed og Banerjea, Browne, Ferreira, Olasik og Podmore å gjenopplive og redefinere viktigheten av lesbisk feminisme for å synliggjøre lesbiske erfaringer, samt adressere sexisme og undertrykkende praksiser knyttet til hvordan heteropatriarkalske strukturer manifesterer seg i ulike sammenhenger. På denne

måten belyser den lesbiske feminismen hvordan kjønn og seksualitet betyr noe for hverandre, samt hvordan heteropatriarkalske strukturer fungerer undertrykkende på lesbiske.

I artikkelen "From Private to Public Patriarchy: The Periodisation of British History" (1990) hevder den britiske sosiologen Sylvia Walby at det trengs et skifte i fokus fra grader til former av ulikhet for å implementere tenkning om de ulike sammenhengene patriarkatet opererer i. Hun foreslår seks ulike former for patriarkat, derav patriarkalske produksjonsmåter, patriarkalske relasjoner i betalt arbeid, patriarkalske relasjoner i staten, mannlig vold, patriarkalske relasjoner i seksualitet og patriarkalske relasjoner i kulturelle institusjoner inkludert religioner, media og utdanning (Walby 1990, s. 93). Walby hevder at det finnes to hovedformer patriarkier; et privat patriarkat der en mann kontrollerer kvinnene i huset og et offentlig, der institusjoner, markedet og staten bidrar til å opprettholde patriarkatet (Walby 1990, s. 94). Som et eksempel på nye former for kontroll og regulering av kvinner fra et kollektiv av offentlige patriarkier bringer Walby opp spørsmålet om heteroseksualitet og forventningen om at kvinner vil ha sex med menn som en ny måte å sikre kvinners underordnede relasjon til menn på, i det kvinners seksualitet ikke lenger er kontrollert av en privat patriark (Walby 1990, s. 102). Slik understreker Walby, med utgangspunkt i det britiske samfunnet, hvordan offentlige institusjoner, produksjonsmåter og relasjoner er patriarkalske, samt hvordan heterosexisme fungerer undertrykkende i offentligheten. Denne teorien vil jeg benytte meg av når det gjelder hvordan kunstnerne i denne oppgaven interagerer med sine omgivelser.

Lesbisk usynliggjøring

I boken *The Disappearing L: The Erasure of Lesbian Spaces and Culture* (2016) hevder den amerikanske professoren i kvinnestudier Bonnie Morris at lesbisk kultur, representert ved fysiske møtesteder som barer og musikkfestivaler og tilgang på kunnskap via bokhandlere er i ferd med å forsvinne. Hun mener overgangen fra den lesbiske feministbevegelsens glanstid på 1970- og 1980- tallet til den skeive bevegelsen på 1990-tallet etterlot sentral informasjon om lesbisk liv og kultur, samt medførte en devaluering av disse livene og denne kulturen. Gjennom at yngre generasjoner kvinner velger å identifisere seg som skeiv heller enn lesbisk, blir de eldre generasjonene lesbiske aktivister og deres arbeid og kunnskap glemt, slik det oppstår et uheldig kunnskapsgap mellom generasjonene. Hun nevner også hvordan det at radikale feminister i akademia gikk fra å studere kvinners historie til skeive studier bidro til ytterligere usynliggjøring og devaluering av lesbisk historie. Morris minner om hvor nylig kvinner ble synlige og tolerert som en positiv kategori, i litteratur og kunst (Morris 2016, s.

4). Morris belyser hvordan lesbisk kultur kommer til syne og forsvinner periodevis. Hun hevder at usynliggjøringen av lesbiske liv vanligvis inntreffer i det en mer undertrykkende æra følger en tolerant en, i tillegg til en mulig tilsiktet feillesning av historien over tid. Hun beskriver hvordan forsvinningen av kvinners samlingssteder, institusjoner og hendelser kommer av ulike faktorer som økonomisk tap, aldrende lesbiske, mer lesbisk-vennlige ferie- og jobb- muligheter, samt neste generasjoners bruk av sosiale medier framfor fysiske møtesteder (Morris 2016, s. 195). Slik forsøker Morris å argumentere for verdien av lesbiske liv og lesbisk kultur, belyse gjentagende usynliggjøring og sette fokus på den manglende kontinuiteten ved synlig og tilstedeværende lesbisk kultur.

I kapittelet "Invisible and Erased: Uses and Abuses of History" i boken *Lesbian Studies: Setting an agenda* (1995) skriver den britiske, lesbiske aktivisten Tamsin Wilton at hun ønsker å undersøke hvordan lesbisk historieskriving møter usynliggjørende mekanismer rettet mot lesbiske, som å benekte lesbisk historie, undertrykke bevis på begjær mellom kvinner og å "redde" signifikante individ fra å bli beskyldt for lesbiskhet. Wilton mener at et historisk perspektiv har spesifikke og viktige fordeler å tilby lesbiske og lesbiske studier. Det muliggjør problematisering av heterosexisme ved å gjenkjenne dets historiske variasjoner som en indikator på dets politiske natur, da i motsetning til å se heterosexisme som en universell psykologisk og uforanderlig enhet (Wilton 1985, s. 51). Wilton hevder at lesbiske historiske subjekt har blitt behandlet med større grad av usynliggjøring enn homofile historiske subjekt. Fordi historiske narrativ er blitt fortalt av menn, for menn og om menn, har homofile menns prestasjoner blitt regnet med, om enn ikke deres seksualitet. Lesbiske har derimot blitt fullstendig usynliggjort fra historien, i følge Wilton. Hun beskriver hvordan utslettelsen av kvinner går i to retninger; først en benektelse av at kvinner kan evne å oppnå storslagenhet, der bevis som motsier kvinnens underordnede plass til mannen undertrykkes, hvilket har medført at kvinner har måttet gjenerobre oppnåelser innen blant annet litteratur og kunst. For det andre har kvinner som klasse blitt usynliggjort, slik at historiske hendelser sentrert om kvinner er blitt latterliggjort eller passert med kun et par setninger i historiebøkene (Wilton 1995, s. 60). En akademiker som skriver om lesbisk historie må forholde seg til to problematikker i følge Wilton, nemlig ødeleggelsen av bevis for seksuelt avvik som gjør det vanskelig å si om en person var homoseksuell eller ei, samt den historiske tendensen til å ignorere kvinner. Slik argumenterer Wilton for at lesbisk historieskriving er viktig for å motvirke lesbisk usynliggjøring. Både usynliggjøring av lesbisk kultur og lesbisk historie kan sies og forstås som en del av hvordan heteropatriarkalske strukturer fungerer undertrykkende på lesbiske.

Sexisme mot lesbiske

I artikkelen ”Resisting the erasure of lesbian sexuality: A challenge for queer activism” (1992) fra boken *Modern Homosexualities* ed. Ken Plummer skriver den britiske professoren i politisk teori Anna Marie Smith om hvordan lesbisk seksuelle praksiser ble ignorert i samtlige britiske lover om sodomi fra 1533 til 1991 og hvordan en slik representasjon av lesbiskhet konstituerer en usynliggjøring av selve muligheten for lesbisk seksualitet (Smith 1992, s. 207). Smith hevder at en slik ignorering av lesbisk seksualitet er strukturert ut i fra en sexistisk oppfatning av kvinners subjektivitet, nemlig at kvinner er naturlig passive, moderate og lite frampå/selvsikre. Kvinnelig homoseksualitet ses på som en kobling av to moderate krefter, der de tenkes å knytte langvarige partnerskap framfor å la seg drive av seksuell begeistring, i følge Smith. Hun mener det bør anerkjennes hvordan eksklusjonen av lesbisk seksualitet fra offisielle diskurser om homoseksualitet konstituerer en gjennomgående anti-lesbisk strategi. (Smith 1992, s. 210) Smith mener det bør anerkjennes at usynliggjøringen av lesbisk seksualitet i offisielle diskurser ikke er en tilfeldig strategi men et produkt av sexisme. Hun trekker fram hvordan lesbiske og bifile kvinner i aktivistgruppen Queer Nation San Fransisco valgte å organisere et forum om sexisme da de opplevde sexisme fra de mannlige homofile i gruppen for å heve bevisstheten om lesbisk seksualitet, da i stedet for å forlate gruppen. En slik bevisstgjøring rundt sexisme og de-seksualisering av lesbiskhet er sentralt for den skeive aktivismens suksess i følge Smith (Smith 1992, s. 212). Smith hevder videre at det bør bli anerkjent at noen av de mest seriøse truslene mot etableringen av en synlig lesbisk tilstedeværelse som en seksuell tilstedeværelse ikke kommer fra staten eller myndighetene men fra det feministiske og lesbiske miljøet, gjennom blant annet å nekte å stille ut lesbisk erotikk, både i kvinners og i lesbisk og homofiles bokhandlere, ut i fra et misforstått argument om anti-sexisme. Smith oppfordrer til et oppgjør med denne politiseringen av lesbisk seksualitet fra det lesbiske miljøet, da det ikke bidrar i den større kampen mot sexisme fra storsamfunnet (Smith 1992, s. 211). Her belyser Smith hvordan sexisme mot lesbiske kan handle om å usynliggjøre lesbisk seksualitet gjennom å ignorere lesbisk seksuelle praksiser, samt at denne ignoreringen skjer både innenfra og utenfra det lesbiske miljøet.

I kapittelet ”The Dynamics of Desire: Sexuality and Gender in Pornography and Performance” fra boken *The Feminist Spectator as Critic* (1988) skriver Jill Dolan om hvordan rollen seksualitet spiller i scenekunst og i visuell representasjon av kvinner som seksuelle subjekter eller objekter er intenst debattert innenfor miljøet for feministisk kritikk (Dolan 1988, s. 58). Dolan beskriver hvordan pornografi har blitt et senter av denne debatten

med sine eksplisitte seksuelle bilder i en økonomisk sammenheng konstruert for og kontrollert av menn. Dette fokuset har ført til to motsatte syn på pornografiens funksjon, der det ene er representert av pro-sex feminister som støtter den kulturelle produksjonen av seksuelle fantasier for enkelte grupper, for eksempel i form av lesbisk pornografi, mens det andre synet tilhører anti-porno feminister som argumenterer for reguleringer mot pornografiske bilder av kvinner da de mener pornografi oppfordrer til seksuell vold mot kvinner. Dolan beskriver hvordan den feministiske anti-porno bevegelsens skifte i fokus fra seksualitet til en forestilling om seksuell forskjell mellom (de to) kjønnene medførte at lesbisk seksualitet fremsto som en trussel. Hun nevner hvordan den feministiske teaterviteren Sue-Ellen Case mener lesbiske ble marginalisert i dette skiftet gjennom at lesbiskhet ble politisk omarbeidet og den lesbiske livsstilen ble de-seksualisert med suffikset ”feminist” (Dolan 1988, s. 60). Dolan hevder en lesbisk pro-sex posisjon ovenfor pornografi og seksuell fantasi kan være en måte å innta den lesbiske posisjonen innenfor den feministiske bevegelsen, da lesbiskhet tross alt er definert av valg av seksualitet. Den anti-sex moralske holdningen til anti-porno bevegelsen ikke bare truer med å gjøre lesbiske marginalisert i forhold til feminisme, men totalt usynlige. Det faktum at lesbisk seksualitet er et seksuelt uttrykk og representasjon gjør det lesbiske perspektivet avgjørende for en forståelse av pornografiens politikk (Dolan 1988, s. 60). Slik kan sexisme mot lesbiske forstås som en del av hvordan heteropatriarkalske strukturer fungerer undertrykkende mot lesbiske og at denne undertrykkingen kan foregå innenfor feministiske og skeive miljø.

Det lesbiske blikket og lesbisk representasjon

De Lauretis nevner den amerikanske filosofen Marilyn Fryes forslag om å se vår kulturs konseptuelle virkelighet som scenekunst. Der skuespillerne er ”phallokratiske loyalister” synlige i forgrunnen og opptatt med å opprettholde forestillingen, befinner sceneteknikerne som sørger for nødvendig arbeidskraft og rammeverk for den materielle (re)produksjonen av forestillingen seg usynlig i bakgrunnen. Frye spekulerer i hva som skjer hvis sceneteknikerne (kvinner, feminister) begynner å tenke på seg selv som skuespillere og prøver å delta synlig i forestillingen ved å tiltrekke seg oppmerksomhet til sine aktiviteter og deres rolle i den. I mens loyalistene ikke kan se for seg at noen i publikum kan se eller rette fokus mot sceneteknikernes prosjekter i bakgrunnen og bli illojal mot stykket, foreslår Frye at det finnes noen mennesker i publikum som ser hva det konseptuelle systemet heteroseksualitet, stykkets forestilling, forsøker å holde usynlig. Lesbiske mennesker kan se det fordi deres egen virkelighet ikke er representert eller i det minste antatt i forestillingen, slik de reorienterer sin

oppmerksomhet mot bakgrunnen og rommene, aktivitetene og figurene av kvinner undertrykket i forestillingen (De Lauretis 1988, s. 172).

De Lauretis diskuterer lesbisk representasjon og belyser hvordan det å passere (*passing*) på tvers av ethvert sosialt skille som nært knyttet til rammen for det visuelle og tilstanden for representasjon. Hun nevner spørsmålet om den feminine lesbiske, stilt av kjønnsviter Esther Newton som mener at karakteren Mary, fra boken *The Well of Loneliness* (1928) av forfatter Radclyffe Hall, sin historie fortsatt gjenstår å bli fortalt, nemlig fra perspektivet av en selv-identifisert *femme*. De Lauretis hevder en slik historie mangler til og med i dag der Mary i de fleste representasjonelle kontekster enten ville passere som lesbisk eller som heteroseksuell, der det siste som ville ha kommet til syne er hennes (homo)seksualitet. Om hun da ikke blir sett enten i eller sammen med en lesbisk i mannlig drag (butch) som Newton og andre foreslår (De Lauretis 1988, s. 177). Slik belyser De Lauretis hvordan lesbiske kan se en (heteropatriarkal) virkelighet de ikke selv er en del av, samt beskriver muligheter for lesbisk representasjon.

Kvinnelig maskulinitet

I artikkelen ”Debating Definitions - The Lesbian in Feminist and Queer Studies” (2015) skriver den new zealandske professoren og forfatteren Annamarie Jagose om hvordan den lesbiske som figur konsekvent har blitt representert gjennom termer som forsinkelse, avledning, etterligning og sekundæritet, samt at lesbiskhet har blitt marginalisert både innenfor feministiske og skeive studier (Jagose, ed. Medd 2015, s. 32). Hun mener lesbiskhet har blitt utelatt fra sentrale kritiske rammeverk og teorier, marginalisert og devaluert som irrelevant for sentrale disiplinære spørsmål. Hun belyser at siden lesbiskhet blir forstått som strukturelt marginal i forhold til feltene feminisme og skeivhet og dermed ignorert, kan det å ta utgangspunkt i den lesbiske som figur bidra til å forstå utviklingen innen feministisk og skeiv tenkning og de historisk skiftende relasjonene i mellom dem (Jagose, ed. Medd 2015, s. 32). Hun undersøker den lesbiske figurens plass i sentrale verk innenfor feministisk og skeiv tenkning, blant annet i Jack Halberstams verk *Female Masculinity* (1998). I boken *Female Masculinity* (1998) hevder kjønnsviteren Jack Halberstam at området kvinnelig maskulinitet yter motstand mot det heteronormative kjønnsregimet ved å være en alternativ og subversiv maskulinitet til den hegemoniske maskuliniteten. Den hegemoniske maskuliniteten er nært knyttet til den heterofile, hvite middelklasse mannskroppen, som fungerer som en norm i samfunnet vårt. Halberstam hevder at den hegemoniske maskuliniteten portretterer seg selv som ikke-performativ og at maskulinitet som fenomen først kan bli synlig i det den forlater

den hvite, middelklasse mannskroppen. Hen ønsker å vise at kvinner utvikler og praktiserer maskulinitet som uttrykk og at kvinnelig maskulinitet verken er en imitasjon av mannlig maskulinitet eller et ønske om å være mann, men noe i seg selv; en alternativ maskulinitet som avslører den normative versjonen som den konstruksjonen den er (Halberstam 1998, s. 2). Gjennom undersøkelser av ulike kulturuttrykk innenfor området kvinnelig maskulinitet er kombinasjonen kvinnelig maskulinitet og lesbisk begjær det som oppleves mest truende av majoritetskulturen, derfor er det hovedsakelig lesbisk maskulinitet Halberstam fokuserer på i *Female Masculinity* (1998). Hen beskriver hvordan maskulinitet ofte definerer den stereotypiske versjonen av lesbiskhet, såkalt ”den mytiske, mandige lesbiske” i følge den amerikanske antropologen Esther Newton og nevner hvordan maskulinitet har vært viktig for mange lesbiskes selv-definering. Halberstam tar særlig utgangspunkt i butchen som figur, der hen henviser til kjønnsviter Gayle Rubin sin definisjon av butch; en lesbisk term for kvinner som er mer komfortable med maskuline kjønnskoder, stiler eller identiteter enn tilsvarende feminine (Halberstam 1998, s. 120).

I kapittelet ”Lesbian Masculinity” i boken *Female Maculinity* (1998) beskriver Halberstam hvordan stereotypiene *butch* og *femme* ble etablert ved den lesbiske barkulturen på 1950-tallet i USA. Med den lesbiske feminismen på 1970-tallet hever hen at disse stereotypiene ble oppfattet som kun en etterlikning av et heteroseksuelt forhold, slik androgynitet ble etablert som en ny norm. I følge Halberstam forsvant dermed mangfoldet innen både maskuline og feminine uttrykk i det lesbiske miljøet (Halberstam 1998, s. 121). Hen beskriver hvordan butcher investerer ulikt i maskulinitet; noen butcher investerer i maskulint utstyr som klær og hårstil, andre erfarer seg selv som mann, noen er kjønnsdysforiske, andre er trans og enkelte passerer som menn. Fordi butchen gjerne ser på seg selv som noe annet enn en kvinne-identifisert kvinne, foreslår Halberstam et skille mellom identiteten lesbisk og butch, likevel benytter hen seg av termen lesbisk maskulinitet for å referere til kvinner som utøver sin maskulinitet innenfor gjenkjennelige lesbiske relasjoner (Halberstam 1998, s. 120).

I kapittelet ”Transgender Butch” hevder Halberstam at synligheten av transmenn bringer fram nye spørsmål som dypest sett berører hierarkiet mellom menn og kvinner, basert på maskulinitet som en knapp ressurs kun tiltenkt personer som ble tilskrevet mann ved fødsel. Der transmenn i beste fall blir assosiert med ekte behov for å gjenoppbygge kroppen i en maskulin retning, blir *butch* kvinner assosiert med å være et kompromiss mellom det å være lesbisk og det å være transmann, en slags ikke-identitet (Halberstam 1998, s. 152). Halberstam mener at det ikke er et uttalt mål å oppnå aksept fra majoritetskulturen, der det å

være marginal og ”utstøtt” fra majoritetskulturen er en forutsetning for at de alternative kjønns- og seksualitetspraksisene skal kunne fungere subversivt eller radikalt (Mortensen, ed. Mortensen m.fl, s. 313). Jagose hevder at Halberstam, ved å ta utgangspunkt i kvinnelig maskulinitet, ikke kun fokuserer på den lesbiske figuren per se men på de subkulturelle lesbiske tradisjonene organisert av maskulinitet, og kontekstualiserer disse i relasjon til andre tradisjoner av alternerende maskuliniteter (Jagose, ed. Medd 2015, s. 40). Selv om *Female Masculinity* dermed ikke handler om lesbiskhet i smal forstand i følge Jagose, impliserer flere av hovedargumentene den lesbiske figuren i relasjonene mellom kropp, kjønn og seksualitet (Jagose, ed. Medd 2015, s. 40). Halberstams holdning til lesbiskhet går gjennom et mangfold av kvinnelige maskuliniteter som kan sies å bringe sammen tre grupper som ofte befinner seg i diskursiv konkurranse, nemlig transseksuelle (FTM), lesbiske *butches* og transmenn (Jagose, ed. Medd 2015, s. 40). Slik er ikke Halberstams syn på lesbiskhet nødvendigvis en dyptgående, kvinnelig erfaring i følge Jagose.

Dragkonger og ’kinging’

I kapittelet ”Masculinity and Performance” i boken *Female Masculinity* (1998) skriver Halberstam, basert på sine opphold i dragkongekulturen i New York på 1990- tallet, om hvordan forholdet mellom maskulinitet og performance er annerledes enn forholdet mellom feminitet og performance, der maskuliniteten portretterer seg selv som ikke-performativ. Slik må en drag konge som utøver hvit, heteroseksuell maskulinitet først gjøre maskuliniteten synlig og teatral før den kan utøves, på grunn av maskulinitetens nære kobling til mannskroppen og opprettholdelsen av mannens privilegier, i følge Halberstam (Halberstam 1998, s. 235). Hen bemerker seg ulikhetene mellom drag queens og drag kings og hvordan det teatrale beveger seg i motsatte retninger, der drag dronningen ekspanderer gjennom kostymer og tilbehør til det flamboyante, mens drag kongen holder igjen ved å manifestere ektehet gjennom en *macho* stillhet. Halberstam foreslår begrepet ”kinging” for å beskrive denne ikke-performative teatraliteten og nevner kvaliteter som underdrivelse, overdrivelse og *layering*. Underdrivelse knyttes til en gjennomgående maskulin motstand mot å avsløre maskuliniteten som performativ. Der feminin overdrivelse knyttes til kunstigheten allerede innskrevet i den sosiale konstruksjonen av feminitet, knyttes maskulin overdrivelse til en overdrivelse av seg selv, der hen tar utgangspunkt i hvordan den amerikanske komikeren og drag kongen Murray Hill spilte en versjon av rockeikonet Elvis Presley som spilte seg selv. Konseptet *layering* beskriver Halberstam som det å la kvinneligheten sin stikke fram gjennom en drag konge

oppvisning. Halberstam mener at det som da kommer til syne er verken kvinnelighet eller femininitet, men butch maskulinitet, slik den hegemoniske maskuliniteten ligger som et lag over den kvinnelige maskuliniteten (Halberstam 1998, s. 261). Halberstam mener *layering* beskriver teatraliteten i drag og synliggjør tvetydigheter, da rollespillet avslører gjennomtrengelige grenser mellom rollespill og væren, der drag kunstnerne utøver sin egen skeivhet og avslører kunstigheten av konvensjonelle kjønnsroller (Halberstam 1998, s. 261). Halberstam hevder dragkongeutøvere, som hovedsakelig er lesbiske, kan få en unik mulighet til å avdekke kunstigheten ved alle kjønn og seksuelle orienteringer gjennom å dekonstruere den hegemoniske maskuliniteten, og slik svare tilbake på den ikke-autentisiteten lesbiske ofte blir beskyldt for (Halberstam 1998, s. 240). Halberstam minner om at maskulinitet verken tilhører menn, har blitt produsert kun av menn eller uttrykker kun mannlig heteroseksualitet, men at også maskuline kvinner og ofte lesbiske har produsert maskulinitet som uttrykk.

I kapittelet "Masculinity and Performance" i boken *Female Masculinity* (1998) skriver Halberstam om hvordan en dragkonge som utøver hvit, heteroseksuell maskulinitet først må gjøre maskuliniteten synlig og teatral før den kan utøves (Halberstam 1998, s. 235). Hen beskriver forholdet mellom heteroseksuell maskulinitet og performance som anstrengt, gjennom en frykt for å avsløre teatraliteten i maskuliniteten. Da vil i så fall performansen avsløre at maskulinitet verken er mer eller mindre ekte enn femininitet eller gjør noen til mer menneske enn andre. Slik kan det å (tvi)holde på maskuliniteten sin gjennom å insistere på nøytralitet, menneskelighet, oppriktighet eller allmenngyldighet være performative elementer som kan forstørres og lekes med. Halberstam foreslår begrepet "kinging" for å beskrive kvalitetene og humoren tilstede i et dragkongeshow, til forskjell fra kvalitetene og humoren i et dragdronningsshow. Der dragdronningen villig kaster seg inn på scenen i sin iver etter å opptre, er det å insistere på en gjennomgripende motvillighet og tilbakeholdenhet mot å opptre en grunnholdning eller tilnærming ved kinging (Halberstam 1998, s. 239). Dette vil da gjelde den hegemoniske maskuliniteten, som gjør alt den kan for å unngå å miste sin posisjon som usynlig. En annen strategi innenfor kinging er å vise et repertoar av ulike typer og roller en hegemonisk maskulinitet er avhengig av for å beholde posisjonen sin. Halberstam mener dragkongeutøvere, som hovedsakelig er lesbiske, kan få en unik mulighet til å avdekke det performative potensialet ved alle kjønn og seksuelle orienteringer. Ved å dekonstruere den hegemoniske maskuliniteten kan lesbiske svare tilbake på den ikke-autentisiteten de ofte blir beskyldt for (Halberstam 1998, s. 240).

Blikk og representasjon

I boken *The Feminist Spectator as Critic* (1988) skriver den feministiske teaterviteren Jill Dolan om hvordan en grunnleggende antagelse innenfor feministisk kritikk er at all representasjon er iboende ideologisk (Dolan 1988, s. 41). Hun mener at siden dominerende kulturelle meninger både konstituerer og blir gjenkonstituert av representasjon, innebærer det å dekonstruere scenekunst fra et feministisk perspektiv å avsløre de ideologiske bestanddelene forestillingen virker innenfor. Ideologi defineres av en måte å tenke på og er basert på antagelser om hvordan kulturen opererer og hvilken betydning det har, i følge Dolan. Dolan belyser hvordan kvinner får en uholdbar tilskuerposisjon innenfor ideologien av det mannlige blikket (Dolan 1988, s. 13). I artikkelen "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1975) hevder den feministiske filmviteren Laura Mulvey at moderne Hollywood filmer er konstruert ut i fra et mannlige, heteroseksuelt blikk. Med utgangspunkt i psykoanalytiker Sigmund Freuds teori om scopophilia og ego-identifisering, undersøker hun hvordan kvinnene i filmene fungerer som begjærsobjekter, mens mennene er subjekter man skal identifisere seg med. Hun forklarer hvordan denne dynamikken ikke bare foregår mellom menn og kvinner tilstede i filmen, men også hos mannen bak kamera og blant filmpublikumet. Det er mennene som har de aktive rollene og fører narrativet fremover, mens kvinner mangler agens og dehumaniseres. Slik representerer det mannlige, heteroseksuelle blikket makt ved å dirigere publikums blikk, der det som begjæres er det feminine (Mulvey, Ed. Counsell/Wolf, s. 189). Dolan mener at hvis kvinner identifiserer seg med narrativets objektiviserte og passive kvinner, plasserer de seg i en masochistisk posisjon; hvis de identifiserer seg med den mannlige helten blir de medskyldige i sin egen indirekte objektivisering og hvis de beundrer den representerte kvinnelige kroppen som et begjærsobjekt deltar de i sin egen handelsvareproduksjon, i følge Dolan.

Dolan belyser hvordan begjærets struktur endres ut i fra seksuelle preferanser, der pornografiske narrativ eller forestillinger for seksuelle partnere av samme kjønn konstruerer et annerledes forhold mellom utøvere og publikum på bakgrunn av kjønnsroller (Dolan 1988, s. 67). Hun nevner hvordan representasjon av begjær i lesbisk scenekunst er oppsiktsvekkende, da lesbisk seksualitet blir gitt stemme og bilde i et teaterrom der et heteroseksuelt, mannlige begjær historisk har dominert i form av det mannlige blikket. Ved at lesbisk scenekunst utforsker seksuelle fantasier og kjønnsroller, skapes det et potensial for endring av kjønnskodede maktstrukturer, for eksempel gjennom å vise at makt ikke er iboende mannlige, der en kvinne som inntar en dominant rolle kun er mannlige hvis tilskuerne vurderer makt som en hovedsakelig mannlige egenskap. Dolan hevder at der lesbiske utøvere

er frakoblet enhver vurdering av mannlig seksualitet da det ikke angår deres arbeid, er villige til å eksperimentere med mannlige former, inkludert fantasi (Dolan 1988, s. 81). Hun hevder lesbiske kunstnere beveger seg igjennom populærkultur, konvensjonelle teaterformer og til og med pornografi for å utforske hva disse formene innebærer og bruke de på nye måter. Makt, seksualitet og begjær har historiske konnotasjoner tilskrevet den dominante kulturen av sosiale, økonomiske og kulturelle hensikter som har undertrykket kvinners muligheter til å uttrykke seg og sin seksualitet innenfor denne kulturen, i følge Dolan. Slik mener Dolan at makt, seksualitet og begjær kan gjenopprettes fra det mannlige domene og anta distinkte og ulike meninger i andre kontekster for seksualitet og kjønn.

Kunnskapsproduksjon fra et marginalt epistemologisk ståsted

Den amerikanske filosofen Lynn Hankinson Nelson hevder i artikkelen "Epistemological Communities" i boken *Feminist Epistemologies* ed. Linda Alcoff og Elizabeth Potter (1993) at kunnskap genereres kollektivt fra ulike miljø og samfunn. Hun foreslår at studier av hvordan kunnskap genereres vil begynne fra historier, relasjoner og praksiser i ulike samfunn, fra kontekster og aktiviteter gjennom hvilket ontologier blir utviklet, standarder av bevis og metodologier blir tilknyttet, teorier blir konstruert (Nelson, ed. Alcoff/Potter, s. 126). Nelson mener at erfaring er grunnleggende sosialt, at vi erfarer gjennom pågående prosjekter, kategorier, teorier og standarder og at disse faktorene genereres av miljø og samfunn. (Nelson, ed. Alcoff/Potter, s. 141) Epistemologiske miljø, samfunn, eller fellesskap kan identifiseres gjennom delt kunnskap, standarder og praksiser, i følge Nelson. Hun tar i bruk forskningsmiljø som eksempel på epistemologisk fellesskap, med tilhørende *bodies of theory*, aksepterte prosedyrer, spørsmål og prosjekter som definerer fellesskapet og medlemskap som en funksjon av utdanning i fellesskapets spesifikke kunnskaper, standarder og praksiser (Nelson, ed. Alcoff/Potter, s. 148). Slik argumenterer Nelson for at kunnskap genereres fra ulike miljø og samfunn, og at ulike fellesskap utvikler egne standarder, praksiser og teorier, basert på tanken om erfaring som grunnleggende sosialt. Dette vil kunne benyttes i relasjon til marginalisert, lesbisk subkultur.

Gjenkjennelse som kunstnerisk parameter

I "Kapittel 1: Recognition" i boken *Uses of Literature* (2008) understreker den britiske litteraturteoretikeren Rita Felski viktigheten av gjenkjennelse i mottagelsen av litteratur og kunstnerisk arbeid, samt hvordan en slik gjenkjennelse kan være forankret i personers forkunnskaper eller erfaringer. Hun presiserer at gjenkjennelse ikke handler om gjentagelse.

Gjenkjennelse handler om det at noe som tidligere kun har vært sansbart får en tydelig form slik den gjøres synlig og kan mottas (Felski 2008, s. 25). Felski hevder at gjenkjennelse som fenomen ikke gis tilstrekkelig verdi innenfor litteratur- og estetisk teori. Hun viser til hvordan kvinner og minoriteter de siste tiårene finner litteratur og kunst spesielt relevant for å analysere kompleksiteten av selvet (Felski 2008, s. 26). Felski lar seg inspirere av den amerikanske filosofen Nancy Frasers tese om økonomisk redistribusjon, der Fraser hevder økonomisk redistribusjon kun er mulig gjennom en interseksjonell feminisme, ut i fra tanken om global rettferdighet. Slik handler gjenkjennelse av kvinner og minoriteter om offentlig anerkjennelse, der kravet om gjenkjennelse er et krav om å bli akseptert, behandlet med verdighet og inkludert i det offentlige livet, hvilket handler om rettferdighet (Felski 2008, s. 29-30). Felski hevder at ujevnheten i strukturer for gjenkjennelse gjør at bøker eller kunst for mennesker som ikke opplever tilstrekkelig offentlig anerkjennelse vil fungere som livline, og denne kraften må anerkjennes som litterær eller kunstnerisk og ikke kun politisk. Den eksistensielle og politiske innvirkning bøker og kunst har er uadskillelig fra dets status som fiksjon (Felski 2008, s. 43-44). Slik belyser Felski gjenkjennelse som et kunstnerisk parameter i litteratur- og estetisk teori og synliggjør den litterære og estetiske kvaliteten i møtet mellom kunsten og mottagerne av den. Denne teorien vil benyttes i forhold til det å gjenkjenne lesbisk performativitet i et kunstnerisk arbeid.

1. Lesbisk representasjon

I dette kapittelet er jeg interessert i hvordan kunstnerne i denne oppgaven arbeider med lesbisk representasjon. I artikkelen ”Debating Definitions - The Lesbian in Feminist and Queer Studies” (2015) skriver den new zealandske professoren og forfatteren Annamarie Jagose om hvordan den lesbiske som figur konsekvent har blitt representert gjennom termer som forsinkelse, avledning, etterligning og sekundæritet, samt at lesbiskhet har blitt marginalisert både innenfor feministiske og skeive studier (Jagose, ed. Medd 2015, s. 32). Hun undersøker den lesbiske figurens plass i sentrale verk innenfor feministisk og skeiv tenkning, blant annet i Jack Halberstams verk *Female Masculinity* (1998). Gjennom undersøkelser av ulike kulturuttrykk innenfor kvinnelig maskulinitet hevder altså Judith/Jack Halberstam at kombinasjonen kvinnelig maskulinitet og lesbisk begjær er det som oppleves mest truende av majoritetskulturen, slik hen gjennomgående velger å fokusere på lesbisk maskulinitet. (Halberstam 1998, s. 4) Jagose hevder at Halberstam, ved å ta utgangspunkt i kvinnelig maskulinitet, ikke kun fokuserer på den lesbiske figuren per se men på de subkulturelle lesbiske tradisjonene organisert av maskulinitet, og kontekstualiserer disse i relasjon til andre tradisjoner av alternerende maskuliniteter (Jagose, ed. Medd 2015, s. 40). Selv om *Female Masculinity* dermed ikke handler om lesbiskhet i smal forstand i følge Jagose, impliserer flere av hovedargumentene den lesbiske figuren i relasjonene mellom kropp, kjønn og seksualitet (Jagose, ed. Medd 2015, s. 40). Halberstams holdning til lesbiskhet går gjennom et mangfold av kvinnelige maskuliniteter som kan sies å bringe sammen tre grupper som ofte befinner seg i diskursiv konkurranse, nemlig transseksuelle (FTM), lesbiske *butches* og transmenn (Jagose, ed. Medd 2015, s. 40). Slik er ikke Halberstams syn på lesbiskhet nødvendigvis en dyptgående, kvinnelig erfaring i følge Jagose.

I boken *Female Masculinity* (1998) hevder kjønnsviteren Jack Halberstam at området kvinnelig maskulinitet yter motstand mot det heteronormative kjønnsregimet ved å være en alternativ og subversiv maskulinitet til den hegemoniske maskuliniteten. Den hegemoniske maskuliniteten er nært knyttet til den heterofile, hvite middelklasse mannskroppen, som fungerer som en norm i samfunnet vårt. Halberstam hevder at den hegemoniske maskuliniteten portretterer seg selv som ikke-performativ og at maskulinitet som fenomen først kan bli synlig i det den forlater den hvite, middelklasse mannskroppen. Hen ønsker å vise at kvinner utvikler og praktiserer maskulinitet som uttrykk og at kvinnelig maskulinitet verken er en imitasjon av mannlig maskulinitet eller et ønske om å være mann, men noe i seg selv; en alternativ maskulinitet som avslører den normative versjonen som den konstruksjonen den er (Halberstam 1998, s. 2). Gjennom undersøkelser av ulike kulturuttrykk

innenfor området kvinnelig maskulinitet er kombinasjonen kvinnelig maskulinitet og lesbisk begjær det som oppleves mest truende av majoritetskulturen, derfor er det hovedsakelig lesbisk maskulinitet Halberstam fokuserer på i *Female Masculinity* (1998). Hen beskriver hvordan maskulinitet ofte definerer den stereotypiske versjonen av lesbiskhet, såkalt ”den mytiske, mandige lesbiske” i følge den amerikanske antropologen Esther Newton og nevner hvordan maskulinitet har vært viktig for mange lesbiskes selv-definering. Halberstam tar særlig utgangspunkt i butchen som figur, der hen henviser til kjønnsviter Gayle Rubin sin definisjon av butch; en lesbisk term for kvinner som er mer komfortable med maskuline kjønnskoder, stiler eller identiteter enn tilsvarende feminine (Halberstam 1998, s. 120).

I artikkelen ”Sexual Indifference and Lesbian Representation” (1988) diskuterer De Lauretis lesbisk representasjon og belyser hvordan det å passere (*passing*) på tvers av ethvert sosialt skille som nært knyttet til rammen for det visuelle og tilstanden for representasjon. Hun nevner spørsmålet om den feminine lesbiske, stilt av kjønnsviter Esther Newton som mener at karakteren Mary, fra boken *The Well of Loneliness* (1928) av forfatter Radclyffe Hall, sin historie fortsatt gjenstår å bli fortalt, nemlig fra perspektivet av en selv-identifisert *femme*. De Lauretis hevder en slik historie mangler til og med i dag der Mary i de fleste representasjonelle kontekster enten ville passere som lesbisk eller som heteroseksuell, der det siste som ville ha kommet til syne er hennes (homo)seksualitet, om hun da ikke blir sett enten i eller sammen med en lesbisk i mannlig drag (butch), som Newton og andre foreslår (De Lauretis 1988, s. 177). Rosenberg nevner i boken *Ilska, hopp och solidaritet* (2012) hvordan subversiviteten hos lesbiske femmer ikke synes like tydelig som på en butch kropp. Hun beskriver en forenklet definisjon av femme som at de sjeldent er heteroseksuelle og at femmer bevisst både leker med normativ femininitet og utfordrer samfunnets skjønnhetsideal (Rosenberg 2012, s. 202-203).

Kunstnerne i denne oppgaven jobber uttalt skeivfeministisk eller med skeivfeministiske eller lesbiske tematikker. De har et bevisst og artikulert forhold til eget utgangspunkt som kropp i verden og hvordan dette utgangspunktet påvirker og gir næring til det kunstneriske arbeidet. Hvordan de jobber med representasjon av kjønn, kjønnsidentitet og kjønnsuttrykk er svært individuelt. For å kunne snakke om kjønnsuttrykk med kunstnerne stilte jeg spørsmål knyttet til de lesbiske stereotypiene *butch* og *femme*, der *butch* knytter seg til maskuline stiler, koder og oppførsel mens *femme* relaterer til tilsvarende feminine. Jeg stilte også spørsmål om hvordan kunstnerne jobber med ”det lesbiske” i sine kunstnerskap, om det finnes noen spesifikke kvaliteter, kroppsligheter, metoder eller strategier de undersøker. Til dragkongene

spurte jeg om hvordan de jobber når de lager et show og om hvem dragkongegruppen Gutta er.

1.1 Kvinne i mannskler

Steffi Lund (f. 1961) er utdannet ved Kunsthøyskolen i Amsterdam (1984-88), avdeling ny dans og koreografi. Hun jobber som skapende og utøvende dansekunstner i Oslo, der hun har produsert forestillinger siden 90-tallet, med hovedtyngde i eget solomateriale. Hun jobber med fysisk karakterarbeid der stemme og tekst, i tillegg til bevegelsesutforskning, utgjør en stor del av arbeidet. Skeive vinklinger og eksplisitt lesbisk tematikk har vært og er en sentral del av hennes arbeid. På spørsmål om hva Lund tenker om lesbiske stereotyper knyttet til kjønnsuttrykk når hun jobber, svarer hun følgende:

Uttrykksmessig har det ratet seg litt forskjellig. En scenisk figur, en i herredress og t-skjorte, vil mange kanskje si er en lett form for butch eller androgyn. For meg er det mer et fristed der jeg verken er det ene eller det andre, som et fristed jeg får tilgang på ved å ta på meg dressen. Jeg har ikke spilt på faktene eller gestene til butch for eksempel, jeg kan ha hatt på meg slips, dress, men i kroppen og i når jeg snakker er jeg som meg til vanlig (...). Jeg tenker at jeg er mer en slags klovn, ikke dyr, ikke menneske, ikke dame, ikke voksen. Jeg jobber med fysisk karakterarbeid som kan ses på mange måter.

Her forklarer Lund hvordan en gjenganger i hennes fysiske karakterarbeid er en figur i herredress, t-skjorte og noen ganger slips, beskrevet som et fristed hun får tilgang på ved å ta på seg dressen. I boken *Ilska, hopp och solidaritet: med feministisk konst in i framtiden* (2012) skriver den svenske performance teoretikeren Tiina Rosenberg om hvordan kvinner i mannskler symboliserer historisk sett et ønske om selvstendighet og frihet, å kunne bevege seg ”naturlig” utenfor den begrensede kvinnedrakten. Både den historiske og den fiktive kvinnen har alltid en hensikt når hun kler seg i mannskler. Rosenberg hevder at den viktigste anledningen til at kvinner kledte seg i mannskler og vervet seg som soldater eller matroser var en kombinasjon av ren nødvendighet og viten om at det har finnes kvinner som har vært framgangsrike med sin forkledning (Rosenber 2012, s. 197). Å kle seg i mannskler var en måte å komme unna sult og fattigdom på, påpeker de nederlandske historikerne Rudolf Dekker og Lotte van de Pol, som mener at kjennskapet til kvinnelige forgjengere gav kvinner i mannskler en viss legitimitet, i følge Rosenberg. De mer eller mindre aksepterte formene av

kvinner i mannsklær, for eksempel i sammenheng med reise, karneval, maskerade og på teaterscener, bidro til å opprettholde denne tradisjonen. Rosenberg nevner videre hvordan historikeren Jonathan Katz allerede i 1976 skrev inn tradisjonen med kvinner i mannsklær som en del av lesbiskhetens historie. Kjennetegnet for lesbisk historiografi har vært å lete etter annerledes kvinner, kvinner som valgte andre livsstiler og ikke tilpasset seg tidens krav for passende oppførsel for kvinner. Hun belyser at selv om mange av disse kvinnene ikke var lesbiske bør man ikke overse det faktum at mange sannsynligvis var det. Katz definerer kvinner i mannsklær som kvinner som vegret å underordne seg det livsrommet de i kraft av sitt kjønn var begrenset til, der kvinnen i mannsklær er en interessant historisk outsider som ikke uten videre kan skrives inn i den heteronormative historiefortellingen, i følge Rosenberg (Rosenberg 2012, s. 198). I boken *HBTQ spelar roll* (2018) nevner Rosenberg hvordan historikeren Martha Vicinius regner med fire parametere i den lesbiske historiografien før definisjonen av den moderne lesbiske identiteten, der kvinnen i mannsklær som kryssdressende karakter befinner seg (Rosenberg 2018, s. 178). Slik kan Lunds figur i herredress forstås som levende historieskriving, der hun plasserer seg i en historisk tradisjon av lesbisk synlighet.

I kapitlet "Looking Butch" i boken *Female Masculinity* (1998) skriver Halberstam om ulike kategorier av butch representasjon med utgangspunkt i både kommersielle og uavhengige filmer. Hen belyser hvordan narrativ sentrert rundt kryssdressende menn gjerne innebærer en moralsk lærdom om at menn er bedre kvinner enn kvinner selv. Derimot kodes kryssdressende kvinner som mislykkede kvinner, heller enn perfekte menn, i følge Halberstam. Hen mener derfor at sjangeren om den kryssdressende kvinnen krever ekstra oppmerksomhet om variasjoner innenfor temaer som teatralitet, kjønnsdysfori, androgynitet og butch maskerade. I enkelte filmer blir den kryssdressende kvinnen tvunget inn i mannlig kostyme av sosiale restriksjoner knyttet til kjønn eller behovet for bevegelighet. I andre filmer produseres kryssdressing som et bilde på essensiell androgynitet der den kryssdressende kvinnen konstrueres som et møte mellom (de to) kjønnene. Videre i andre filmer har den mannlige dragen blitt mer enn et kostyme, der butchen har et erotisk forhold til sine klær og benytter seg av maskuline klær for å fullføre sin kjønnspresentasjon (Halberstam 1998, s. 206). Slik belyser Halberstam hvordan sammenhengen kvinnen i mannsklær plasseres innenfor influerer hvorvidt uttrykket oppleves reduserende eller subversivt.

Lund beskriver figuren i herredress og t-skjorte som en lett form for butch eller androgyn, samt en opplevelse av flertydighet og av å være en slags klovn. Jeg tenker at Lunds figur er interessant i det norske dansekunstheltet, gjennom tydelige konnotasjoner til lesbisk

historie og ideer om kvinners selvstendighet. Et lesbisk perspektiv kan sies å være et marginalisert perspektiv i det norske dansekunstheltet. I arbeidet med *Skeiv dansekunst – en samtalerække* (2018) oppdaget Ann-Christin Kongsness og jeg at av de seksten bidragsyterne i samtalen var det kun fem lesbiske dansekunstnere med, da inkludert svenske Sellén og Lund. Kløvnefiguren kan sies å ha konnotasjoner til en tragikomisk karakter, en opplevelse jeg tenker kan knyttes til den kryssdressende kvinnens representasjonshistorikk som mislykket kvinne, som Halberstam påpeker. Ved å ta eierskap til den kryssdressende kvinnens historie, gir Lund kvinnen i mannsklær en ny sjanse og bidrar med tiltrengt lesbisk synlighet i det norske dansekunstheltet.

1.2 Mangfoldiggjøring av butch representasjon

Antonia Baehr er koreograf, utøver, filmskaper og visuell kunstner bosatt i Berlin. Hennes arbeid utforsker fiksjonen i hverdagen og på teateret. Hun jobber med ulike partnere til hvert prosjekt og veksler mellom ulike roller som å være vert eller gjest. Baehr studerte film og mediakunst ved Høgskolen for Kunst i Berlin (1996) og har en mastergrad i performance fra Kunstinstituttet i Chicago i USA. Baehr har gjort to omfattende produksjoner med fokus på å løfte fram kvinnelige, maskuline identiteter og tradisjoner, nemlig forestillingene *Normal Dance* (2017) og *Un Après Midi* (2005). I *Normal Dance* castet hun to butcher fra den lesbiske subkulturen i Berlin og i *Un Après Midi* castet hun dragkongeutøvere fra ulike lesbiske subkulturer der forestillingene ble spilt. Jeg spurte Baehr om hun kunne fortelle om arbeidet med produksjonen *Normal Dance* (2017), hvorpå hun sa følgende:

It was all these discussions about what is dance and what is choreography. I wanted to make a real dance piece; "normal work" (referanser til andre kunstneriske arbeid, ed.) and so, "normal dance". It was very nice to do it with two friends that didn't come from my world at all. They didn't know... they had another conception of what dance can be. Our common denominator would be that we love butches. But we are very different, like I'm more dandy butch (ler, ed.). But we didn't want the butches to disappear! With the transmovement roaming, and the butch became an endangered species. And then Pia (Thilmann, ed.) made the butch book and now she makes a butch calendar. And in this piece there are different approaches and backgrounds of what dance can be and what our bodily practices can be as well. There are futsal and aikido. (...) the audience is around us and there are very much about our energy; seeing butches (...)"

Baehr forteller her om hvordan diskusjoner om hva dans og koreografi kan være skapte et behov for å lage en danseforestilling, der hun tar for seg av konvensjoner spesifikt knyttet til dans. Baehr er ikke utdannet danser, men fungerer som utøver i egne verk. Til *Normal Dance* (2017) castet hun to andre ikke-profesjonelle utøvere, en strategi gjerne benyttet innenfor avant garde samtidsdans for å oppnå et mer autentisk uttrykk på scenen. Utøverne Mirjam Junker og Pia Thilmann tilhører den lesbiske subkulturen i Berlin, på lik linje med Baehr. I *Normal Dance* (2017) utfører de såkalt *task based choreography*, en oppgavebasert måte å jobbe med dans og koreografi på som handler om å synliggjøre hverdagsbevegelser og ideen om at hvem som helst kan utøve dans. Junker, Thilmann og Baehr er kledd i hvite kostymer, også en referanse til avant garde samtidsdans, nærmere bestemt den postmoderne dansen knyttet til kollektivet Judson Church i New York på 1960- tallet som regnes for å være startpunktet på vestlig samtidsdans. Baehr forteller hvordan deres felles utgangspunkt for forestillingen var en kjærlighet for butcher.

I kapittelet "Lesbian Masculinity" i boken *Female Masculinity* (1998) beskriver Halberstam hvordan maskulinitet ofte definerer den stereotypiske versjonen av lesbiskhet, såkalt "den mytiske, mandige lesbiske" i følge den amerikanske antropologen Esther Newton. Hen forklarer hvordan denne figuren har gjort lesbiskhet synlig som en sammenfatning av kjønnsforstyrrelse og seksuell orientering. Fordi maskulinitet virker å ha spilt en sentral rolle hos enkelte lesbiskes selv-definering, finnes det et ord for lesbisk maskulinitet, nemlig butch (Halberstam, s. 119). Halberstam henviser til kjønnsviter Gayle Rubins definisjon av butch, altså en lesbisk term for kvinner som er mer komfortable med maskuline kjønnskoder, stiler eller identiteter enn tilsvarende feminine. Hen beskriver hvordan butcher investerer ulikt i maskulinitet; noen butcher investerer i maskulint utstyr som klær og hårstil, andre erfarer seg selv som mann, noen er kjønnsdysforiske, andre er trans og enkelte passerer som menn. Fordi butchen gjerne ser på seg selv som noe annet enn en kvinne-identifisert kvinne, foreslår Halberstam et skille mellom identiteten lesbisk og butch, likevel benytter hen seg av termen lesbisk maskulinitet for å referere til kvinner som utøver sin maskulinitet innenfor gjenkjennelige lesbiske relasjoner (Halberstam 1998, s. 120). I kapittelet "Looking Butch" nevner Halberstam hvordan butchen som figur eksisterte før lesbisk som legitim identitetskategori på film. Butchen representerte en markør for sosial omveltning og seksuell variasjon, da uten at lesbiskheten ble uttrykt. Hen hevder at med etableringen av uavhengig, lesbisk film ble butcher sett på som en blanding av en mislykket kvinne og en homofobisk figur. Halberstam insisterer på at butchen ikke kun finnes innen et negativt register og ser

nærmere på hvordan butcher blir presentert på film, via kategoriene tomboys, predators, fantasy butcher, transvestites, barely butcher og postmoderne butcher (Halberstam 1998, s. 186). Slik argumenterer Halberstam for en bred butch synlighet.

Baehr beskriver hvordan hun opplever butchen som en truet identitetskategori i kjølvannet av transbevegelsen. I kapitlet ”Transgender Butch” hevder Halberstam at synligheten av transmenn bringer fram nye spørsmål som dypest sett berører hierarkiet mellom menn og kvinner, basert på maskulinitet som en knapp ressurs kun tiltenkt personer som ble tilskrevet mann ved fødsel. Der transmenn i beste fall blir assosiert med ekte behov for å gjenoppbygge kroppen i en maskulin retning, blir *butch* kvinner assosiert med å være et kompromiss mellom det å være lesbisk og det å være transmann, en slags ikke-identitet (Halberstam 1998, s. 152). Slik kan *Normal Dance* (2017) sies å være et forsøk på å synliggjøre butch som identitetskategori gjennom å caste personer fra den lesbiske subkulturen i Berlin. Ved å plassere butchen innenfor en dansekunstnerisk sammenheng med en tittel som refererer til normalitet og tydelige referanser til den vestlige samtidsdansens utgangspunkt, opplever jeg forestillingen som et forsøk på å skrive butchen inn i den vestlige samtidsdansen.

1.3 Kroppsliggjøring av kvinnelig maskulinitet i feminint kodete omgivelser

Den svenske koreografen Hagar Malin Hellkvist Sellén har virket som koreograf siden begynnelsen av 2000- tallet og har etablert seg som en sterk feministisk stemme i den svenske scenekunstscenen. Hennes arbeid utforsker koreografi som en fysisk og språklig praksis. Arbeidet reforhandler grensene for hva som er mulig og demonterer tersklene til koreografiske rom. Sellén er interessert i identitet, seksualitet, norm-kreative perspektiv og marginaliserte historier. Hun skaper fra et skeivt perspektiv. På spørsmålet om hvordan Sellén jobber med ”det lesbiske” i sitt kunstnerskap, om det finnes noen spesifikke kvaliteter, kroppsligheter, metoder eller strategier hun undersøker, svarte hun følgende:

”Jag har varit ointresserad av å representera kön eller lesbiskhet som vi allerede möter, reproducere stereotype bilder. Jag har villat fokusera på å hitta uttryck för...olika uttryck för det gränsöverskridande både när det handlar om seksualiteten og kroppssuttrycket og kjønnsuttrycket. Ganska mycket jobba bort i från stereotyp representasjon og i det rörliga landskapet. (...) Jag tänkar at jag egner meg ganska mycket til at bygga och skapa kropp (...) Det krever ganske mycket arbete at jobba en kropp bort i från den enskilda individen dansaren eller skodespelaren, men også den

blikk vi har på den personen eller på det her kjønet. Och der kan jeg jo se at det har varit et arbete som handler om å hitta en kropp som i seg rör sig i...ochså det her landskapet der det fins en öppning; at det kan, hur skal vi seja, stikka i vegen at olika hold. Det fins nånting som inte er fast, det fins en föränderlighet (...)"

Her uttrykker Sellén hvordan hun forsøker å jobbe seg vekk i fra stereotypiske bilder av kjønn og seksualitet og produsere flertydige uttrykk. I kapittelet "Lesbian Masculinity" i boken *Female Masculinity* (1998) beskriver Halberstam hvordan stereotypene *butch* og *femme* ble etablert ved den lesbiske subkulturen på 1950-tallet i USA. Med den lesbiske feminismen på 1970-tallet hever hun at disse stereotypene ble oppfattet som kun en etterlikning av et heteroseksuelt forhold, slik androgynitet ble etablert som en ny norm. I følge Halberstam forsvant dermed mangfoldet innen både maskuline og feminine uttrykk i det lesbiske miljøet (Halberstam 1998, s. 121). I kapittelet "Looking Butch" skriver Halberstam hvordan stereotypen kan åpne opp for begjær. Hun henviser til forfatteren Richard Dryer, som har skrevet dyptgående om skeive representasjoner og om hvordan stereotyper kan fungere både undertrykkende og som et ideologisk verktøy (Halberstam 1998, s. 180). Stereotypen konstituerer et sett med trekk i et individ som representativt for utseendet og oppførselen til en hel gruppe, da gjerne en minoritet. Den blir vanligvis tenkt på som undertrykkende fordi den kan bli brukt til å redusere mangfoldet innen denne gruppen, imidlertid trenger den ikke alltid inneha en slik konservativ agenda, i følge Dryer. Stereotypen representerer tross alt ofte én spesifikk type som befinner seg innenfor subkulturen. Stereotypen må dermed ses i forhold til dens visuelle sammenheng, der den enten kan feile i å tilpasse seg et heteronormativt samfunn, eller den kan eksistere fint på egne premisser, der det i følge Dryer er skeives oppgave å utvikle egne alternative og utfordrende bilder av seg selv (Halberstam 1998, s. 180). Slik jeg forstår Halberstam og Dryer argumenterer de for å ikke ta avstand fra stereotypen, men heller behandle den som en representasjon av en eksisterende identitet med forankring i en levd virkelighet og gi denne personen definisjonsmakt over egen sammenheng.

Jeg spurte Sellén om hvordan hun forholder seg til de lesbiske stereotypene *butch* og *femme*, hvorpå hun svarte følgende:

Det første verket jeg gjorde, *Dom ger tanken kropp* (2003); det viktigste for meg i det verket var å gestalte lesbiskhet eller hele utgangspunktet var den lesbiske normen og

det liksom som jag ville, eller gjorde, var å skape bred representasjon av det lesbiske og da jobbet jag; det er et verk som bygger på masse karakterer, mange ulike scener og jag tror faktisk det der var et verk som, håndgripelig; jag behøver teste de her ulike performative grepene og de her setten at gestalta lesbiskhet och der var det for å gjøre konkret enda skal kategorisere, vilkat jeg har ville undvika i mitt arbete. Jag har svært för at prata om maskulinitet og femininitet, de skapar... Men om jag skal gjøre det så er det en scene der klubb trykker, heter det det? (...) Slow dance, okei. En karakter som man skulle kunne da oversette til *butcher*, sen fins det en *superfemme* karakter; det fins liksom nåra, eh, elvor som er, liksom, en kombinasjon av der, liksom, kroppen i seg har vi jobbat med så at den har flerkjønnet koreografien er som en barndansoppvisning der fireåringer danser som elvor; det litt mer naive og barnslige fysiske uttrykket og superseksualisert eller seksuelle aktive, kinkige sjuksköterska; det var hele spekteret og jag tror at det på nåt sett er; dette tenkte jeg inte da, men jag hadde inte *all* lesbisk representasjon i det verket, men mange sett at gestalta lesbiskhet, som gjorde at det kanskje inte ble så viktig for meg å forholde meg til det stereotype, jeg har nok heller villet bort i från det, och mer *i* stereotype uttryck.

Her beskriver Sellén hvordan hun gestaltet lesbiskhet gjennom å vise et mangfold lesbiske representasjoner og å utfordre lesbisk normativitet i forestillingen *Dom ger tanken kropp* (2003). Jeg tenker at lesbisk synlighet er en forutsetning for å utfordre lesbiskhet som norm, noe som kan forstås ut i fra det den svenske professoren i performance teori Tiina Rosenberg kaller den feministiske vendingen i svensk scenekunst. Rosenberg skriver i boken *Ilska, hopp och solidaritet: med feministisk konst in i framtiden* (2012) om de siste tiårene der kjønnsbevisste kunstnere har beveget seg opp på kunstscenene og inn i det offentlige rommet i Sverige (Rosenberg 2012, s. 10), en bevegelse Sellén er en del av. Slik vil spørsmålet om hvorvidt et uttrykk oppleves normbekreftende eller normkritisk komme an på sammenhengen uttrykket virker innenfor. Slik jeg forstår Selléns ønske om å bevege seg vekk i fra stereotyper handler det om å være i stand til å skape flertydige kjønnsuttrykk, der hun beskriver hvordan resonnement basert på stereotypiske antagelser har lett for å sette seg i arbeidsspråket og i forestillingsevnen. Imidlertid tenker jeg at flertydighet forutsetter et tydelig utgangspunkt. Et eksempel på en av Selléns forestillinger med et flertydig kjønnsuttrykk er *Rosa Löften* (2008), en soloforestilling med danser Marianne Kjærund. Kjærund, kledd i rosa bukse og t-skjorte, danser grunntrinn fra foxtrot og bugg til svensk dansebandmusikk i én time i et rosa, scenografisk landskap. Kjærund kroppsliggjør og utøver

en kjønnevetydig karakter med både bart og lebestift. Denne strategien minner om *genderbending*, en lek med maskuline og feminine kjønnskarakteristikker som gjerne benyttes i drag for å visuelt forstyrre en binær kjønnsforståelse. For meg er Kjærsums kroppsliggjøring og utøvelse likevel en tydelig utforskning av kvinnelig maskulinitet. Gjennom en koreografi basert på maskuline kvaliteter som varighet, tyngde og ro, samt et konfronterende blikk rettet mot publikum, understøttes den kvinnelige maskuliniteten formidlet via Kjærsum. Slik gjøres den skeive strategien *genderbending* ut i fra et kvinnelig, maskulint utgangspunkt, et kjærkomment scenisk uttrykk. Slik kan *Rosa Löften* (2008) sies å være en utforskning av kvinnelig maskulinitet, der den kvinnelige, maskuline karakteren approprierer den feminint kodete fargen rosa ved en gjennomgående rosa kostymering og med lebestift som tilbehør, slik kvinnelig maskulinitet innlemmes i den mer feminint baserte, skeive estetikken. ¹Ved å bevege seg gjennom og vekk i fra stereotyper bruker Sellén koreografi som verktøy til å endre publikums blikk på og opplevelse av kjønn.

1.4 Dragkonger som holdning og kjønnsuttrykk

Desiree Bøgh Vaksdal, Josephine Kylén Collins, Lærke Grøntved og Ann-Christin Kongsness er fire scenekunstnere som jobber med teater og dans/koreografi i Oslo. Sammen utgjør de dragkongegruppen Gutta bestående av de fire alter-egoene Lavrans, RichHard, Larry og Robin, som beskrives som henholdvis en fjern og ansvarsløs overklassegutt med hang til forhenværende mannlige oppfinnere; en grenseløs kulturmann som liker pompøse uttrykk og ser på kvinner som kunst; en godtroende og selvsentrert fyr som ikke forstår når han er sexistisk og sjåvinistisk; og en standard, kalkulerende mann med alt på plass som liker å imponere de andre gutta. VCGK beskriver Gutta som et kvinnelig maskulint fellesskap, der de utforsker og nyanserer egen maskulinitet og samler mannlige arketyper. VCGK kan slik sies å befinne seg i grenselandet mellom selvrepresentasjon som kjønnskeive kvinner og representasjon av streite menn, som de følgelig imiterer og parodierer. Gutta opptrer ved ulike skeive og feministiske arrangementer og dragarenaer i Oslo, i kostymer hovedsakelig bestående av dress, skjegg og en bulk i buksa og benytter seg av performative elementer som sang, dans, lipsyncing, gitarspilling, diktopplesning, improviserte dialoger og monologer, DJ-ing, stripping, stage-diving, live spising, installasjonsbygging, tegning og objektarbeid mens

¹ Skeiv estetikke som pastellfarget og basert på regnbuens farger, glitter og glam.

de stadig vekk bryter den fjerde veggen.² På spørsmål om hvordan Vaksdal, Collins, Gøntvedt og Kongsness, heretter kalt VCGK, jobber med et Gutta-show, svarte Kongsness følgende:

Hva hver enkelt gutt ønsker å gjøre, gjør man alt for å oppfylle. Hvis RichHard vil fødes ut av sin egen pung, så skal vi få til det, og uansett hva, så skal vi *backe* det. Da jeg sto og var rockestjerne og følte meg litt usikker på det; vi har hatt én gjennomgang, og aldri sett hva de andre gjør bak meg; og øyeblikket når jeg snur meg rundt og ser de tre andre idiotene.. Det gav meg all styrke, for de *backer*. Det var veldig godt. Og hvis det er noe som går gær'nt, er det noen andres feil. (...) Jeg tenkte på at vi jobber hardt og bevisst med holdning og strategier, slik at man kan potensielt gjøre hva som helst. Hver gang vi står fast så er nøkkelen og gå tilbake til holdninga, skal vi gjøre det eller det nummeret; spørsmålet er tilnærminga eller holdninga vi har, motivasjonen er hva hver enkelt gutt har lyst til å gjøre; alltid falle tilbake til denne holdninga. Da er det samme hvilket materiale vi gjør. Man må finne materialet som støtter denne holdninga, gutta-holdninga; forholdet mellom hva og hvordan. Det er interessant at det hva'et ikke er så viktig, i forhold til hva slags uttrykk; revy, sang, dans, stand-up.

Her beskriver Kongsness hvordan en sentral del av arbeidet med Gutta er å støtte hverandres motivasjoner, lyster og forslag uforbeholdent, som en del av karakterutviklingen. Slik jobber de med å opprettholde en gutta-holdning som minner om såkalt gutta-stemning, et mannlig fellesskap basert på maskuline kvaliteter og mannlige privilegier som å ta seg ut og ha stor tillit til egne behov. Den amerikanske kjønnsviteren Esther Newton minner i boken *Mother Camp: Female impersonators in America* (1972), basert på hennes to-årige feltarbeid blant drag queens i New York, om hvordan konseptet drag er kroppsliggjort gjennom en kompleks, skeiv holdning til sosiale roller (Newton 1972, s. 3, fotnote 7). Holdning kan sies å handle om hva utøverne er fylt med i det de utfører handlinger på scenen, hvilket er knyttet til mentale fokus. Et holdningsarbeid krever innlevelsessevne og muligens overdrivelse, for å tilstrekkelig integrere og kroppsliggjøre holdningen. En forutsetning for å oppleve gutta-stemning innebærer å bli lest som mann av andre menn, slik VCGK må gå via representasjoner av gutta-stemning for å kroppsliggjøre gutta-holdningen, samt forankre den i sine egne kroppar som kjønnskeive kvinner. Jeg tenker at en skeiv holdning til sosiale roller kan både handle om å etterlikne en sosial rolle man ikke har tilgang på og å gjøre en parodi av den samme

² Den fjerde veggen er den usynlige "veggen" mellom utøvere og publikum i tetarrommet som vanligvis skaper opplevelse av distanse og dermed fiksjon.

(heteronormative) rollen. For VCGK virker gutta-holdningen å gi dem et stort scenisk handlingsrom. Fordi det er selve holdningen som utøves og fremføres blir handlingene de gjør mindre viktige, slik VCGK står friere til å ta for seg av sceniske og performative elementer. På spørsmål om hvem Gutta er, svarte Vaksdal følgende:

Det finnes så jævla mye plass mellom menn så det er så lett å sameksistere. Det er interessant å se på en gutt som ser på en gutt som ser på en gutt, det kunne bare vært én dame i det showet (Guttas julebord, ed.), man trenger ikke hele spekteret, bare en fin og deilig en. Sånn fungerer det jo, i all casting i film og tv og sånn er det et stort mangfold av menn, smurfett liksom, alle de hundre mannesmurfene ser helt klin like ut, det er plass til hundre smurfegutter og hun ene smurfedama er sent inn av Satan og skal friste. Det er noe der som gjør at fellsskapet vårt funker så godt og at vi kan være tilstede alle sammen uten at det er en konkurranse mellom oss, fordi det er plass til alle sammen, fordi vi er menn. (...) De er privilegier på to ben liksom, og i det berettigelse til alt. Lavrans er kjønnsblind, fargeblind, klasseblind. Når vi gjorde Spire-showet (miljøkonferanse, ed.); dere sa: mann, skyldig! Lavrans sier bare: mann?.. Som om han kunne valgt å være på en annen måte, han går jo rundt og føler seg som norm, om kvinner går rundt og føler seg som ett eller annet er det deres valg og ansvar, fordi han klarte det jo, så da synes jeg det er så gøy å la min egen kvinnelighet stikke fram og, så handler det om to ting; dress og skjegg så stiller jeg helt annerledes i verden.

Her beskriver Vaksdal hvordan gutta-holdningen gir de et stort handlingsrom og at slik sameksistens mellom menn representeres som interessant på film og tv, der kvinnelige fellesskap oftere er bygget opp rundt konkurranse og intriger. Slik forstår jeg Vaksdal som at Gutta både imiterer et mannlig fellesskap gjennom å kroppsliggjøre representasjonen av gutta-stemming og parodierer denne gutta-stemmingen. Kjønnsuttrykket i drag kan sies å være en kombinasjon av den sosiale rollen som etterliknes og parodieres og den som utfører imitasjonen og parodieringen. Den amerikanske filosofen Judith Butler skriver i boken *Gender Trouble* (1990) om hvordan drag viser at kjønn er performativt. Hun viser til Esther Newtons konsept om dobbel inversjon, som beskriver hvordan drag både uttrykker at det ytre (uttrykket) er feminint mens det indre (kroppen) er maskulint, og at det ytre (kroppen) er maskulint mens det indre (selvet) er feminint, noe som fungerer gjensidig utelukkende og løsriver kjønn forstått som indre og opprinnelig til performativt. Butler mener det finnes muligheter for tre kontingente kroppsligheter i spill i drag, der et dragshow inneholder en

dissonans mellom kjønn og kjønnsuttrykk, kjønn og kjønnsidentitet, og kjønnsidentitet og kjønnsuttrykk (Butler 1990, s.187). Slik hevder Butler at de imiterende strategiene ved drag avslører de imiterende strukturene ved kjønn og viser at det ikke finnes noen original.

Newton nevner i boken *Mother Camp: Female impersonators in America* (1972) hvordan mangelen på *male impersonators* utgjør et teoretisk problem (Newton 1972, s. 5, fotnote 13). I kapittelet "Masculinity and Performance" i boken *Female Masculinity* (1998) skriver Halberstam, basert på sine opphold i drag king kulturen i New York på 1990- tallet, om hvordan forholdet mellom maskulinitet og performance er annerledes enn forholdet mellom feminitet og performance, der maskuliniteten portretterer seg selv som ikke-performativ. Slik må en drag konge som utøver hvit, heteroseksuell maskulinitet først gjøre maskuliniteten synlig og teatral før den kan utøves, på grunn av maskulinitetens nære kobling til mannskroppen og opprettholdelsen av mannens privilegier, i følge Halberstam (Halberstam 1998, s. 235). Hen bemerker seg ulikhetene mellom drag queens og drag kings og hvordan det teatrale beveger seg i motsatte retninger, der drag dronningen ekspanderer gjennom kostymer og tilbehør til det flamboyante, mens drag kongen holder igjen ved å manifestere ektehet gjennom en *macho* stillhet. Halberstam foreslår begrepet "kinging" for å beskrive denne ikke-performative teatraliteten og nevner kvaliteter som underdrivelse, overdrivelse og *layering*. Underdrivelse knyttes til en gjennomgående maskulin motstand mot å avsløre maskuliniteten som performativ. Der feminin overdrivelse knyttes til kunstigheten allerede innskrevet i den sosiale konstruksjonen av feminitet, knyttes maskulin overdrivelse til en overdrivelse av seg selv, der hen tar utgangspunkt i hvordan den amerikanske komikeren og drag kongen Murray Hill spilte en versjon av rockeikonet Elvis Presley som spilte seg selv. Konseptet *layering* beskriver Halberstam som det å la kvinneligheten sin stikke fram gjennom en drag konge oppvisning, slik Vaksdal nevner at hun liker å gjøre som Lavrans. Halberstam mener at det som da kommer til syne er verken kvinnelighet eller feminitet, men butch maskulinitet, slik den hegemoniske maskuliniteten ligger som et lag over den kvinnelige maskuliniteten (Halberstam 1998, *Female Masculinity*, s. 261). Halberstam mener *layering* beskriver teatraliteten i drag og synliggjør tvetydigheter, da rollespillet avslører gjennomtrengelige grenser mellom rollespill og væren, der drag kunstnerne utøver sin egen skeivhet og avslører kunstigheten av konvensjonelle kjønnsroller (Halberstam 1998, *Female Masculinity*, s. 261). Slik består Guttas kjønnsuttrykk av kombinasjonen av mannlig, hegemonisk maskulinitet og kvinnelig maskulinitet. Der den mannlige, hegemoniske maskuliniteten imiteres og

parodieres, er den kvinnelige maskuliniteten et autentisk uttrykk for utøvernes egne, skeive maskuliniteter. Slik bør drag konger og ”kinging” leses som et grunnleggende skeivt uttrykk.

2. Synliggjøring av lesbiskhet

I dette kapittelet ønsker jeg å se nærmere på hvordan kunstnerne i denne oppgaven synliggjør lesbiskhet. I kapittelet ”Vad betyder lesbisk?” i boken *L-ordet: Vart tog alla lesbiska vägen?* (2006) nevner den svenske kjønnteoretikeren Tiina Rosenberg den amerikanske kjønnteoretikeren Teresa De Lauretis sin definisjon av lesbiskhet fra boken *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire* (1994) der lesbiskhet forutsetter to kvinner og er både et begjær og en sosial praksis (Rosenberg 2006, s. 38). Rosenberg skriver om hvordan De Lauretis benytter seg av den psykoanalytiske betydningen av begrepet lesbisk, der den mest sentrale komponenten er nærværet av en kvinnes bevisste begjær til en annen kvinne der hverken kvinneidentifikasjon eller seksuell praksis trenger å ha noe med begjær å gjøre (Rosenberg 2006, s. 39). De Lauretis skriver, i følge Rosenberg, at kvinnen både er subjekt og objekt, og at hennes definisjon av kvinne er åpen for lesbiske, biseksuelle og transpersoner, slik lesbisk seksualitet ikke forutsetter at en kvinnes kropp og kjønn må harmonere med hennes kjønnsidentifikasjon. På denne måten innebærer De Lauretis sin definisjon av lesbiskhet spesifisitet, slik hun evner å slå ring om den seksualiteten som kvinner som begjærer kvinner, har sex med kvinner og lever med kvinner deler, uten at den essensialiserer, i følge Rosenberg (Rosenberg 2006, s. 39). Slik synliggjør Rosenberg via De Lauretis lesbiskhet som en kategori knyttet til begjær og sosial praksis, uavhengig av kvinneidentifikasjon og seksuell praksis, slik lesbiskhet inkluderer biseksuelle og transpersoner.

I artikkelen ”Debating Definitions - The Lesbian in Feminist and Queer Studies” (2015) skriver Annamarie Jagose om hvordan lesbiskhet har blitt utelatt fra sentrale kritiske rammeverk og teorier, marginalisert og devaluert som irrelevant for sentrale disiplinære spørsmål. Hun mener at siden lesbiskhet blir forstått som strukturelt marginal i forhold til feltene feminisme og skeivhet og dermed ignorert, kan det å ta utgangspunkt i den lesbiske som figur bidra til å forstå utviklingen innen feministisk og skeiv tenkning og de historisk skiftende relasjonene i mellom dem (Jagose, ed. Medd 2015, s. 32). I kapittelet ”Lesbian feminism” i boken *Living a feminist life* (2017) etterlyser den britiske filosofen og aktivisten Sara Ahmed en gjenoppliving av lesbisk feminisme. Hun hevder at enkelte skeive erfaringer er bedre artikulert som lesbiske erfaringer, som sexismen ovenfor kvinner som forlater

*compulsory heterosexuality*³, samt usynliggjøringen av lesbiske fellesskap i offentlige rom i det det ikke er en mann tilstede (Ahmed 2017, s. 215-216). Ahmed mener den lesbiske feministen som figur er en *killjoy*, at hun oppfattes som anti-sex, anti-gøy og til og med anti-liv. Hun hevder fordømmen om den lesbiske feministens misnøye finnes innenfor skeive studier, der lesbisk feminisme portretteres som et ulykkelig steg på veien mot den mer lykkelige muligheten av å bli skeiv (Ahmed 2017, s. 222). Ved å holde fast i den lesbiske som full av potensial gir vi ikke opp skeivhet, i følge Ahmed, men nekter å godta at det å bli skeiv er å skulle gi opp lesbisk feminisme. Hun mener dessuten at den lesbiske som figur er full av skeivhet, der det for Ahmed ikke finnes noe rarer eller skeivere enn å være en kvinne som velger kvinner som sin seksuelle og romantiske livspartner i en heteropatriarkalsk verden (Ahmed 2017, s. 224).

I introduksjonen til boken *Lesbian Feminism: Essays Opposing Global Heteropatriarchies* (2019) forklarer forfatterne Niharika Banerjea, Kath Browne, Eduarda Ferreira, Marta Olasik og Julie Podmore hvordan lesbisk feminisme reflekterer at kjønn og seksualitet betyr noe for hverandre og at denne interseksjonen ikke kan overses, hverken i samtidige eller historiske sammenhenger. For dem muliggjør lesbisk feminisme en undersøkelse av de globale heteropatriarkiene som fortsetter å definere deres hverdagsliv. Slik vil de understreke ulikhetene og mangfoldet rundt lesbiske feminismer, peke på viktigheten av lokalitet i det å forme diskurser, erfaringer og kamper med tanke på livsgrunnlaget til kvinner med ikke-heteroseksuelle uttrykk, praksiser og identiteter (Banerjea m.fl 2019, s. 1). De henviser til kjønnsviterne Katherine O'Donnell og Noreen Giffney som argumenterer for at det er ubestemmeligheten til "den lesbiske" som alltid har vært sentralt i lesbiske studier og peker på at for mange har lesbisk feminisme alltid vært skeivt da de utfordrer både kjønn og seksuelle normativiteter (Banerjea m.fl 2019, s. 2). De understreker hvordan de inntar en transinkluderende posisjon og søker en kritisk utforskning av heteropatriarkier på måter som forstår kropp, kjønn og seksualiteter som kontinuerlig rekonstituert innenfor regulative rammer. For dem er utgangspunktet for lesbisk feminisme de regulative rammene av (hetero)seksualitet og patriarkier slik de manifesterer seg på mangfoldige måter og med kryssende ulikheter rundt rase, kaste, klasse, religion, språk og lokalitet (Banerje m.fl 2019, s. 2). Slik vil Banerjea, Browne, Ferreira, Olasik og Podmore å motvirke enhver devaluering av lesbisk feministisk politikk og avvise usynliggjøringen av kjønn i diskurser om seksualitet og skeiv politikk (Banerjea m.fl 2019, s. 3). Slik ønsker Jagose en synliggjøring av lesbiskhet

³ begrep fra Adrienne Rich sitt essay "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence" (1980)

innenfor skeive studier, mens Ahmed og Banerje, Browne, Ferreira, Olasik og Podmore vil gjenopplive og redefinere viktigheten av lesbisk feminisme for å synliggjøre lesbiske erfaringer, samt adressere sexisme og undertrykkende praksiser knyttet til hvordan heteropatriarkalske strukturer manifesterer seg i ulike sammenhenger.

For en overordnet refleksjon rundt lesbisk tilstedeværelse og synlighet stilte jeg spørsmål til kunstnerne i oppgaven om deres tanker om lesbisk representasjon i scenekunstheltet. For å knytte ordet lesbisk til det kunstneriske arbeidet stilte jeg spørsmål om hvordan de jobber med 'det lesbiske' i sine kunstnerskap og om det er noen spesifikke kvaliteter, kroppsligheter, metoder eller strategier de undersøker. Til dragkunstnerne spurte jeg om hvordan interessen for drag oppstod og hvordan de forholder seg til den lesbiske virkningen ved 'kinging'.

2.1. Synliggjøring av lesbisk kjærlighet

Steffi Lund har jobbet med synliggjøring av lesbiskhet og lesbisk representasjon i Oslo/Norge siden 1990-tallet. Jeg spurte Lund om hvordan hun forholder seg til det å representere lesbiskhet, hvorpå hun svarte følgende:

Jeg har jo en veldig aktivistisk personlighet, og alle som driver med kunst tar utgangspunkt i sine liv. Kjærlighetskraft, lengsel er det dypeste, sterkeste i oss selv, de sterkeste drivkreftene (...) Det handler om våre dypeste lengsler og det å bli tråkket på for det dypeste i en selv. (...) Jeg begynte å se på dansehistorien som en eneste stor duett mellom en dame og en mann; alle nyanser er lov der. I det man tar fatt i eksistensielle ting har man bare eget liv å ta av. Da blir det lagt merke til når man kommer med noe som er utenfor normen.

Her uttrykker Lund hvordan kunst for henne handler om å ta utgangspunkt i eksistensielle spørsmål som kjærlighet og en opplevelse av å bli lagt merke til ved å uttrykke kjærlighet som ikke inngår i en heteronormativ oppfatning av kjærlighet. I kapittelet "Unhappy Queers" i boken *The Promise of Happiness* (2010) skriver Ahmed om den nære koblingen mellom heterofil kjærlighet og lykke representert i offentlig kultur, der kvinner blir lykkelige av menn og menn blir lykkelige av kvinner (Ahmed 2010, s. 90). Ahmed beskriver dette som såkalte *happiness scripts*, der avvik representerer ulykkelighet og utgjør en trussel mot fellesskapets forståelse og opprettholdelse av lykke. Skeive blir sett på som ulykkelige fordi de ikke kan oppnå heterofil kjærlighet, selve bildet på forutsetningen om et lykkelig liv, der skeive gjøres

til *unhappiness-causes*, uten at skeive selv nødvendigvis opplever ulykkelighet. Ahmed hevder likevel det er viktig å omfavne figuren *unhappy queer*, i sin misnøye av å leve i en verden som leser skeive som ulykkelige, framfor å plassere håp i alternativet *happy queer*, der man i sin higen etter å bli anerkjent og akseptert risikerer å tilsløre skeive kamper og skeives livsverden (Ahmed 2010, s. 106). Slik vil Ahmed vekk i fra heteronormative fortellinger om skeiv kjærlighet. Ahmed foreslår begrepet *happily queer*, der en skeiv som er happily queer både anerkjenner en virkelighet som gjør skeiv kjærlighet ulykkelig og nekter å godta å bli gjort ulykkelig på denne måten (Ahmed 2010, s.117). Slik ønsker Ahmed seg representasjoner av skeiv kjærlighet som både synliggjør utfordringene ved å leve i et heteronormativt samfunn og lykke, på tross av dette. Som eksempel på *happily queer*-figurer nevner Ahmed historier om såkalte *female troublemakers*. Karakteren Molly Bolt i boken *Rubyfruit Jungle* (1973) av den amerikanske forfatteren Rita Mae Brown er en ung jente som ikke legger skjul på at hun liker jenter, i den grad at når dekanen ved skolen hun går på konfronterer henne med hennes lesbiske oppførsel og spør hvorvidt det er normalt, svarer hun at hun vet det ikke er normalt for mennesker i denne verden å være glade og at hun er glad. Slik blir *Rubyfruit Jungle* en historie om en skeiv jente som nekter å gi opp sitt begjær selv om det tar henne utenfor parameterne av lykke og bringer henne i trøbbel (Ahmed 2010, s. 116-117). Da jeg spurte Lund om hvordan hun jobber med tekst og stemmebruk i sitt kunstneriske arbeid, svarte hun følgende:

Jeg har brukt Karin Boye⁴ som tekst. Hun dro jo til Berlin på 20-tallet da det var blomstrende, skeivt liv før Hitler kom. Sappho, Jeanette Winterson⁵; lenge brukte jeg tekster som andre hadde skrevet. Men så hadde jeg den forestillingen *Cabaretten*. Der tenkte jeg lenge... Jeg er en dagdrømmer av ypperste klasse og hadde en gjentagende dagdrøm, en sjekkegreie der jeg ble sammen med drømmedama. Denne har jeg utpenslet i alle nyanser i *Cabaretten*. Jeg lurte på å være personlig og ta med egne drømmedamer i stykket. Jeg kan jo bare fortelle historien til de jeg jobber med, også synes de det var kjempegøy. Det ble nesten som stand-up. Jeg drømte om ulike damer hver kveld. (...) Damene hadde ulike karakterer. Jeg beskrev dem i detalj, noen av dem var ganske *butche*. Det var fem ulike historier; jeg startet alltid helt likt, men dama jeg møtte var helt forskjellig. Det er noe av det morsomste jeg har gjort.

⁴ Den svenske poeten Karin Boye (1900-1941).

⁵ Den greske lyrikeren Sappho (ca. 650-570 f.Kr) og den britiske forfatteren Jeanette Winterson.

Her beskriver Lund en del av forestillingen *I bunn og grunn – en slags kabaret om blant annet kjærlighetssorg* (2016), der hun kan sies å representere en *female troublemaker* gjennom å uttrykke lesbisk begjær på en freidig og rappkjefet måte. Det å ta for seg på denne måten tenker jeg at er en maskulin kvalitet i seg selv. Å se en kvinne uttrykke sin seksualitet fra et subjektivt utgangspunkt og uten å gjøre kroppen sin til et begjærsubjekt er sjeldent. Det at begjærsubjektene i tillegg er andre kvinner er et enda sjeldnere syn. Slik synliggjør Lund lesbisk begjær og setter lesbisk kjærlighet på det scenekunstneriske kartet.

2.2. Synliggjøring av lesbisk subkultur

Antonia Baehr har gjort to omfattende produksjoner med fokus på å løfte fram kvinnelige, maskuline identiteter og tradisjoner, nemlig *Normal Dance* (2017) og *Un Après Midi* (2005). I *Normal Dance* castet hun tre *butcher* fra den lesbiske subkulturen i Berlin og i *Un Après Midi* castet hun dragkongeutøvere fra ulike lesbiske subkulturer der forestillingene ble spilt. Jeg spurte Baehr om hvordan hun jobbet med forestillingen *Normal Dance* (2017), hvorpå hun svarte følgende:

We couldn't rehearse a whole month, Miriam is doing the door in Berghain (klubb i Berlin, ed.) at the weekend and Pia is a manager, so we had to rehearse a couple of hours here and there and we were quite lost in the beginning. I was proposing some exercises, we did improvisations and then we asked some dancer friends of ours for help, lesbian dancers, you know how we rehearse and repeat that is quite complicated sometimes (ler); why are we doing this, wanting to follow the rules, you are not bossy enough; there was a project with so many fundamental questions. When I work with friends more from my field we don't need to talk about everything. (...) Pia have really performed a lot as a drag king but performance is something else. (...) My concept of dance piece but then it ended up being our concept of dance piece, you can see the friction between mine and our concept.

Her forteller Baehr om hvordan arbeidet med ikke-profesjonelle utøvere i *Normal Dance* (2017) foregikk, der standard praksiser for en kunstnerisk prøvetid ble utfordret. Baehr nevner hvordan hun måtte endre organiseringen av arbeidstiden, bringe inn kompetanse utenifra, samt justere rollen sin som leder. I tillegg beskriver hun hvordan selve det kunstneriske konseptet ble utfordret, der forestillingen endte opp med å bli deres felles konsept av hva en danseforestilling kan være. Slik utfordrer Baehr gjennom *Normal Dance* (2017) strukturelle

forutsetninger for det kunstneriske arbeidet. I artikkelen ”Arbeidsstrukturer som kritisk praksis” i magasinet KOREOGRAFI (nr. 1) ed. Solveig Styve Holte, Runa Borch Skolseg og Kongsness belyser dansekunstner og skribent Venke Marie Sortland hvordan utforskning av alternative måter å strukturere kunstnerisk arbeid kan sees som en kritisk praksis og skape nye kunstneriske uttrykk. Sortlands artikkel bygger på den slovenske filosofen og performance teoretikeren Bojana Kunst som i boken *Artist at work, Proximity of Art and Capitalism* (2015) hevder at dagens kunstfelt er innvevd i kapitalistiske strukturer, slik kunstens potensial til å skape samfunnsmessig endring og presentere alternativer til samfunnets konsensus hemmes (KOREOGRAFI, s. 79). Sortland deler et kunstnerisk virke i tre ulike nivåer; organisasjonsnivået, det tidsmessige, relasjonelle og kontekstuelle nivået og det kunstneriske nivået, en modell for å belyse konkrete grep kunstnere kan ta for å innlemme kapitalismekritikk som en del av det kunstneriske virket og motvirke homogenisering og ensretting av de kunstneriske uttrykkene. Det er særlig det tidsmessige, relasjonelle og kontekstuelle nivået Baehr tar grep om i *Normal Dance* (2017), som igjen påvirker det kunstneriske nivået.

Den amerikanske filosofen Lynn Hankinson Nelson hevder i artikkelen ”Epistemological Communities” i boken *Feminist Epistemologies* ed. Linda Alcoff og Elizabeth Potter (1993) at kunnskap genereres kollektivt fra ulike miljø og samfunn. Hun foreslår at studier av hvordan kunnskap genereres vil begynne fra historier, relasjoner og praksiser i ulike samfunn, fra kontekster og aktiviteter gjennom hvilket ontologier blir utviklet, standarder av bevis og metodologier blir tilknyttet, teorier blir konstruert (Feminist Epistemologies, s. 126). Nelson mener at erfaring er grunnleggende sosialt, at vi erfarer gjennom pågående prosjekter, kategorier, teorier og standarder og at disse faktorene genereres av miljø og samfunn. (Feminist Epistemologies, s. 141) Epistemologiske miljø, samfunn, eller fellesskap kan identifiseres gjennom delt kunnskap, standarder og praksiser, i følge Nelson. Hun tar i bruk forskningsmiljø som eksempel på epistemologisk fellesskap, med tilhørende *bodies of theory*, aksepterte prosedyrer, spørsmål og prosjekter som definerer fellesskapet og medlemskap som en funksjon av utdanning i fellesskapets spesifikke kunnskaper, standarder og praksiser (Feminist Epistemologies, s. 148). Slik argumenterer Nelson for at kunnskap genereres fra ulike miljø og samfunn, og at ulike fellesskap utvikler egne standarder, praksiser og teorier, basert på tanken om erfaring som grunnleggende sosialt. Den lesbiske subkulturen i Berlin kan sies å være et slik epistemologisk fellesskap, om enn et marginalisert et.

I boken *The Disappearing L: The Erasure of Lesbian Spaces and Culture* (2016) hevder den amerikanske professoren i kvinnestudier Bonnie Morris at lesbisk kultur,

representert ved fysiske møtesteder som barer og musikkfestivaler og tilgang på kunnskap via bokhandlere er i ferd med å forsvinne. Hun mener overgangen fra den lesbiske feministbevegelsens glanstid på 1970- og 1980- tallet til den skeive bevegelsen på 1990-tallet etterlot sentral informasjon om lesbisk liv og kultur, samt medførte en devaluering av disse livene og denne kulturen. Gjennom at yngre generasjoner kvinner velger å identifisere seg som skeiv heller enn lesbisk, blir de eldre generasjonene lesbiske aktivister og deres arbeid og kunnskap glemt, slik det oppstår et uheldig kunnskapsgap mellom generasjonene. Hun nevner også hvordan det at radikale feminister i academia gikk fra å studere kvinners historie til skeive studier bidro til ytterligere usynliggjøring og devaluering av lesbisk historie. Morris minner om hvor nylig kvinner ble synlige og tolerert som en positiv kategori, i litteratur og kunst (Morris 2016, s. 4). Morris belyser hvordan lesbisk kultur kommer til syne og forsvinner periodevis. Hun hevder at usynliggjøringen av lesbiske liv vanligvis inntreffer i det en mer undertrykkende æra følger en tolerant en, i tillegg til en mulig tilsiktet feillesning av historien over tid. Hun beskriver hvordan forsvinningen av kvinners samlingssteder, institusjoner og hendelser kommer av ulike faktorer som økonomisk tap, aldrende lesbiske, mer lesbisk-vennlige ferie- og jobb- muligheter, samt neste generasjoners bruk av sosiale medier framfor fysiske møtesteder (Morris 2016, s. 195). Slik forsøker Morris å argumentere for verdien av lesbiske liv og lesbisk kultur, belyse gjentagende usynliggjøring og sette fokus på den manglende kontinuiteten ved synlig og tilstedeværende lesbisk kultur. Gjennom å invitere personer til å jobbe utøvende og skapende på bakgrunn av sine identiteter og tilknytning til den lesbiske subkulturen, åpner Baehr opp for et mangfold representasjoner av *butch*, slik lesbisk subkultur kan få en sjelden synlighet i teaterrommet. Siden Baehr jobber medskapende med Thilmann og Junker, inkluderer hun utøvernes spesifikke tilnærminger, blick og ståsted. Slik kan *Normal Dance* (2017) fungere som en måte å inkludere lesbisk subkultur som marginalisert epistemologisk fellesskap inn i vår felles kunnskapsproduksjon, i tillegg til å skape et nytt kunstnerisk uttrykk.

2.3 Synliggjøring av lesbisk historie

Hagar Malin Hellkvist Sellén har virket som koreograf siden begynnelsen av 2000- tallet i Stockholm med interesse for spørsmål rundt identitet, seksualitet, norm-kreative perspektiv og marginaliserte historier. Selléns første forestilling *Dom har tanken kropp* (2003) handlet om å gestalte lesbiskhet gjennom å vise et mangfold lesbiske representasjoner og å utfordre lesbisk normativitet, der jeg tenker at lesbisk synlighet er en forutsetning for å utfordre lesbiskhet som norm. Slik skaper Sellén ut i fra det den svenske performance teoretikeren Tiina

Rosenberg kaller den feministiske vendingen i svensk scenekunst i boken *Ilka, hopp och solidaritet: med feministisk konst in i framtiden* (2012), en beskrivelse av et tiår i svensk scenekunst der kjønnsbevisste kunstnere har beveget seg opp på kunstscenene og inn i det offentlige rommet i Sverige (Rosenberg 2012, s. 10). På spørsmål om Sellén har noen forbilder eller uttrykk som har vært viktige for hennes kunstnerskap, svarte hun følgende:

Jag har varit veldig inspirerad av andre feministiske konstnärer, det kan vara inom alla konstuttryck, så det har varit jätte viktigt. Sen så, hela tiden, men också på senare år, kjenner jag at det er viktig å både hente inspirasjon og styrke av at titta bakåt i historien och lese om kvinnesakskvinnor, eller kvinnor som just nu de senaste åren har jag varit opptagen av siste halvdel av 1800-talet og sen 1900-talet, som i *Parveln* (2017) eller *Misjonären* (2016), men generelt får jag mycket, jag hentar veldig mycket inspirasjon derifrån. Så det skulle jag säga at jag liksom har kvinnor som har gått firan som mine følgjeslagere i dag när jag arbetar.

Her beskriver Sellén hvordan kvinner i slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet er viktige inspirasjonskilder for hennes arbeid. Hun nevner forestillingene *Misjonären* (2016) og *Parveln* (2017), der begge tematiserer svensk og lesbisk historie. I kapittelet "Lesbisk teater" i boken *HBTQ spelar roll* (2018) belyser Rosenberg hvordan Sellén har viet seg til en hel serie dans, kjønn og lesbisk historie. Tematisering av lesbisk historie er et spor hun har fulgt i verk fra *Kung Kristina* (2005), en skeivfeministisk danseforestilling for barn, til i dag. Rosenberg nevner Selléns arbeid med *Missionären* (2016), der Sellén ville vise at kvinner innenfor misjonen kunne ta plass og skape samvær med hverandre. I forestillingen ble kvinnes historier gestaltet som et møte i frikirken der salmer ble fremført gjennom taler, bevegelse og sang, som om salmene hadde blitt skrevet som hyllester til lesbisk kjærlighet. I programmet til forestillingen skrev Sellén at den lesbiske historien i høy grad er uskrevet og ikke gestaltet, men at det går an å gjenskape den med hjelp av fantasi, i følge Rosenberg (Rosenberg 2018, s. 273). Hun nevner forestillingen *Parveln* (2017), en koreografert monolog om Klara Johanson (1875-1948), en lesbisk litteraturkritiker og essayist som skrev og oversatte gjennom pseudonymet Huck Leber. Om *Parveln* (2017) skrev forfatter Sara Granath om hvordan Klara Johansons sivilisasjonskritikk var tydelig rettet mot skriftens patriarkalske struktur. Rosenberg mener Selléns tilnærming retter kritikk mot elitisme, konvensjonell perfektjonisme og skjønnhetsdyrkelse (Rosenberg 2018, s. 274).

I kapittelet "Invisible and Erased: Uses and Abuses of History" i boken *Lesbian Studies: Setting an agenda* (1995) skriver den britiske, lesbiske aktivisten Tamsin Wilton at hun ønsker å undersøke hvordan lesbisk historieskriving møter usynliggjørende mekanismer rettet mot lesbiske, som å benekte lesbisk historie, undertrykke bevis på begjær mellom kvinner og å "redde" signifikante individ fra å bli beskyldt for lesbiskhet. Wilton mener at et historisk perspektiv har spesifikke og viktige fordeler å tilby lesbiske og lesbiske studier. Det muliggjør problematisering av heterosexisme ved å gjenkjenne dets historiske variasjoner som en indikator på dets politiske natur, da i motsetning til å se heterosexisme som en universell psykologisk og uforanderlig enhet (Wilton 1985, s. 51). Wilton hevder at lesbiske historiske subjekt har blitt behandlet med større grad av usynliggjøring enn homofile historiske subjekt. Fordi historiske narrativ er blitt fortalt av menn, for menn og om menn, har homofile menns prestasjoner blitt regnet med, om enn ikke deres seksualitet. Lesbiske har derimot blitt fullstendig usynliggjort fra historien, i følge Wilton. Hun beskriver hvordan utslettelsen av kvinner går i to retninger; først en benektelse av at kvinner kan evne å oppnå storslagenhet, der bevis som motsier kvinnens underordnede plass til mannen undertrykkes, hvilket har medført at kvinner har måttet gjenerobre oppnåelser innen blant annet litteratur og kunst. For det andre har kvinner som klasse blitt usynliggjort, slik at historiske hendelser sentrert om kvinner er blitt latterliggjort eller passert med kun et par setninger i historiebøkene (Wilton 1995, s. 60). En akademiker som skriver om lesbisk historie må forholde seg til to problematikker i følge Wilton, nemlig ødeleggelsen av bevis for seksuelt avvik som gjør det vanskelig å si om en person var homoseksuell eller ei, samt den historiske tendensen til å ignorere kvinner. Slik argumenterer Wilton for at lesbisk historieskriving er viktig for å motvirke lesbisk usynliggjøring.

Gjennom å forestille seg lesbiske, historiske fellesskap og levde liv, skriver Sellén lesbiskhet inn i den svenske historien. Slik svarer hun tilbake til det at lesbiske har blitt skrevet ut av historien og tar eierskap til lesbisk historie. Ved å synliggjøre hvordan lesbiskhet fantes før den moderne, lesbiske identiteten gir Sellén en sjelden opplevelse av lesbisk kontinuitet og tilfører scenekunsten et tiltrengt perspektiv.

2.4 Synliggjøring av dragkonger som lesbisk subkulturell tradisjon og underholdning

Scenekunstnerne Desiree Bøgh Vaksdal, Josephine Collins, Lærke Grøntvedt og Ann-Christin Kongsness (VCGK) opptre som dragkongegruppen Gutta ved ulike skeive og feministiske arrangementer og dragarenaer i Oslo. VCGK er et kvinnelig maskulint fellesskap, der de utforsker og nyanserer egen maskulinitet og samler mannlige arketyper. Som de fire alter-

egoene Lavrans, RichHard, Larry og Robin kan VCGK sies å utøve en kombinasjon av imitasjon, parodi og autentisitet, der hegemonisk maskulinitet ligger som et lag over deres egen kvinnelige maskulinitet. På spørsmål om hva VCGK tenker om denne dobbeltheten i ”kinging” som uttrykk, svarte Vaksdal følgende:

Jeg føler meg som en lesbisk kvinne når jeg er Lavrans.

Slik jeg forstår Vaksdal opplever hun en nærhet mellom alteregoet Lavrans og utøvelsen av egen lesbiskhet. Halberstam nevner i kapittelet ”Masculinity and Performance” i boken *Female Masculinity* (1998) hvordan de fleste av de kvinnelige imitatorene som ble intervjuet av Esther Newton til boken *Mother Camp: Female impersonators in America* (1972) var homofile og dannet en sammenheng mellom sitt homofile liv og draglivet, mens forholdet mellom drag og seksualitet for mannlige imitatorer var mindre tydelig. De fleste av dragkongene i New York var likevel lesbiske, mens enkelte var heterofile eller transkjønnet, i følge Halberstam. Halberstam hevder dragkongeutøvere, som hovedsakelig er lesbiske, kan få en unik mulighet til å avdekke kunstigheten ved alle kjønn og seksuelle orienteringer gjennom å dekonstruere den hegemoniske maskuliniteten, og slik svare tilbake på den ikke-autentisiteten lesbiske ofte blir beskyldt for (Halberstam 1998, s. 240). Halberstam minner om at maskulinitet verken tilhører menn, har blitt produsert kun av menn eller uttrykker kun mannlig heteroseksualitet, men at også maskuline kvinner og ofte lesbiske har produsert maskulinitet som uttrykk.

I boken *The drag king book* (1999) skriver Halberstam og den amerikanske performance kunstneren, aktivisten og fotografen Del Grace Volcano at når det gjelder dragkongens historie vet vi kun om en eller to kjente mannlige imitatorer fra begynnelsen av 1900-tallet, som den amerikanske bluessangeren Gladys Bentley (1907-1960) fra Harlem Renaissance. Slik finnes det en afroamerikansk, lesbisk tradisjon av *butch* begjær og *male impersonation* (Volcano/Halberstam 1999, s. 32-33). De beskriver hvordan dragkonger ikke har vært en stor del av lesbisk barkultur mellom 1950- tallet og til i dag og at lesbiske ikke virker å ha kultivert den samme drag kulturen som homofile menn har. De påpeker at en definisjon av en dragkonge er kompleks fordi mange lesbiske er investert i det å være *butch*, der det å i kle seg maskuline klær som dress ikke nødvendigvis handler om å kle seg som en mann, men å kle seg som en maskulin lesbe. Videre nevner de to ulike kategorier dragkonger, der den ene kategorien behandler dragkonge karakteren som en sømløs fortsettelse av egen maskulinitet, slik de utvikler karakteren også utenfor scenen, hvilket forbindes med en *butch*

identitet. Den andre kategorien fokuserer mer på imitasjonen og parodien av menn, slik maskuliniteten forsvinner i det utøveren tar av skjegget og går av scenen, da forbundet med *femme* eller androgyn identitet (Volcano/Halberstam 1999, s. 36). Dragdronningen, den homofile mannens ekvivalent til den lesbiskes dragkonge, har for lengst blitt synliggjort og kommersialisert, slik mannlig femininitet og *camp* er blitt et uttrykk og humor gjenkjennelig og forståelig for de fleste, mens bilder av maskuline kvinner er blitt mer vanlig i kommersiell kultur først de siste årene, muligens som en forsinket anerkjennelse av at *butchness* kan være sexy (Volcano/Halberstam, s. 32). Slik belyser Halberstam og Volcano hvordan forholdet mellom dragdronninger og den mannlige homofile kulturen er annerledes enn forholdet mellom dragkonger og den lesbiske kulturen. Gutta virker likevel å ha et tydelig forhold til lesbiskhet som en del av sitt uttrykk, selv om ikke alle i gruppen definerer seg som lesbiske. Fokuset på å henvende seg til det kvinnelige blikket og å spille direkte på referanser til lesbisk seksualitet som å lage live installasjonskunst av mat formet som vaginaer eller å ”utføre oralsex” på en utvalgt kvinne i publikum bidrar til denne tydeligheten.

Videre på spørsmål om hva VCGK tenker om dobbeltheten i ”kinging” som uttrykk, svarte Grøntvedt følgende:

Jeg tror at det er noe som er det at drag kings er så usynlig, det er jo en lesbisk kultur, ble brukt mye, som sangere og entertainere tar på, spiller opp mot kvinner og tar på, det er en hel del av det der. (...) Og at det heller ikke er så viktig hvilket folk med makt som kan like det, det viktigste er at de lesbiske og det skeive miljøet kan like det, og for så vidt transmiljøet. Det rammer oss ikke hvis de vanlige maktpersonene (...)

Her uttrykker Grøntvedt hvordan hun opplever dragkonger som usynlige, hvilket hun knytter til det at det er en lesbisk kultur. Det er nettopp dette Morris belyser i boken *The Disappearing L* (2016) der hun hevder at lesbisk kultur kommer til syne og forsvinner ut av syne periodevis, grunnet både spesifikke undertrykkende æraer og tilsiktet feillesning av historien over tid (Morris 2016, s. 195). Rosenberg beskriver i boken *HBTQ spelar roll* (2018) hvordan dragkonger ble et subkulturelt fenomen på 1990-tallet i New York og San Fransisco. Dragdronninger har lenge vært et fenomen, ikke kun en del av den mannlige homofile kulturen, men som også har spredt seg til andre deler av underholdningsbransjen. Rosenberg nevner hvordan framtrepende dragdronninger syntes på tv og ved ulike scener fra 1980-tallet i Sverige, der det første dragkongeshowet ble vist i 1997, da i forbindelse med

Stockholm Pride (Rosenber 2018, s. 184). Rosenberg nevner at det å være kvinne og kle seg som mann krever et stort mentalt steg, der kvinner som kler seg som menn tar for seg av makt, mens menn som kler seg som kvinner avstår fra makt. Gestaltning av maskulinitet kan kort sagt handle om å eie rommet, å ikke le, å være høyløst, å ha et fast blikk, å ikke agere med sine omgivelser og å være stille og ta tiden man trenger, i følge Rosenberg. Hun forteller om dragkongegruppen *Lion Kings*, den første store dragkongegruppen i Sverige på begynnelsen av 2000-tallet. De virket ut i fra et feministisk utgangspunkt og mente at kvinner i mannskler var tabubelagt og at det ble sett på som verre å være en mannhaftig kvinne enn en mannlig blond bimbo. *Lion Kings* mente også at gestaltninger av maskulinitet kunne oppleves provoserende ettersom tilgangen til maskulinitet er så begrenset. Den svenske dramatiker Suzanne Osten mener det er et skille for kvinner når de tar på seg mannskostyme ved at de får mer rom, både fysisk og mentalt, samt autoritet og kan oppføre seg på måter som ikke er tilgjengelig for kvinner, i følge Rosenberg. Menn som kler seg som kvinner mister likevel ikke status, men blir høystatusdamer. Slik finnes det avgjørende skiller mellom dragkonger og dragdronninger, med ulike historiske bakgrunner og ulike premisser. Femininitet forholder seg annerledes til kvinnelighet enn maskulinitet til mannlighet, der femininitet oppfattes som noe kunstig som alle kan tilegne seg, mens maskulinitet er vanskelig å separere fra mannskroppen (Rosenberg 2018, s. 196-200). Slik belyser Rosenberg grunnleggende ulikheter ved utøvelse av drag som henholdsvis mann eller kvinne, dragkonge eller dragdronning. Det kan virke som om det er det underste laget i drag, da mannlig femininitet (dragdronningen) eller kvinnelig maskulinitet (dragkongen), som spiller inn på hvorvidt dragen får gjennomslag som underholdning eller ei. I dag kan dragdronningkulturen med sin utøvelse av mannlig femininitet sies å være godt innlemmet i kommersiell kultur gjennom det populære amerikanske reality-showet *RuPauls Drag Race*, som startet i 2009 og er nå inne i sin trettende sesong, ledet av den kjente amerikanske dragdronningen RuPaul. Dragkongekulturen er fortsatt relativt usynlig. Jeg tenker at det handler om maktperspektivet i 'kinging' som uttrykk, som både inneholder et feministisk aspekt ved at kvinner parodierer og imiterer menn, samt det lesbiske aspektet ved utøvelse av kvinnelig maskulinitet, slik 'kinging' som uttrykk sparker oppover i det sosiale hierarkiet. 'Kinging' kan derfor ses på som for maktkritisk og subversivt til å bli regnet som underholdning i allmenheten. Mens dragdronninger og utøvelse av mannlig femininitet spiller mer på lag med det mannlige blikket i dets fetisering av femininitet, utfordrer dragkonger og utøvelse av kvinnelig maskulinitet dette blikket i større grad. I det dragkonger tar eierskap til det mannlige blikket ved å selv bruke det mot publikum, løsrives det mannlige blikket fra mannen. Slik får

publikum en gylden mulighet til å se det mannlige blikket, en mulig konfronterende situasjon da det er rammen vi er vant til å se igjennom. Det vil kreve en god dose overdreven parodi fra dragkongene og evne til å ta i mot denne parodien hos publikum. Slik vil det muligens en stund til ikke være det største publikummet som får oppleve 'kingingens' magiske effekt, men være forbeholdt lesbiske og skeive utesteder der publikum er mer inneforstått med dragkongenes maktkritiske og subversive potensial. Med Gutta gjør VCGK det mannlige blikket synlig i all sin nakenhet for alle som vil se og bidrar til synliggjøring av en stadig usynliggjort lesbisk subkultur og underholdningsform.

3. Interaksjon med heteropatriarkalske strukturer

I dette kapittelet er jeg interessert i å se nærmere på hvordan kunstnerne i denne oppgaven enten utfordrer eller hindres av de heteropatriarkalske strukturene de opererer innenfor. I introduksjonen til boken *Lesbian Feminism: Essays Opposing Global Heteropatriarchies* (2019) forklarer forfatterne Niharika Banerjea, Kath Browne, Eduarda Ferreira, Marta Olasik og Julie Podmore hvordan lesbisk feminisme reflekterer at kjønn og seksualitet betyr noe for hverandre og at denne interseksjonen ikke kan overses, hverken i samtidige eller historiske sammenhenger. For dem muliggjør lesbisk feminisme en undersøkelse av de globale heteropatriarkiene som fortsetter å definere deres hverdagsliv. Slik vil de understreke ulikhetene og mangfoldet rundt lesbiske feminismer, peke på viktigheten av lokalitet i det å forme diskurser, erfaringer og kamper med tanke på livsgrunnlaget til kvinner med ikke-heteroseksuelle uttrykk, praksiser og identiteter (Banerjea m.fl 2019, s. 1). For dem er utgangspunktet for lesbisk feminisme de regulative rammene av (hetero)seksualitet og patriarkier slik de manifesterer seg på mangfoldige måter og med kryssende ulikheter rundt rase, kaste, klasse, religion, språk og lokalitet (Banerjea m.fl 2019, s. 2). Slik vil Banerje, Browne, Ferreira, Olasik og Podmore gjenopplive og redefinere viktigheten av lesbisk feminisme for å synliggjøre lesbiske erfaringer, adressere sexisme og undertrykkende praksiser knyttet til hvordan heteropatriarkalske strukturer manifesterer seg i ulike sammenhenger.

I artikkelen ”From Private to Public Patriarchy: The Periodisation of British History” (1990) hevder den britiske sosiologen Sylvia Walby at det trengs et skifte i fokus fra grader til former av ulikhet for å implementere tenkning om de ulike sammenhengene patriarkatet opererer i. Hun foreslår seks ulike former for patriarkat, derav patriarkalske produksjonsmåter, patriarkalske relasjoner i betalt arbeid, patriarkalske relasjoner i staten, mannlig vold, patriarkalske relasjoner i seksualitet og patriarkalske relasjoner i kulturelle institusjoner inkludert religioner, media og utdanning (Walby 1990, s. 93). Walby hevder at det finnes to hovedformer patriarkier; et privat patriarkat der en mann kontrollerer kvinnene i huset og et offentlig, der institusjoner, markedet og staten bidrar til å opprettholde patriarkatet (Walby 1990, s. 94) Som et eksempel på nye former for kontroll og regulering av kvinner fra et kollektiv av offentlige patriarkier bringer Walby opp spørsmålet om heteroseksualitet og forventningen om at kvinner vil ha sex med menn som en ny måte å sikre kvinners underordnede relasjon til menn på, i det kvinners seksualitet ikke lenger er kontrollert av en privat patriark (Walby 1990, s. 102). Slik understreker Walby, med utgangspunkt i det

britiske samfunnet, hvordan offentlige institusjoner, produksjonsmåter og relasjoner er patriarkalske, samt hvordan heterosexisme fungerer undertrykkende i offentligheten.

I artikkelen ”Arbeidsstrukturer som kritisk praksis” i magasinet KOREOGRAFI (2016) ed. Solveig Styve Holte, Runa Borch Skolseg og Kongsness belyser dansekunstner og skribent Venke Marie Sortland hvordan utforskning av alternative måter å strukturere kunstnerisk arbeid kan sees som en kritisk praksis og skape nye kunstneriske uttrykk. Sortlands artikkel tar utgangspunkt i boken *Artist at work, Proximity of Art and Capitalism* (2015) der den slovenske filosofen og performance teoretikeren Bojana Kunst hevder at dagens kunstfelt er innvevd i kapitalistiske strukturer, slik kunstens potensial til å skape samfunnsmessig endring og presentere alternativer til samfunnets konsensus hemmes (Sortland, Ed. Holte m.fl 2016, s. 79). Sortland tar utgangspunkt i dominerende arbeidsstrukturer i det norske dansekunstfeltet, hvorpå hun deler et kunstnerisk virke i tre ulike nivåer; organisasjonsnivået, det tidsmessige, relasjonelle og kontekstuelle nivået og det kunstneriske nivået. Denne modellen synliggjør konkrete grep kunstnere kan ta for å innlemme kapitalismekritikk som en del av det kunstneriske virket og motvirke normativ ensretting av de kunstneriske uttrykkene. Slik hevder Sortland via Kunst at de dominerende strukturene i det norske dansekunstfeltet er innvevd i kapitalistiske strukturer. Slik Walby viser til er patriarkalske strukturer og heterosexisme innvevd i offentlige institusjoner, produksjonsmåter og relasjoner, slik både markedet og staten bidrar til å opprettholde de heteropatriarkalske strukturene. På den måten kan heteropatriarkalske og kapitalistiske strukturer sies å gå nærmest hånd i hånd, uten at jeg vil gå nærmere inn på det kapitalistiske aspektet i denne oppgaven. Jeg vil bruke Sortlands modell til å belyse kunstnernes opplevelser og interagering med heteropatriarkalske strukturer, som er fokuset i dette kapittelet.

Kunstnerne i denne oppgaven kan sies å inneha et minoritetsperspektiv som lesbiske eller skeive kvinner. De virker i de frie scenekunstfeltene, hovedsakelig i Oslo, Stockholm og Berlin. Felles for kunstnerne i disse ulike sammenhengene er at de må forholde seg til faste scener for programmering av forestillinger, produserende institusjoner for kunst og kulturpolitiske ambisjoner (Fieldseth 2015, s. 77-78). Jeg spurte kunstnerne om hvordan de opplever at arbeidene deres blir mottatt og hvorvidt det har vært noen utfordringer knyttet til å motta økonomisk støtte, bli programmert, eller eventuelt det å bli ufrivillig *typecastet*. Jeg spurte også om hvilke tanker de har om forholdet mellom publikum og valg av spillested, kontekst eller format, samt hvem de vil nå ut til og hvordan de gjør det.

3.1 Mangel på gjenkjennelse av lesbiskhet

Steffi Lund virker som dansekunstner hovedsakelig i Oslo, der hun siden 1990- tallet har laget og vist forestillinger med lesbiskhet som en rød tråd. Hun har vist forestillinger både i det skeive miljøet og i dansekunstheltet. Slik har Lunds arbeid i stor grad dreid seg om synliggjøring av lesbiskhet og lesbisk representasjon. Jeg spurte Lund om hvordan hun opplever at arbeidene hennes blir mottatt, hvorpå hun svarte følgende:

Jeg gjorde mange små ting innenfor det skeive miljøet og så offentlig ut i feltet, og var veldig naiv og tenkte at når folk fikk se dette ville de reagere stort, for dette har jo ikke blitt vist før, men ingenting i resepsjonen sa noe om det. (...) I det skeive miljøet har folk blitt glade for det. Jeg lurte på om Siren Leirvåg (scenekunstkritiker, ed.) anmeldte det faktisk. Det var ikke noe mesterverk. Den andre anmeldelsen fikk jeg negativ kritikk for i Aftenposten.

Her beskriver Lund hvordan hennes opplevelse av eget arbeid ikke samsvarer med dansekunstheltets syn på arbeidet, da representert gjennom scenekunstkritikken hun fikk. I ”Kapittel 1: Recognition” i boken *Uses of Literature* (2008) understreker den britiske litteraturteoretikeren Rita Felski viktigheten av gjenkjennelse i mottagelsen av litteratur og kunstnerisk arbeid, samt hvordan en slik gjenkjennelse kan være forankret i personers forkunnskaper eller erfaringer. Hun presiserer at gjenkjennelse ikke handler om gjentagelse. Gjenkjennelse handler om det at noe som tidligere kun har vært sansbart får en tydelig form slik den gjøres synlig og kan mottas (Felski 2008, s. 25). Felski hevder at gjenkjennelse som fenomen ikke gis tilstrekkelig verdi innenfor litteratur- og estetisk teori. Hun viser til hvordan kvinner og minoriteter de siste tiårene finner litteratur og kunst spesielt relevant for å analysere kompleksiteten av selv (Felski 2008, s. 26). Felski lar seg inspirere av den amerikanske filosofen Nancy Frasers tese om økonomisk redistribusjon, der Fraser hevder økonomisk redistribusjon kun er mulig gjennom en interseksjonell feminisme, ut i fra tanken om global rettferdighet. Slik handler gjenkjennelse av kvinner og minoriteter om offentlig anerkjennelse, der kravet om gjenkjennelse er et krav om å bli akseptert, behandlet med verdighet og inkludert i det offentlige livet, hvilket handler om rettferdighet (Felski 2008, s. 29-30). Felski hevder at ujevnheten i strukturer for gjenkjennelse gjør at bøker eller kunst for mennesker som ikke opplever tilstrekkelig offentlig anerkjennelse vil fungere som livline, og denne kraften må anerkjennes som litterær eller kunstnerisk og ikke kun politisk. Den eksistensielle og politiske innvirkning bøker og kunst har er uadskillelig fra dets status som

fiksjon (Felski 2008, s. 43- 44). Felski eksemplifiserer med den litterære kraften til boken *The Well of Loneliness* (1928) av forfatter Radclyffe Hall og dens innvirkning på lesbiske lesere:

Until very recently, for example, such deprivation stamped the lives of women who desired other women; a yearning etched into the body and psyche functioned only as an absence, unmentionable at home or work, whited out in the media, invisible in public life, acknowledged only in the occasional furtive whisper or dirty joke.

Reflecting on the singular impact of *The Well of Loneliness* on lesbian readers, Terry Castle (amerikansk litteraturkritiker, ed.) speaks of its ability to engage "our deepest experience of eros, intimacy, sexual identity and how our fleshly bodies relate to the fleshly bodies of others" (Felski 2008, s. 43- 44).

Slik belyser Felski gjenkjennelse som et kunstnerisk parameter i litteratur- og estetisk teori og synliggjør den litterære og estetiske kvaliteten i møtet mellom kunsten og mottagerne av den. Lunds opplevelse av manglende respons på sitt arbeid i det norske dansekunstheltet kan forstås som en mangel på gjenkjennelse av lesbiskhet, der jeg tenker det er sannsynlig at de eksistensielle og politiske dimensjonene ved Lunds arbeid ikke ble lest som en del av det kunstneriske arbeidet. Lund har de senere årene vist forestillinger ved alternative scener i Oslo, da med mindre markedsføring enn ved de større programmerende scenene. Jeg spurte henne om hvor mange ganger hennes forestilling *I bunn og grunn – en slags kabaret om blant annet kjærlighetssorg* (2016) ble vist, hvorpå hun svarte følgende:

Fem ganger på Scenehuset (frilansscene i Oslo, eid av Danseinformasjonen, ed.). Med hvite duker, lysekroner, bar, Homofonien var med og sang, det var høy stemning og mange publikummere. Men nei, jeg har jo ikke innpass på Dansens Hus. (...) Jeg har vist to ting der, før det ble Dansens Hus der det er nå, mens Karene (Lyngholm, ed.) var sjef. Søkte med et stand-up show, Un-Magritt (Nordseth, ed.) ville ha det, men fikk ikke svar, så søkte jeg en gang til og fikk avslag. Men skulle gjerne vært på Dansens Hus, også for å nå flere publikummere og splæshe det ut i offentligheten.

Her gir Lund uttrykk for en noe manglende tilgang til den nasjonale, programmerende visningsscenen Dansens Hus i Oslo. De faste programmerende scenene er institusjoner som i størst grad påvirker scenekunstneres synlighet og offentlige nedslagsfelt. I artikkelen "Arbeidsstrukturer som kritisk praksis" i magasinet KOREOGRAFI (ed. Holte m.fl, 2016)

belyser Sortland hvordan det å skaffe seg spilleavtaler for en enkeltstående kunstner er sårbart. Hun nevner hvordan det at kunstnere organiserer seg som selvstendig næringsdrivende gjør reell kritikk og eksperimentering utfordrende. I det individuelle møtet med den kunstneriske lederen må kunstneren sørge for verken å komme på kant med den kunstneriske lederen eller gjøre kunstneriske arbeid som man ikke på forhånd vet man kommer til og lykkes med (Sortland, ed. Holte m.fl, s. 81). Her tenker jeg at kunstnere som tilhører en seksuell minoritet blir ekstra sårbare i møte med kunstneriske ledere. I tilfelle Lunds forslag om å holde et stand-up show, der hun tydelig plasserer seg i en performativ tradisjon med kjente, lesbiske stand-up komikere som Mae Martin, Abby McEnany, Hannah Gadsby, Fortune Feimster og Tig Notaro, kan det tenkes å dreie seg om mangel på lesbiske referanser hos kunstnerisk leder, der jeg tenker at et lesbisk stand-up show på Dansens Hus ville fungert subversivt. I boken *Ilska, hopp och solidaritet: med feministisk kunst in i framtiden* (2012) nevner Rosenberg via sjef for Riksteatern Birgitta Englin hvordan kunstnerisk kvalitet ikke er et kjønnsnøytralt begrep (Rosenberg 2012, s. 11-12), der man kan tilføre at kunstnerisk kvalitet heller ikke er nøytralt knyttet til seksualitet. Slik kan kvalitetskriteriene som benyttes for å vurdere kunst være heteropatriarkalske, da i form av det mannlige blikket, og bidra til å usynliggjøre lesbisk scenekunst. Programmerende scener som Dansens Hus har et mandat om å presentere mangfoldig dansekunst i den norske offentligheten, da utover den kunstneriske lederens personlige smak, slik lesbiskhet bør være en selvfølgelig og naturlig del av dette mangfoldet. Jeg spurte Lund om kunstneriske ledere har opplevd henne provoserende, hvorpå hun svarte følgende:

Jeg har ikke vært trygg nok til å oppsøke dem. Bortsett fra én gang oppsøkte jeg Black Box (Teater, ed.) med et stykke jeg var helt sikker på at var kjempebra. Jeg kryper ikke rundt og godgjør meg hos teatersjefer. (...) Hvis det hadde vært en lesbisk kvinne som teatersjef hadde jeg helt sikkert oppsøkt henne, dette har jeg aldri tenkt på før.

Her beskriver Lund en utrygghet knyttet til å oppsøke kunstneriske ledere, samt hvordan en lesbisk teatersjef ville gjort det lettere for henne å ta kontakt. Dette berører spørsmålet om representasjon, der representasjon ikke kun handler om hvem som er på scenen, men også om hvem som bevilger penger, deltar i produksjonen av scenekunst og fungerer som kunstneriske ledere. Slik kan det å se seg selv representert ofte være en forutsetning for å bidra. I artikkelen ”Skeive dansehistorier” i antologien KOREOGRAFI (ed. Holte m. fl., 2018) belyser Kongsness hvordan Lund har bedrevet et dobbelt synlighetsarbeid ved både å synliggjøre

skeivhet som influerer det dansekunstneriske uttrykket innen dansefeltet og synliggjøre dansekunst i det skeive miljøet (Kongsness, ed. Holte m.fl, s. 56). Slik har Lunds kunstneriske arbeid med synliggjøring av lesbiskhet både i det skeive miljøet og innen scenekunsten vært en forutsetning for at flere generasjoner lesbiske dansekunstnere kan bidra videre i synliggjøringen av lesbisk dansekunst i Norge.

3.2 Å skape møtepunkt mellom lesbisk subkultur og scenekunstfeltet

Antonia Baehr virker som koreograf og utøver hovedsakelig i Berlin, der hun har gjort to omfattende scenekunstproduksjoner med fokus på kvinnelig, lesbisk maskulinitet, nemlig *Normal Dance* (2017) og *Un Après-Midi* (2005), der begge forestillingene inkluderer arbeid med ikke-profesjonelle utøvere fra den lesbiske subkulturen i Berlin og andre steder. På spørsmål om hvordan Baehr startet å jobbe med koreografi, svarte hun følgende:

I studied Art in Chicago and was not really in the box of anything and a renowned choreographer said that this is choreography. So then I adopted "The Choreographer" as a drag name. The discourse was quite interesting in that time, the choreographer was Xavier Le Roy, I wanted to do things in the theater, I wanted to analyze the situation of the theater. The kings of the year; I was dragkinging, that's where I know Pia (Thilmann, ed) from and she also wrote two books. That's why she wanted to be in the *Normal Dance*. None of these identities are core ones, they are constructions.

Her forteller Baehr om sitt utgangspunkt for å jobbe med koreografi, der hun tok til seg yrkestittelen "koreograf" og brukte det som drag navn etter at den kjente, konseptuelle koreografen Xavier Le Roy mente at hun jobbet med koreografi. Hun beskriver hvordan hun ønsket å jobbe i teaterrommet og å analysere teateret som en situasjon. I kapittelet "Kunstneriske strømninger i samtidig scenekunst" i boken *Fri scenekunst i praksis: Utviklingen av fri scenekunst i Norge på 2000- tallet* (2015) beskriver teaterviter Melanie Fieldseth hvordan en rekke koreografer tidlig på 2000- tallet markerte seg i scenekunstlandskapet med dans i en mer konseptuell og performativ retning. Hun nevner scenekunstnere som begynte å koreografere forestillinger som situasjoner, samt en mer leken holdning til scenekunstneriske konvensjoner. Fieldseth nevner teaterviter Hans-Thies Lehmanns begrep relasjonell dramaturgi, som han bruker for å beskrive hvordan interessen for scenekunstens relasjonelle muligheter ikke tar sikte på å forme et materiale, men å forme en situasjon der visse relasjoner kan oppstå (Fieldseth 2015, s. 66). Slik nærmer

koreografibegrepet seg performancebegrepet der erkjennelsen av nærvær står i fokus, framfor det å skape et abstrakt univers eller et dramatisk handlingsforløp. Når kunstuttrykket manifesterer seg i et rom som deles av utøverne og tilskuerne, blir det farget av deres konkrete, fysiske nærvær, i følge Fieldseth. Scenekunsten blir på denne måten en situasjon som kunstneren skaper og tilskueren trer inn i, snarere enn et handlingsforløp som tilskueren skal tolke, eller et abstrakt uttrykk som skal oppleves sanselig eller emosjonelt. Fieldseth mener dreiningen i perspektivet fra scenekunstens fiksjonsunivers til scenekunstens materielle situasjon framhever publikums delaktige posisjon i forestillingssituasjonen. I noen tilfeller blir publikum tilskrevet en mer forpliktende rolle, ikke bare ved at de er direkte eller fysisk delaktige i hvordan forestillingen utvikler seg, men gjennom å tydeliggjøre at de er en del av forestillingens logikk (Fieldseth 2015, s. 66). Slik belyser Fieldseth hvordan en mer konseptuelt orientert måte å jobbe på viste seg i det norske dansekunstheltet. Dette skiftet i tenkning rundt dans og koreografi kan spores tilbake til den konseptuelle vendingen i europeisk dansekunst, med utgangspunkt i den belgiske dansescenen på midten av 1990- tallet med koreografen Xavier Le Roy i spissen, en vending Baehr kan sies å være en del av.

Baehr forklarer at hun benytter seg av flere ulike navn og understreker at disse identitetene er konstruksjoner. Gjennom strategier fra drag manifesterer hun slik Butlers teori om hvordan kjønn er konstruert og performativt. Da jeg spurte Baehr om hvordan hun relaterer til skeivhet⁶, svarte hun følgende:

In the 2000's I was working with William Wheeler, a very flamboyant fine man. We did a duet, say, in the institutional world. And parallell to this I had a parallell life in the subculture with my drag king character Valerush. I wanted to link these two worlds. Then I did *Un Après Midi* (2005, ed.) with drag kings and everywhere we arrived we did with locals.

Her beskriver Baehr et ønske om å knytte sammen to ulike sider av livet sitt, nemlig sitt profesjonelle scenekunstneriske virke og livet som dragkonge i subkulturen i Berlin. Slik benytter Baehr seg av sin konseptuelle inngang til koreografi og sans for konstruksjon til å se for seg hvordan disse to ulike sidene kan forenes, hvilket ledet til forestillingen *Un Après*

⁶ En begrepsklipp fra min side kan skyldes bruk av engelsk i dette intervjuet og begrepet queer som vanligere i muntlig tale.

Midi (2005). Jeg spurte Baehr om hvordan hun jobbet med *Un Après Midi* (2005), hvorpå hun svarte følgende:

It was very early so we didn't have money to rehearse. I could not pay people so I would give four hours to William (Wheeler, ed.) like a trade system to work without money but still be the boss. One day he were the boss and another me. So we recorded a score, anybody could do it, recordings that tell you what to do but you can perform it only one time in your life. You can not repeat your patterns; overwhelmed, it creates a strange presence. I was annoyed at the drag king scene at the time for klisjé macho maleness. It's cool but I wanted to see something else; deconstructing. (...) On *Aprés Midi* we worked with local performers and met organisations and talked with people.

Her forteller Baehr at hun og Wheeler laget et *score*. *Score* er instruksjoner for bevegelse der tanken er at hvem som helst skal kunne utføre disse bevegelsene, oppstått i forbindelse med den postmoderne dansen i New York på 1960-tallet. Hun beskriver at hun ville utfordre dragkongescenens macho uttrykk gjennom å dekonstruere dette uttrykket. Gjennom å benytte seg av *score* gir hun dragkonger tilgang på et mer abstrakt bevegelsesuttrykk. Ved å abstrahere et uttrykk knyttet til lesbisk subkultur, skaper hun et møte mellom et subkulturelt uttrykk og et scenekunstnerisk uttrykk. I tillegg utfordrer hun scenekunstneriske konvensjoner ved å introdusere dragkonger som lesbisk subkulturell tradisjon og underholdning i teaterrommet.

I kapittelet "The Dynamics of Desire: Sexuality and Gender in Pornography and Performance" fra boken *The Feminist Spectator as Critic* (1988) beskriver Jill Dolan hvordan begjærets struktur endres ut i fra seksuelle preferanser, der pornografiske narrativ eller forestillinger for seksuelle partnere av samme kjønn konstruerer et annerledes forhold mellom utøvere og publikum på bakgrunn av kjønnsroller (Dolan 1988, s. 67). Hun nevner hvordan representasjon av begjær i lesbisk scenekunst er oppsiktsvekkende, da lesbisk seksualitet blir gitt stemme og bilde i et teaterrom der et heteroseksuelt, mannlig begjær historisk har dominert i form av det mannlige blikket. Ved at lesbisk scenekunst utforsker seksuelle fantasier og kjønnsroller, skapes det et potensial for endring av kjønnskodede maktstrukturer, for eksempel gjennom å vise at makt ikke er iboende mannlig, der en kvinne som inntar en dominant rolle kun er mannlig hvis tilskuerne vurderer makt som en hovedsakelig mannlig egenskap, i følge Dolan. Slik belyser Dolan iboende maktstrukturer ved teaterrommet som gjør representasjon av lesbiskhet oppsiktsvekkende, samt adresserer tilskuernes ansvar for sin

lesning. Disse maktstrukturene kan sies å være heteropatriarkalske, innenfor det området Walby definerer som patriarkalske relasjoner i kulturelle institusjoner.

Baehr beskriver hvordan hun går i dialog med lokale dragkongeutøvere på hvert sted hun spiller *Un Après Midi* (2005) i tillegg til å møte organisasjoner, da forstått som feministiske eller skeive organisasjoner. *Community work* er kunstnerisk arbeid der det sosiale og lokale aspektet ved arbeidet gis stor verdi. Det kan medføre det å ha forestilling utenfor teaterrommet for å kunne spille for grupper i en befolkning som av ulike grunner ikke har tilgang til et teater, det å ha rabatterte forestillinger ved teateret og invitere spesifikt den gruppen man ønsker at skal komme og generelt skape dialog og utvide hvem som får se kunst. *Community work* er en måte å bidra med kunnskapsutveksling som en del av en kunstpraksis, der det skapes et nært forhold mellom kunstnerne og publikum. Da jeg spurte Baehr om hvor hun har spilt forestillingen *Normal Dance* (2017), svarte hun følgende:

In Berlin, was very exciting, and in Bremen there was connected to a queer party and was connected to the subculture and in where I studied (Chicago, ed.) which was very nice and in Frankfurt. (...) I'll send you the *Q and A* from Chicago because that is also important.

Her beskriver Baehr hvordan *Normal Dance* (2017) ble spilt i forbindelse med en skeiv fest tilknyttet subkulturen i Bremen, et eksempel på hvordan forestillinger kan knyttes opp mot lokale sammenhenger og inngå som en større del av det stedet forestillingen vises. Baehr nevner viktigheten av en kunstnersamtale hun hadde i Chicago, en måte å bedrive kunnskapsutveksling på der publikum kan få innsikt i det kunstneriske arbeidet bak forestillingen. Slik jobber Baehr med å formidle sitt kunstneriske virke utover det å spille forestillinger. Gjennom å utfordre standard praksiser for det kunstneriske arbeidet, da særlig det tidsmessige, relasjonelle og kontekstuelle nivået i følge Sortlands modell som igjen påvirker det kunstneriske nivået, bidrar både *Un Après Midi* (2005) og forestillingen *Normal Dance* (2017) med å utfordre heteropatriarkalske strukturer innvevd i teaterinstitusjonen ved å synliggjøre representasjoner av henholdsvis butcher og dragkonger ved disse institusjonene.

3. 3. Dansens Lesbiske Mahatma Ghandi

Hagar Malin Hellkvist Sellén virker som koreograf med base i Stockholm og ble utdannet på samme tid som etableringen av skeiv teori i Sverige. Jeg spurte Sellén om hvordan hun opplever at arbeidene hennes er blitt mottatt og hvorvidt det har vært noen utfordringer

knyttet til å motta økonomisk støtte, bli programmert, eller eventuelt det å bli ufrivillig *typecastet*, hvorpå hun svarte følgende:

Jag kan jo si at kort har mitt arbeide blitt mottatt mest positivt. Det finnes ulike unntak, men derimot kan jeg si at jeg tror at jeg var litt førut min tid, enda var jeg presis i skjæringspunktet der jeg fortfarande var; det som jeg undersøkte eller representerte rorde seg på grensen, nån slags uutalad, så responsen var positiv i det at her ligger nånting nytt og samtidig tror jeg at jeg inte fikk access til visse sammenhenger, at jeg fikk en spesiell etikett och var det lesbiske alibiet eller lesbiske koreografen eller feministiske. (...) Det første verket jeg lagde var verkligen ultralesbisk, så altså publiken var i ekstase og det er fortsatt folk som kan høre av seg i forhold til hva det verket betydde for dem og jeg kjenner på hvor sterkt det er for at folk er interesserad och behovet for kunst at om jeg inte får møte den må jeg skape den. Det kjennest som om publiken bare hadde ventet på det samme som jeg, det skjedde en forlössning, at nu er dette i gang på nått sett. (...) Det kunde jeg jo få høre at det var for politisk eller smalt eller olempligt til og med eller for lesbisk, for det er jo ingen som er interessert i lesbisk scenekunst, har jeg fått høre (ler) (...) De første årene synes jeg det var et ganske fra bidragshold eller arrangørshold følte jeg det var et slags kunnskapsglapp der jeg havnet i merkelige samtaler som jeg måtte fylle, det fantes ukunnskap og mostand der, en uro.

Her forteller Sellén om hvordan hun har blitt løftet fram som lesbisk og feministisk koreograf i det svenske dansekunstheltet. Hun beskriver at hun opplevde mottagelsen av hennes arbeid som en forløsning hos publikum. I boken *Ilkska, hopp och solidaritet: med feministisk konst in i framtiden* (2012) skriver Rosenberg om den feministiske vendingen i svensk scenekunst de siste tiårene, der kjønnsbevisste kunstnere har beveget seg opp på kunstscenene og inn i det offentlige rommet i Sverige (Rosenberg 2012, s. 10). Rosenberg beskriver hvordan feministiske aksjoner, festivaler, teatre, show og performance har vitalisert det svenske kunstlivet og nevner hvordan sosiale medier har bidratt til å skape nye plattformer til å lage kunst utenfor de etablerte kulturinstitusjonene, samt at nye estetiske uttrykk og økt interesse for blogger og virtuelle møteplasser har bidratt til å utvikle kunsten (Rosenberg 2012, s. 10). I den svenske scenekunsten og i scenekunstutdanninger har spørsmål knyttet til likestilling og kjønnsperspektiv blitt gransket gjennom den statlige utredningen ”Plats på scen” (2004-2006) og prosjektet ”Att gestalta kön” (2006-2009)* som har vært betydningsfulle, i følge

Rosenberg. Sellén nevner også hvordan disse strukturelle endringene har bidratt til å skape helt andre strukturer å jobbe i og en beskyttelse mot den type ukunnskap hun opplevde i begynnelsen. Rosenberg henviser til regissør og sjef for Riksteatern Birgitta Englins intervju i avisen Dagens nyheter i 2005 der hun fremholder at institusjonsteatrene ikke lenger kan lukke øynene for de feministiske scenekunstnerne, da det var åpenbart at de gjorde noe som engasjerte og dro et stort publikum og hvis de store teatrene ikke tenkte nytt kom de ikke til å få med seg det publikummet i fremtiden. Englin mente i tillegg at det var synd om de feministiske scenekunstnerne ikke skulle interessere seg for institusjonsteatrene og at institusjonsteatrene da ville miste dyktige scenekunstnere. I tillegg understreker Englin hvordan feministenes inntog ved institusjonsteatrene ikke ville handle om å slutte og spille klassikere som Shakespeare og Strindberg, men at man må se at kvalitet ikke er et kjønnsnøytralt begrep også i forhold til det klassiske repertoaret. (Rosenberg 2012, s. 11-12). Rosenberg hevder den feministiske kunsten i Sverige er unik i internasjonal sammenheng grunnet den store interessen for spørsmål knyttet til kjønn og feminisme. Videre har det vokst fram nye generasjoner av feministiske kunstnere som gransker, kritiserer og erstatter sexistiske, rasistiske, homo- og transfobiske samt klassebaserte normer med feministiske alternativ (Rosenberg 2012, s. 15-16). Slik beskriver Rosenberg hvordan den feministiske vendingen i svensk scenekunst har medført at kjønnsbevisste kunstnere har beveget seg opp på kunstscenene og inn i det offentlige rommet i Sverige, en bevegelse Sellén kan sies å være en del av. Tross motstand og mangel på kunnskap fra arrangører tidlig på 2000- tallet finnes det nå strukturell beskyttelse for skeive scenekunstnere, hvilket kan gi ytterligere trygghet for dagens unge skeive scenekunstnere i Sverige. På denne måten kan de større heteropatriarkalske strukturene, da både patriarkalske relasjoner i kulturelle institusjoner og det heteropatriarkalske eller mannlige blikket, sies å ha gått igjennom en feministisk omstrukturering slik de kan fungere for skeive kunstnere. Sellén uttrykker likevel en bekymring knyttet til dagens politiske landskap i Sverige med Sverigedemokraterna som det nest største partiet som ønsker å fjerne statsstøttet kunst og feministisk beskyttelse. Hun understreker behovet for å ikke hvile på rettighetene som er oppnådd, men aktivt jobbe videre med å uttrykke seg og være synlig.

Den feministiske scenekunsten i Sverige kan slik sies å ha blitt institusjonalisert. Sellén nevner hvordan det ikke lenger finnes noen provokasjon i feministisk scenekunst og at den er blitt nærmest folkelig. Halberstam mener at det ikke er et uttalt mål å oppnå aksept fra majoritetskulturen, der det å være marginal og ”utstøtt” fra majoritetskulturen er en

forutsetning for at de alternative kjønns- og seksualitetspraksisene skal kunne fungere subversivt eller radikalt (Kjønnteori, s. 313). Jeg tenker at det heller ikke bør være et uttalt mål å beholde sin marginale posisjon i samfunnet for å tviholde på et subversivt kjønns- og seksualitetsuttrykk. I kapittelet ”Performativitet” i boken *Ilska, hopp och solidaritet: med feministisk konst in i framtiden* (2012) minner Rosenberg om at subversivitet ikke kan beskrives i generelle termer, men alltid må kontekstualiseres (Rosenberg 2012, s. 203). Jeg tenker at lesbisk synlighet er en forutsetning for å utfordre lesbiskhet som norm, slik Sellén gjorde i forestillingen *Dom ger tanken kropp* (2003) der hun gestaltet lesbiskhet gjennom å vise et mangfold lesbiske representasjoner og utfordre lesbisk normativitet. I forestillingen *Rosa Löften* (2008) tenker jeg at det subversive ligger i det at den skeive strategien *genderbending* gjøres ut i fra et kroppsliggjort kvinnelig, maskulint utgangspunkt, slik kvinnelig maskulinitet som kjønnsuttrykk innlemmes i den mer feminint kodete skeive estetikken. Videre på spørsmålet om hvordan Sellén opplever at arbeidene hennes er blitt mottatt og hvorvidt det har vært noen utfordringer knyttet til å motta økonomisk støtte, bli programmert, eller eventuelt det å bli ufrivillig *typecastet*, svarte hun følgende:

Da jag gjorde *Missionären* i 2016 så var det enda veldig interessant og se at det verket har mange, det er ju som så enkelt og, et verk som er veldig lett att förklara hva det handler om, men att just lesbiske missionärer skulle va ett så attraktivt emne, för inte enbart lesbiske, det hadde inte jag forstått, och heller inte andre. Men det er inte enbart det lesbiske, men religion och historie, men det lesbiske er en stor del av den föreställningen, det har ingen kunnat missa i marknadsföringen eller så, och att det er någont som angår alla, och att det blev så tydligt. Det har enda hendt nån ting, när jag tenker mottagandet av det verket og när jag ser publiken som kommer.

Her reflekterer Sellén over hvordan forestillingen *Missionären* (2016), en forestilling om lesbiske misjonærer på begynnelsen av 1900- tallet i Sverige, ble overraskende positivt mottatt utenfor det lesbiske miljøet og av ikke-lesbiske personer. Her tenker jeg at *Missionären* (2016) subverserer heteropatriarkal historieskriving gjennom å representere lesbisk historie. Slik Tamsin Wilton belyser i kapittelet ”Invisible and Erased: Uses and Abuses of History” i boken *Lesbian Studies: Setting an agenda* (1995) muliggjør lesbisk historieskriving problematisering av heterosexisme. Slik kan heterosexismens historiske variasjoner gjenkjennes som en indikator på dets politiske natur, da i motsetning til å se heterosexisme som en universell psykologisk og uforanderlig enhet (Wilton 1985, s. 51).

Wilton hevder at fordi historiske narrativ er blitt fortalt av menn, for menn og om menn, har homofile menns prestasjoner blitt regnet med, om enn ikke deres seksualitet. Lesbiske har derimot blitt fullstendig usynliggjort fra historien. I boken *HBTQ spelar roll: Mellan garderob och kanon* (2018) hevder Rosenberg at Selléns tilnærming retter kritikk mot elitisme, konvensjonell perfeksjonisme og skjønnhetsdyrkelse. Denne kritikken gestalter hun på en innbydende, vennlig og selvironisk måte, som en dansens Mahatma Ghandi (Rosenberg 2018, s. 274). Denne tilnærmingen kan forklare Selléns brede nedslagsfelt, i tillegg til et langt virke som aktiv og tydelig scenekunstner. Sellén nevner at det på et tidspunkt i det svenske dansekunstheltet ikke var greit å bruke ordet lesbisk fordi det ble sett på som et uttrykk for kjønnskonservativitet, der det de siste årene er blitt tatt i bruk igjen og løftes opp som et begrep som ikke trenger å stå i noen motsetning til skeivhet. Slik finnes det nå en større skeivfeministisk sammenheng der Sellén kan bevege seg fritt mellom ulike scener, arenaer, uttrykk og tematikker og oppleve at arbeidet hennes er interessant og relevant utover det scenekunstneriske og skeive miljøet, nemlig for den allmenne befolkningen i Sverige.

3. 4 Synliggjøring av lesbisk seksualitet

Scenekunstnerne Desiree Bøgh Vaksdal, Josephine Collins, Lærke Grøntvedt og Ann-Christin Kongsness (VCGK) opptre som dragkongegruppen Gutta ved ulike skeive og feministiske arrangementer og dragarenaer i Oslo. VCGK er et kvinnelig maskulint fellesskap, der de utforsker og nyanserer egen maskulinitet og samler mannlige arketyper. Som de fire alteregoene Lavrans, RichHard, Larry og Robin utøver VCGK en kombinasjon av imitasjon, parodi og autentisitet, der hegemonisk maskulinitet ligger som et lag over deres egen kvinnelige maskulinitet. VCKG utøver i tillegg et eksplisitt forhold til lesbiskhet som en del av sitt uttrykk ved å tydelig referere til lesbisk seksualitet og henvende seg til det kvinnelige blikket, selv om ikke alle i gruppen definerer seg som lesbiske. På spørsmål om hva VCGK tenker om dobbeltheten i *kinging* som uttrykk, svarer Kongsness følgende:

Det har vært viktig for å jobbe, at vi ikke trenger institusjonene for å jobbe, å ikke trenge å være redd for at vi ikke blir invitert igjen.

Her nevner Kongsness hvordan det å jobbe utenfor institusjonene for scenekunst har vært viktig for det kunstneriske arbeidet med Gutta. I artikkelen ”Resisting the erasure of lesbian sexuality: A challenge for queer activism” (1992) fra boken *Modern Homosexualities* ed. Ken Plummer skriver den britiske professoren i politisk teori Anna Marie Smith om hvordan

lesbiskes seksuelle praksiser ble ignorert i samtlige britiske lover om sodomi fra 1533 til 1991 og hvordan en slik representasjon av lesbiskhet konstituerer en usynliggjøring av selve muligheten for lesbisk seksualitet (Smith 1992, s. 207). Smith hevder at en slik ignorering av lesbisk seksualitet er strukturert ut i fra en sexistisk oppfatning av kvinners subjektivitet, nemlig at kvinner er naturlig passive, moderate og lite frampå/selvsikre. Kvinnelig homoseksualitet ses på som en kobling av to moderate krefter, der de tenkes å knytte langvarige partnerskap framfor å la seg drive av seksuell begeistring, i følge Smith. Hun mener det bør anerkjennes hvordan eksklusjonen av lesbisk seksualitet fra offisielle diskurser om homoseksualitet konstituerer en gjennomgående anti-lesbisk strategi. (Smith 1992, s. 210) Smith mener det bør anerkjennes at usynliggjøringen av lesbisk seksualitet i offisielle diskurser ikke er en tilfeldig strategi men et produkt av sexisme. Hun trekker fram hvordan lesbiske og bifile kvinner i aktivistgruppen Queer Nation San Fransisco valgte å organisere et forum om sexisme da de opplevde sexisme fra de mannlige homofile i gruppen for å heve bevisstheten om lesbisk seksualitet, da i stedet for å forlate gruppen. En slik bevisstgjøring rundt sexisme og de-seksualisering av lesbiskhet er sentralt for den skeive aktivismens suksess i følge Smith (Smith 1992, s. 212). Smith hevder videre at det bør bli anerkjent at noen av de mest seriøse truslene mot etableringen av en synlig lesbisk tilstedeværelse som en seksuell tilstedeværelse ikke kommer fra staten eller myndighetene men fra det feministiske og lesbiske miljøet, gjennom blant annet å nekte å stille ut lesbisk erotikk, både i kvinners og i lesbiskes og homofiles bokhandlere, ut i fra et misforstått argument om anti-sexisme. Smith oppfordrer til et oppgjør med denne politiseringen av lesbisk seksualitet fra det lesbiske miljøet, da det ikke bidrar i den større kampen mot sexisme fra storsamfunnet (Smith 1992, s. 211). Her belyser Smith hvordan sexisme mot lesbiske kan handle om å usynliggjøre lesbisk seksualitet gjennom å ignorere lesbiskes seksuelle praksiser, samt at denne ignoreringen skjer både innenfra og utenfra det lesbiske miljøet.

I kapittelet "The Dynamics of Desire: Sexuality and Gender in Pornography and Performance" fra boken *The Feminist Spectator as Critic* (1988) skriver Jill Dolan om hvordan rollen seksualitet spiller i scenekunst og i visuell representasjon av kvinner som seksuelle subjekter eller objekter er intenst debattert innenfor miljøet for feministisk kritikk (Dolan 1988, s. 58). Dolan beskriver hvordan pornografi har blitt et senter av denne debatten med sine eksplisitte seksuelle bilder i en økonomisk sammenheng konstruert for og kontrollert av menn. Dette fokuset har ført til to motsatte syn på pornografiens funksjon, der det ene er representert av pro-sex feminister som støtter den kulturelle produksjonen av seksuelle fantasier for enkelte grupper, for eksempel i form av lesbisk pornografi, mens det andre synet

tilhører anti-porno feminister som argumenterer for reguleringer mot pornografiske bilder av kvinner da de mener pornografi oppfordrer til seksuell vold mot kvinner. Dolan beskriver hvordan den feministiske anti-porno bevegelsens skifte i fokus fra seksualitet til en forestilling om seksuell forskjell mellom (de to) kjønnene medførte at lesbisk seksualitet fremsto som en trussel. Hun nevner hvordan den feministiske teaterviteren Sue-Ellen Case mener lesbiske ble marginalisert i dette skiftet gjennom at lesbiskhet ble politisk omarbeidet og den lesbiske livsstilen ble de-seksualisert med suffikset ”feminist” (Dolan 1988, s. 60). Dolan hevder en lesbisk pro-sex posisjon ovenfor pornografi og seksuell fantasi kan være en måte å innta den lesbiske posisjonen innenfor den feministiske bevegelsen, da lesbiskhet tross alt er definert av valg av seksualitet. Den anti-sex moralske holdningen til anti-porno bevegelsen ikke bare truer med å gjøre lesbiske marginalisert i forhold til feminisme, men totalt usynlige. Det faktum at lesbisk seksualitet er et seksuelt uttrykk og representasjon gjør det lesbiske perspektivet avgjørende for en forståelse av pornografiens politikk, i følge Dolan (Dolan 1988, s. 60). Her beskriver Dolan hvordan representasjon av lesbisk seksualitet er omdiskutert innenfor feministisk kritikk og det feministiske miljøet, med bakgrunn i forståelsen av hvorvidt kvinner representeres som seksuelle subjekter eller objekter. Jeg tenker at det er viktig å skille mellom lesbisk representasjon av sin seksualitet og de heteropatriarkalske strukturene som eventuelt misbruker disse representasjonene. Siden lesbiske personer er å anse som marginaliserte i forhold til heteroseksuelle kvinner, bør ikke heteroseksuelle kvinners behov for å beskytte seg mot seksualiserende representasjon gå utover lesbiske kvinners behov for å uttrykke sin seksualitet. Representasjoner av lesbisk seksualitet bør strengt tatt ikke angå heteroseksuelle kvinner i for stor grad, da disse representasjonene ikke er ment for deres blikk i utgangspunktet. Slik er det sentralt å holde fokus på den større kampen mot sexismen fra storsamfunnet slik Smith argumenterer for, representert av det mannlige, heteroseksuelle blikket, og unngå at heteroseksuelle kvinner risikerer å bidra ytterligere til usynliggjøringen av lesbiske kvinners seksualitet. Jeg tenker at representasjon av lesbisk seksualitet forutsetter et lesbisk blikk, der kvinners agens tas som en selvfølge. Gjennom å opptre ved skeive og feministiske arrangementer og dragarenaer i Oslo henvender VCGK seg direkte til den skeive, feministiske og lesbiske subkulturen, en sammenheng som domineres av det lesbiske blikket. Da jeg spurte VCGK om hvordan de opplever å gå kledd i drag i de sosiale settingene før og etter et show, svarte Vaksdal følgende:

Det jeg synes er så gøy med Gutta er at publikummet vårt ikke er heterofile, det er ikke målet at de skal synes det er fint og flott, det er så deilig å jobbe med.

Her understreker Vaksdal at hun opplever det lystbetont å ikke forholde seg til et hovedsakelig heteroseksuelt publikum. Dolan beskriver hvordan lesbisk begjær var en antatt selvfølghelighet i forestillingene ved det feministiske kaféteateret WOW (Women's Own World) i New York, et sentralt visningssted for avant garde teater og scenekunst på midten av 1980- tallet. Hun belyser hvordan det at lesbiskhet slik ble en akse for kategorisering gjorde at formene og konvensjonene kunstnerne benyttet seg av kom i forgrunnen, da framfor lesbiskheten. Slik ble heller de kjønnede konvensjonene ved populærkulturelle format framtreddende ved disse forestillingene (Dolan 1988, s. 70-71). Som Gutta jobber VCGK med satire og underholdning der de benytter seg av et spenn av ulike materialer og elementer som mer forbindes med populærkulturelle uttrykk. VCGK benytter seg av performative elementer som sang, dans, lipsyncing, gitarspilling, diktopplesning, improviserte dialoger og monologer, DJ-ing, stripping, stage-diving, live spising, installasjonsbygging, tegning og objektarbeid mens de stadig vekk bryter den fjerde veggen og interagerer med publikum. Slik utfordrer VCGK scenekunstneriske konvensjoner knyttet til komposisjon, varighet og publikumshenvendelser, samt tilfører lek, humor og et eksplisitt forhold til (lesbisk) seksualitet som sjeldent ses i en scenekunstnerisk sammenheng. Videre på spørsmålet om hva VCGK tenker om dobbeltheten i *kinging* som uttrykk, svarte Grøntvedt følgende:

Og at det heller ikke er så viktig hvilket folk med makt som kan like det, det viktigste er at de lesbiske og det skeive miljøet kan like det, og for så vidt transmiljøet.

Her beskriver Grøntvedt at det viktigste for henne er at lesbiske, skeive og transpersoner liker arbeidet med Gutta, da framfor personer med makt i scenekunstmiljøet. Journalisten Siri Lindstad skriver i boken *Å fylle L-ordet med mening: Sexkart, slips og lesbiske liv* (2010) om betydningen av lesbiske utesteder for lesbiske, der hun i "Kapittel 2: Komme inn" beskriver det å komme inn på et lesbested som en like stor del av det å komme ut av skapet som lesbisk, en prosess som kan være krevende for mange (Lindstad 2010, s.18). Etter utestedet So stengt i 2017 finnes det ikke noe fast utested for lesbiske eller skeive kvinner i Oslo, kun det rullerende klubbkonseptet Girls Club som oppstår en gang i måneden ved ulike utesteder. Morris belyser i boken *The Disappearing L* (2016) hvordan lesbisk kultur oppstår og forsvinner periodevis, grunnet både spesifikke undertrykkende æraer og tilsiktet feillesning av historien over tid (Morris 2016, s. 195). VCGK har siden de debuterte som Gutta ved Oslos skeive uteliv i 2018 fått nye forespørsler om å opptre i etterkant av hver opptreden, hvilket

viser at dragkonger med sin utøvelse av kvinnelig maskulinitet og lesbisk seksualitet er et tiltrengt og etterlengtet uttrykk i den feministiske, skeive og lesbiske subkulturen i Oslo. Gjennom å jobbe gratis og stuntbasert og kun få betalt for selve utøvelsen av showet, kan VCGK sies å utfordre det tidsmessige, relasjonelle og kontekstuelle nivået i følge Sortlands modell i en så stor grad at de utvider definisjonen for hva et kunstnerisk virke kan innebære. Ved å virke utenfor hele den scenekunstneriske økonomien, er det eneste som definerer VCGKs arbeid med Gutta som et kunstnerisk arbeid deres egne bevisste og reflekterte tilnærming til arbeidet og sammenhengen arbeidet virker innenfor. Slik løper VCGK en stor risiko når det kommer til å usynliggjøre seg selv som aktive scenekunstnere ved å jobbe utenom strukturene som bidrar til å definere og synliggjøre det kunstnerisk arbeidet som nettopp kunst. VCGK kan i tillegg sies å ha beveget seg utenfor flere heteropatriarkalske strukturer i følge Walby, både patriarkalske produksjonsmåter og patriarkalske relasjoner i kulturelle institusjoner (Walby 1990, s. 93). Gjennom å henvende seg direkte til den skeive, feministiske og lesbiske subkulturen der et lesbisk blikk dominerer, slik kvinners seksuelle agens tas som en selvfølge, har VCGK utviklet et kunstnerisk uttrykk med tydelig forankring i den lesbiske subkulturen. Fokuset på å henvende seg til det kvinnelige blikket og å spille direkte på referanser til lesbisk seksualitet som å lage live installasjonskunst av mat formet som vaginaer eller å ”utføre oralsex” på fire heldige, utvalgte kvinner i publikum bidrar til å synliggjøre lesbisk seksualitet på en humorfylt måte. Sortland nevner hvordan det å eksperimentere med struktureringen av arbeidet som en kritisk praksis handler om å virke i verden for å skape endring og at det derfor kan beskrives som et politisk arbeid (Sortland, ed. Holte m.fl, s. 84). Smith hevder bevisstgjøring rundt sexisme og de-seksualisering av lesbiskhet er sentralt for den skeive aktivismens suksess, noe jeg tenker at VCGK bidrar med gjennom arbeidet med Gutta. I tillegg har VCGK blitt head huntet tilbake til scenekunstheltet gjennom å holde åpningen av Oslo Internasjonale Teaterfestival 2020 på Black Box Teater, noe som viser at arbeidet med Gutta kan sies å være av høy scenekunstnerisk kvalitet. Subversiviteten i arbeidet ligger i VCGKs fokus på og hjerte for utviklingen og opprettholdelsen av lesbisk subkultur ved å synliggjøre kvinnelig maskulinitet og lesbisk seksualitet, samt imitere, parodierte og avsløre det mannlige, heteroseksuelle blikket.

4. Blikk og tilskuerposisjon

I dette kapittelet er jeg interessert i å se nærmere på hvordan kunstneres forståelser av det kunstneriske arbeidet kan sies å representere et bestemt perspektiv, ståsted eller blikk. Den svenske professoren i performance teori Tiina Rosenberg minner i boken *Ilkska, hopp og solidaritet: med feministisk kunst in i framtiden* (2012) om at begrepet blikk både refererer til det vi faktisk ser, som når vi ser på film, scenekunst eller billedkunst, og i videre forstand en måte å tenke og agere i verden på (Rosenberg 2012, s. 136).

I artikkelen ”Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975) hevder den feministiske filmviteren Laura Mulvey at moderne Hollywood filmer er konstruert ut i fra et mannlige, heteroseksuelt blikk. Med utgangspunkt i psykoanalytiker Sigmund Freuds teori om scopophilia og ego-identifisering, undersøker hun hvordan kvinnene i filmene fungerer som begjærsobjekter, mens mennene er subjekter man skal identifisere seg med. Hun forklarer hvordan denne dynamikken ikke bare foregår mellom menn og kvinner tilstede i filmen, men også hos mannen bak kamera og blant filmpublikumet. Det er mennene som har de aktive rollene og fører narrativet fremover, mens kvinner mangler agens og dehumaniseres. Slik representerer det mannlige, heteroseksuelle blikket makt ved å dirigere publikums blikk, der det som begjæres er det feminine (Mulvey, Ed. Counsell/Wolf 2001, s. 189)

I boken *The Feminist Spectator as Critic* (1988) skriver den feministiske teaterviteren Jill Dolan om hvordan en grunnleggende antagelse innenfor feministisk kritikk er at all representasjon er iboende ideologisk (Dolan 1988, s. 41) Hun mener at siden dominerende kulturelle meninger både konstituerer og blir gjenkonstituert av representasjon, innebærer det å dekonstruere scenekunst fra et feministisk perspektiv å avsløre de ideologiske bestanddelene forestillingen virker innenfor. Ideologi defineres av en måte å tenke på og er basert på antagelser om hvordan kulturen opererer og hvilken betydning det har, i følge Dolan. Dolan belyser hvordan kvinner får en uholdbar tilskuerposisjon innenfor ideologien av det mannlige blikket (Dolan 1988, s. 13). Hvis kvinner identifiserer seg med narrativets objektiviserte og passive kvinner, plasserer de seg i en masochistisk posisjon; hvis de identifiserer seg med den mannlige helten blir de medskyldige i sin egen indirekte objektivisering og hvis de beundrer den representerte kvinnelige kroppen som et begjærsobjekt deltar de i sin egen handelsvareproduksjon, i følge Dolan.

Dolan hevder at der lesbiske utøvere er frakoblet enhver vurdering av mannlige seksualitet da det ikke angår deres arbeid, er villige til å eksperimentere med mannlige former, inkludert fantasi (Dolan 1988, s. 81). Hun hevder lesbiske kunstnere beveger seg igjennom populærkultur, konvensjonelle teaterformer og til og med pornografi for å utforske

hva disse formene innebærer og bruke de på nye måter. Makt, seksualitet og begjær har historiske konnotasjoner tilskrevet den dominante kulturen av sosiale, økonomiske og kulturelle hensikter som har undertrykket kvinners muligheter til å uttrykke seg og sin seksualitet innenfor denne kulturen, i følge Dolan. Slik mener Dolan at makt, seksualitet og begjær kan gjenopprettes fra det mannlige domene og anta distinkte og ulike meninger i andre kontekster for seksualitet og kjønn.

Jeg stilte kunstnerne spørsmål om deres tanker om lesbisk representasjon i scenekunstheltet og om tanker knyttet til forholdet mellom publikum og valg av spillested/kontekst/format, om hvem de vil nå ut til og hvordan de gjør det, ellers er enkelte utsagn basert på mer uoppfordrete refleksjoner.

4.1. Usynliggjøring og representasjon av lesbiskhet

Steffi Lund har jobbet med lesbiskhet som en tematisk, rød tråd gjennom store deler av sitt kunstnerskap, som strekker seg fra 90-tallet til i dag. For henne har det vært et poeng å være tydelig og konsekvent når det gjelder å agere fra et lesbisk ståsted. Hun har lenge vært den eneste som har jobbet med dette utgangspunktet i det norske dansekunstheltet og opplever det fortsatt politisk å kalle seg lesbisk. Jeg stilte spørsmål om Lunds tanker om lesbisk representasjon i scenekunstheltet, hvorpå hun svarte følgende:

Det tenker jeg er veldig mangelfullt. Det er påtagelig, faktisk. Men det speiler jo bare at det er lav lesbisk representasjon i kulturen, populærkulturen generelt, selv om det kanskje er i endring, så har jeg mitt eget lille telleverk i hodet og jeg legger merke til det når jeg ser filmer, serier, men kanskje scenekunsten og dansen spesielt altså. Nå har du *Orange is the New Black* (2013, ed.) på Netflix, flere musikkartister står fram som lesbiske, kanskje innen stand-up er et unntak, der har du klare unntak, men i det ikke-institusjonelle scenekunstheltet i Norge er det veldig lite. Har tenkt litt på om det kan ha å gjøre med balletten innenfor scenekunstheltet og rekrutteringen til faget, men har heller ikke sett mye lesbisk representasjon på teateret heller for så vidt, både i og utenfor institusjoner. Alt, homoseksualitet, eller homser er jo mye mer tilstede. Tror det henger sammen med usynliggjøringen av lesbiske i verden generelt.

Her beskriver Lund hvordan mangelen på lesbisk representasjon i scenekunstheltet speiler den lave representasjonen av lesbiske i populærkulturen. I boken *The Disappearing L: The*

Erasure of Lesbian Spaces and Culture (2016) minner Bonnie Morris om hvor nylig kvinner ble synlige og tolerert som en positiv kategori, i litteratur og kunst (Morris 2016, s. 4). Lund knytter den lave representasjonen av lesbiske til en generell usynliggjøring av lesbiske.

I artikkelen "Sexual Indifference and Lesbian Representation" (1988) skriver Teresa De Lauretis om hvordan den lesbiske identiteten virker å være artikulert konseptuelt som politisk både gjennom og i mot feminisme, da spesifikt gjennom og i mot den feministiske kritikken av vestlige diskurser om kjærlighet og seksualitet, nemlig gjenlesningen av psykoanalyse som en teori om seksualitet og seksuell forskjell (De Lauretis, s. 155). De Lauretis beskriver hvordan feminismens tidlige fokus på seksuell forskjell som en kjønn forskjell mellom menn og kvinner åpnet opp et kritisk rom der kvinner kunne adressere seg selv til andre kvinner og dermed gjenkjenne hverandre som subjekter, og som objekter for kvinnelig begjær. Imidlertid kunne forestillingen om seksuell forskjell i dette rommet bli stilt spørsmålsteget ved i forhold til seksualitet. Seksuell forskjell er slik et konseptuelt paradoks som korresponderer med en motsetning i kvinners liv, der kvinner både er og ønsker noe annet enn menn, og er og ønsker det samme som menn, samtidig. De Lauretis tar utgangspunkt i den psykoanalytiske diskursen om kvinnelig seksualitet og den franske filosofen Luce Irigarays beskrivelser av at det feminine kun opptrer innenfor modeller og lover definert av mannlige subjekt, slik det ikke egentlig finnes to kjønn, men kun ett. Slik finnes det kun en singulær praksis og representasjon av det seksuelle, hvilket De Lauretis kaller seksuell ikke-forskjell. De Lauretis mener at innenfor den konseptuelle rammen av seksuell ikke-forskjell, der kvinner forventes å begjære menn på menns premisser, kan ikke et kvinnelig begjær for en annen kvinne bli gjenkjent (De Lauretis 1988, s. 156). Irigaray hevder i tillegg at Freuds teorier om homoseksualitet bygger på mannlige homoseksuelle der begjærsubjektet forventes å være bestemt av et maskulint begjær og tropisme som hun kaller homoseksualitet, i følge De Lauretis. Muligheten for lesbisk representasjon avhenger av å skille de to motsetningsfylte understrømningene som konstituerer paradokset seksuell ikke-forskjell, nemlig å isolere, men opprettholde, de to typene homoseksualitet og homoseksualitet. Den kritiske innsatsen for å løsne det erotiske fra diskurser om kjønn, med den uopløselige knuten av seksualitet og reproduksjon, er samtidig og gjensidig avhengig av en retenkning av det som i de fleste kulturelle diskurser og sosio-seksuelle praksiser likevel er en kjønn seksualitet, i følge De Lauretis (De Lauretis 1988, s. 159). Slik argumenterer De Lauretis for hvordan den lesbiske subjektposisjonen befinner seg i et paradoks mellom konseptet seksuell ikke-forskjell og tropismen homoseksualitet, begge innenfor et mannlige kjønn premiss, slik lesbiske kan sies å bli dobbelt usynliggjort. Ved å fokusere på lesbisk

seksualitet som en kjønn seksualitet, minner De Lauretis sin artikkel om den lesbiske feminismen formulert av Banerjea, m.fl, som hevder at interseksjonen mellom kjønn og seksualitet ikke kan overses. De henviser til Katherine O'Donnell og Noreen Giffney som argumenterer for at det er ubestemmeligheten til "den lesbiske" som alltid har vært sentralt i lesbiske studier og peker på at for mange har lesbisk feminisme alltid vært skeivt da den utfordrer både kjønn og seksuelle normativiteter (Banerjea m.fl 2019, s. 2). Jeg tenker at en synlig lesbisk kultur er en forutsetning for lesbisk synlighet. Morris beskriver hvordan forsvinningen av kvinners samlingssteder, institusjoner og hendelser kommer av ulike faktorer som økonomisk tap, aldrende lesbiske, mer lesbisk-vennlige ferie- og jobbmuligheter, samt neste generasjoners bruk av sosiale medier framfor fysiske møtesteder (Morris 2016, s. 195). Slik bør det legges til rette for at lesbiske kan opprettholde en synlig lesbisk kultur. En synlig lesbisk kultur vil være en forutsetning for at lesbiske kan bidra i den kulturelle produksjonen av lesbiske uttrykk.

I kapittelet "Invisible and Erased: Uses and Abuses of History" i boken *Lesbian Studies: Setting an agenda* (1995) hevder Tamsin Wilton at et historisk perspektiv har spesifikke og viktige fordeler å tilby lesbiske og lesbiske studier. Det muliggjør problematisering av heterosexisme ved å gjenkjenne dets historiske variasjoner som en indikator på dets politiske natur, da i motsetning til å se heterosexisme som en universell psykologisk og uforanderlig enhet (Wilton 1985, s. 51). Hun mener lesbiske har blitt fullstendig usynliggjort fra historien og beskriver hvordan utslettelsen av kvinner går i to retninger. Først en benektelse av at kvinner kan evne å oppnå storslagenhet, der bevis som motsier kvinnens underordnede plass til mannen undertrykkes, hvilket har medført at kvinner har måttet gjenerobre oppnåelser innen blant annet litteratur og kunst. For det andre har kvinner som klasse blitt usynliggjort, slik at historiske hendelser sentrert om kvinner er blitt latterliggjort eller passert med kun et par setninger i historiebøkene (Wilton 1995, s. 60). Gjennom å opprettholde en synlig lesbisk kultur, slik en kontinuerlig produksjon av lesbiske uttrykk muliggjøres, kan lesbiske ta eierskap til en lang historie av lesbisk usynliggjøring og skape en synlig lesbisk historie for videre generasjoner lesbiske.

Videre på spørsmålet om Lunds tanker om lesbisk representasjon i scenekunstheltet, svarte hun følgende:

Hvis det er mannens verden, og at kvinner er det andre kjønn fortsatt, slik at når to kvinner... Da jeg så to kvinner kysse på film for første gang og at dette blir gitt all

oppmerksomhet, liksom vifter bort mannen slik at han ikke er i sentrum, det er fortsatt en patriarkalsk verden, slik at lesbiske kvinner ikke trenger være opptatt av å miste draget ovenfor mannen. Det er sprengkraft i det at to kvinner vier oppmerksomheten til hverandre. Latterliggjøring er jo en hersketeknikk, lesbiske og lesbisk sex har blitt latterliggjort. Fortielse og latterliggjøring. (...) Hva er lesbisk performativitet? Det er nesten en usynlig ting som bare vi kan forstå, fordi det er veldig subtilt. Homodagene på 90-tallet, gjør en improvisasjon i et galleri med en annen skeiv danser og en annen skeiv kvinne kom og så og gråt fordi hun aldri hadde sett to kvinner forholde seg sånn til hverandre. Det er et nivå av dristighet, hengivenhet, dedikasjon, noe uten forbehold mellom de to i kontakten, som er på et så utrolig fint plan, og jeg gjennomskuer det om det ikke er ekte, men for et heteropublikum er det sikkert helt tilforlaterlig. For meg var det tydelig da jeg så deg og Ann-Christin (Kongsness, ed.) i *Soft Manifesto* (Black Box Teater, 2015, ed.) da dere hadde det kysset, de siste prosentene dedikasjon og tilstedeværelse som opplevdes skeivt. Jeg blir veldig glad når jeg ser det, og det er veldig tydelig når det ikke er der. Det kan være alt i fra at man kysser med bittelitt lukket munn...

Lund nevner her hvordan lesbiske og lesbisk seksualitet har blitt fortiet og latterliggjort. I artikkelen "Resisting the erasure of lesbian sexuality: A challenge for queer activism" (1992) fra boken *Modern Homosexualities* ed. Ken Plummer hevder Anna Marie Smith at ignorering av lesbisk seksualitet er strukturert ut i fra en sexistisk oppfatning av kvinners subjektivitet, nemlig at kvinner er naturlig passive, moderate og lite frampå/selvsikre. Lund beskriver første gangen hun så kvinner kysse på film og mener det er sprengkraft i det at kvinner vier oppmerksomhet til hverandre. I kapittelet "The Dynamics of Desire: Sexuality and Gender in Pornography and Performance" fra boken *The Feminist Spectator as Critic* (1988) belyser Jill Dolan hvordan begjærets struktur endres ut i fra seksuelle preferanser, der pornografiske narrativ eller forestillinger for seksuelle partnere av samme kjønn konstruerer et annerledes forhold mellom utøvere og publikum på bakgrunn av kjønnsroller (Dolan 1988, s. 67). Hun nevner hvordan representasjon av begjær i lesbisk scenekunst er oppsiktsvekkende, da lesbisk seksualitet blir gitt stemme og bilde i et teaterrom der et heteroseksuelt, mannlige begjær historisk har dominert i form av det mannlige blikket. Jeg tenker at Dolans beskrivelse av lesbiskhet som oppsiktsvekkende i teaterrommet også vil gjelde film som sjanger. Lund nevner kvaliteter som dristighet, hengivenhet og dedikasjon, kvaliteter jeg tenker på som maskuline, slik det vil være snakk om representasjon av kvinnelig maskulinitet. Hun beskriver

det å ha uforbeholden kontakt, hvilket hun gjennomskuer om ikke er autentisk. Her nevner Lund den franske, romantiske filmen *Blue is the warmest color* (2013) av den fransk-tunisiske regissøren Abdellatif Kechiche som et eksempel på lesbisk representasjon preget av det mannlige blikket, hvilket filmen har fått en del kritikk for. Dette kan sies å være et eksempel på pinkwashing der lesbisk tematikk approprieres for å utnytte dets salgspotensial og nå nye publikummere uten at tematikken behandles grundig ved å invitere lesbiske inn på filmsettet. Denne filmen kan sies å være et eksempel på hvordan representasjon av lesbiskhet bør lages av lesbiske og ses i gjennom et lesbisk blikk. En annen film som representerer lesbiskhet med kun kvinner på filmsettet er den kanadiske, erotiske filmen ”Below Her Mouth” (2016) av regissør April Mullen og manusforfatter Stephanie Fabrizi. Denne filmen har tross kvinnelig representasjon mottatt kritikk for dets eksplisitte sexscener mellom de to kvinnelige hovedkarakterene og blitt avskrevet som pornografi for tenåringslesber og kåte menn. Jeg tenker at denne kritikken er et eksempel på mottagelse av lesbiskhet gjennom et mannlige, heteroseksuelt blikk der kvinners agens ikke tas som en selvfølge. Filmen *Portrait of a Lady on Fire* (2020) av den franske regissøren Céline Sciamma har derimot blitt løftet opp som en film konstruert med tanke på lesbisk representasjon med en grundig utforskning av et lesbisk blikk. Sciamma viser hvordan intimitet og begjær mellom kvinnene gradvis bygges opp gjennom kvinnes utveksling av blikk på hverandre, slik lesbisk intimitet portretteres som lokalisert dypere enn gjennom berøring.⁷ I et intervju har Sciamma uttalt at hun ser på filmen som et manifest fra det kvinnelige blikket og hun ser det kvinnelige blikket og sin egen posisjon som filmskaper som en mulighet til å lage nye bilder og narrativ som ikke er blitt sett tidligere. Hun mener at disse historiene er viktige og farlige for patriarkatet og hevder at grunnen til at det mannlige blikket er besatt av å representere lesbiske er fordi de vil kontrollere lesbiske gjennom strategier som å avsky og underminere dem.⁸ Det kan virke som representasjon av lesbiske i stor grad kommer i konflikt med rammen av det mannlige blikket, da enten ved forsøk på å ignorere, latterliggjøre eller kontrollere hvordan lesbiske representeres. I tillegg til å opprettholde en synlig lesbisk kultur og en kontinuerlig produksjon av lesbiske uttrykk, slik lesbiske kan skape en synlig lesbisk historie for videre generasjoner lesbiske, tenker jeg det er sentralt at lesbiske også diskuterer og definerer hva et lesbisk blikk kan være. Slik kan lesbiske ta eierskap til sin egen posisjon, i krysningen

⁷ <https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/portrait-of-a-lady-on-fire-is-more-than-a-manifesto-on-the-female-gaze>

⁸ <https://www.vox.com/culture/2020/2/19/21137213/portrait-of-a-lady-on-fire-celine-sciamma-interview>

mellom seksuell ikke-forskjell og homoseksualitet i følge De Lauretis og i større grad bidra til å definere rammene for egen (re)presentasjon

4. 2 (Mangel på) representasjon av kvinnelig, lesbisk maskulinitet ved institusjonsteatre

Antonia Baehr har gjort to omfattende scenekunstproduksjoner med casting av ikke-profesjonelle utøvere, der representasjon av henholdvis kjønnsidentiteten butch og dragkongeutøvere fra subkulturen i Berlin og andre steder har stått sentralt. Både butch og dragkonger kan sies å befinne seg innenfor kjønnsuttrykksområdet kvinnelig maskulinitet, omfattet av Jack Halberstams teori ved samme navn, som i følge Annamarie Jagose forholder seg til lesbiskhet som subkulturelle lesbiske tradisjoner organisert av maskulinitet (Jagose 2015, s. 40) Gjennom forestillingene *Normal Dance* (2017) og *Un-Aprés Midi* (2005) har Baehr fokusert på å løfte kvinnelig, lesbisk maskulinitet inn i teaterinstitusjonene og opp på scenen. Baehr uttaler uoppfordret i begynnelsen av intervjuet følgende:

All the male gay dancers, very little of female and very little trans, it's really good you do this. (...) Roni Katz and Female Pressure, eh, they have a great group and one of the organizers are Roni Katz. They invite people and make pieces, also the younger generation. Through the HZT (Hochschule, ed.) they stay in Berlin and activ. There's a lot of lesbian visibility in this field.

Slik jeg forstår Baehr er det fortsatt lite lesbisk representasjon i scenekunstheltet i Berlin, med unntak av det kunstnerdrevne, ikke-institusjonelle initiativet *Female Pressure*⁹ der lesbiske er mer synlige. Slik kan det virke som at det er innenfor institusjonsteatrene i Berlin at lesbiskhet stadig glimrer med sitt fravær. I kapittelet "The Dynamics of Desire: Sexuality and Gender in Pornography and Performance" fra boken *The Feminist Spectator as Critic* (1988) hevder Jill Dolan hvordan begjærets struktur endres ut i fra seksuelle preferanser, der pornografiske narrativ eller forestillinger for seksuelle partnere av samme kjønn konstruerer et annerledes forhold mellom utøvere og publikum på bakgrunn av kjønnsroller (Dolan 1988, s. 67). Hun nevner hvordan representasjon av begjær i lesbisk scenekunst er oppsiktsvekkende, da lesbisk seksualitet blir gitt stemme og bilde i et teaterrom der et heteroseksuelt, mannlige begjær historisk har dominert i form av det mannlige blikket.

⁹ <https://www.ronikatz.net/vulva-club>

I kapittelet "Looking Butch" i *Female Masculinity* (1998) undersøker Halberstam historien om representasjoner av butch på film for å ta tilbake en tradisjon av kvinnelig maskulinitet og å revurdere hva det betyr å se ut som en butch, å se på butcher og å engasjere seg i et butch blikk (Halberstam 1998, s. 175). Hen mener strategien til homofile og lesbiske filmkritikere om å fokusere på såkalte positive representasjoner av homofile og lesbiske fører til en usynliggjøring av representasjoner av butch og understreker hvordan positive representasjoner ofte spiller på ideologiske konsepter av positiv som for eksempel hvit, middelklasse, ren, lovydig, monogami og tosomhet (Halberstam 1998, s. 185), der man kan tilføre femininitet hos kvinner som et tilsvarende ideologisk konsept knyttet til positivitet. Halberstam nevner et bilde av den lesbiske sangeren K.D. Lang og supermodellen Cindy Crawford på framsiden av *Vanity Fair* fra 1993 som hen mener tilbyr flere ulike identifikasjonsstrategier fra tilskuere. En heteroseksuell mann må dermed gå via lesbisk maskulinitet for å få tilgang på sitt begjær for Crawford, en heteroseksuell kvinne kan identifisere seg med Crawford og begjære Lang og en skeiv tilskuer vil kunne identifisere seg med enten en butch, femme, maskulin eller feminin tilskuerposisjon. Gjennom å posisjonere en konvensjonell heteroseksuell pin-up dame som objekt for et butch begjær skaper bildet en allianse mellom det mannlige blikket og et mer skeivt butch blikk, i følge Halberstam (Halberstam 1998, s. 176). Slik argumenterer Halberstam for at fokuset på såkalt positive framstillinger av lesbiske fører til en usynliggjøring av butch representasjon, hvilket jeg knytter til koblingen mellom forventet femininitet hos kvinner og positivitet, eller det mannlige blikket, der det som begjæres er det feminine. For Halberstam tilbyr bildet av K.D. Lang og Cindy Crawford flere ulike identifikasjonsstrategier, der hen framholder at det finnes en allianse mellom det mannlige blikket og et butch blikk ved at en heteroseksuell mann kan identifisere sitt begjær for Crawford via Langs butchhet. Halberstam tar videre til orde for at den lesbiske tilskuerposisjonen innehar et mangfold tilskuerposisjoner heller enn binære koder for blikk knyttet til identitetskategorier. Hen henviser til den skeive filmkritikeren Valerie Traub som foreslår at vi identifiserer "lesbisk" som mer en aktivitet enn en person, mer et nytelsesmodus enn en aktivitet og heller som en stillingstagen i forhold til begjær. Slik fokuserer Halberstam på viktigheten av å reformulere tilskuerhet via skeive filmkritikerens evne til å mangfoldiggjøre de kjønnede posisjonene blikket tillater og å fasilitere en mer historisk spesifikk analyse av tilskuerhet, mindre influert av psykoanalyse og mer inneforstått med at blikket er skeivt, eller i det minste multidireksjonalt (Halberstam 1998, s. 179).

Rosenberg nevner i kapittelet "Kroppssmaktsordninger" i boken *Ilska, hopp och solidaritet: med feministisk konst in i framtiden* (2012) at spørsmålet Mulvey ikke besvarte i

sin teori om det mannlige blikket var hvordan kvinner kan nyte som betraktere og bildeskaper i en verden dominert av det mannlige blikket og hvordan undergrave det mannlige blikkets konvensjoner. Jeg tenker at det å fremme en lesbisk tilskuerposisjon som et mangfold av tilskuerposisjoner, slik Halberstam formulerer det via Traub, kan bidra til å gi lesbiske måter å se på innenfor rammen av det mannlige blikket og i beste fall fungere som overlevelsesstrategi. I verste fall kan en slik tilnærming til et lesbisk blikk bidra til å legitimere det mannlige blikket og unnlate å adressere den mannlige, heteroseksuelle tilskuerposisjonen, samt undergrave det lesbiske blikkets agens. Gjennom det mannlige blikkets kobling til opprettholdelsen av mannlige privilegier, tenker jeg at bildet av Crawford og Lang ikke skaper en allianse mellom det mannlige blikket og et butch blikk, slik Halberstam hevder. Tvert imot bidrar bildet til å undergrave det mannlige blikket ved at kvinnelig, lesbisk maskulinitet, representert av butch, okkuperer plassen den heteroseksuelle mannen vanligvis har og identifiserer seg gjennom, slik bildet representerer et tap av mannlige privilegier. Slik bør ikke representasjon av mannlig, heteroseksuell maskulinitet forveksles med representasjon av kvinnelig, lesbisk maskulinitet, der førstnevnte representasjon er hegemonisk og undertrykker sistnevnte, hvilket er det som gjør representasjon av kvinnelig, lesbisk maskulinitet subversivt. Selv om et butch blikk muligens har måttet gå via representasjon av mannlig, heteroseksuell maskulinitet for å identifisere sitt begjær, tenker jeg at det handler mer om tilgang på representasjon av mannlig, heteroseksuelt begjær og tilsvarende mangel på representasjoner av butch begjær. Slik Dolan påpeker er all representasjon iboende ideologisk. Forskjellen mellom representasjon av hegemoniske og subversive maskuliniteter handler dermed om forskjellen på opprettholdelsen av det mannlige blikket og subverseringen av det.

Det kan virke som om det for Halberstam er Crawford som begjærsubjekt som utgjør en mulig allianse mellom et butch blikk og det mannlige blikket, gjennom begjær for femininitet hos kvinner. I tilfelle Baehrs forestillinger, der castingen gjøres for å vise henholdsvis butchhet og dragkongers kvinnelige, lesbiske maskulinitet i seg selv, opphører selve muligheten for det mannlige blikkets begjær for femininitet. Slik blir den mannlige, heteroseksuelle tilskuerposisjonen nødt til å reorientere både sitt begjær og sin identifisering. Rosenberg minner om hvordan det sentrale spørsmålet ikke er hvorvidt det er kvinner eller menn som ser, men hvordan en patriarkal måte å se på er dominerende, uavhengig av hvem som står bak kamera eller på scenen (Rosenberg 2012, s. 137), der man kan tilføre hvem som sitter i publikum. Dolan beskriver hvordan enkelte forestillinger ved WOW Café (Women's Own World) på 1980- tallet i New York ble kritisert som politisk ukorrekte av feminister som

ble forstyrret av butchenes tilstedeværelse, hvilket de forstod som en verdilegging av mannlige bilder og verdier. Gjennom å lese tegnene for butch som mannlige, gikk disse tilskuerne glipp av kritikken i verkene. Dolan mener at frakoblet en mannlige representasjonell kontekst blir tegnene for mannlige kjønn tilskrevet ny mening, der en lesbisk utøver ”forkledd som mann” fortsatt ikke er en mann (Dolan 1988, s. 76-77). Dette er et eksempel på hvordan scenekunstkritikk av lesbiske forestillinger bør skrives enten av lesbiske eller av personer som er inneforstått med lesbiske referanser, der jeg tenker at et lesbisk blikk gjenkjenner forskjellen på hegemonisk maskulinitet og kvinnelig maskulinitet. Å gjenkjenne forskjellen på hegemonisk maskulinitet og kvinnelig maskulinitet bør være mulig også innenfor en mannlige representasjonell kontekst som ved et institusjonsteater. Gjennom forestillingene *Normal Dance* (2017) og *Un-Aprés-Midi* (2005) lar Baehr et lesbisk begjær få utfolde seg og influere den scenekunstneriske sammenhengen. Siden lesbisk begjær fungerer oppsiktsvekkende ved et institusjonsteater der et heteroseksuelt, mannlige begjær historisk har dominert i form av det mannlige blikket i følge Dolan, bidrar Baehr til at makt, seksualitet og begjær kan gjenopprettes fra det mannlige domene. Ved å tilby kvinnelig, maskuline framstillinger gjennom representasjoner av butcher og dragkonger innenfor institusjonsteatere, viser Baehr hvordan en mannlige tilskuerposisjon både kan identifisere seg med og begjære kvinnelig maskulinitet. Siden det er den mannlige tilskuerposisjonen vi alle er vant til å se gjennom, har Baehrs forestillinger mulighet til å reorientere våre blikk.

4.3 Det skeive, lesbiske blikket

Hagar Malin Hellkvist Sellén har jobbet med dans og koreografi fra begynnelsen av 2000-tallet med base i Stockholm og kan sies å være en del av den feministiske vendingen i svensk scenekunst som har gjort feministisk kunst etablert og folkelig i Sverige. Da jeg spurte Sellén om hvordan hun jobber med det lesbiske, om hun har noen strategier, metoder eller kvaliteter hun undersøker, svarte hun følgende:

”Jag har tenkt mycke på, kanskje inte framför alt koblat til lesbisk performativitet, men hva inneber det skeive perspektivet; for hva er, jag kan kjenne og prata om det med medarbeitare; jag kan inte frikobla meg från det lesbiska eller det queera blikket, det har blivit en del av hvordan jag eksisterer. Jag har ju alltid jobbat på denne måten. Jag møtte queer teori i løpet av utdanningen og da leste jag, oversatte; hva betyder det her for meg i koreografisk praktik, for å bryte ned til et handverk og sen har det blivit til noe jag inte tenker på. Mitt arbete handler litt om å la intellektet vara lite og vär

intuitiv, men nu verker det flummigt eller ubevisst og det er det inte als, det kjens metodisk; men det jag kan seja er at för meg handler det om å hitta konkrete, liksom, sett at arbeta med koreografi tillsammans med eller igjennom queer teori. Dette var ju koblat til interesser for kropp og kjön og identitet, det har ju hela tiden varit med. Dette er grunnlaget for hele min interesse for koreografi.”

Her beskriver Sellén hvordan hun med bakgrunn for sin interesse for kropp, kjønn og identitet har integrert skeiv teori som en del av sin koreografiske praksis. Hun beskriver det skeive perspektivet som et lesbisk eller skeivt blick hun ikke kan koble seg fra, som er blitt en del av henne og som hun skaper ut i fra. I boken *HBTQ spelar roll: Mellan garderob och kanon* (2018) beskriver Rosenberg hvordan Selléns tilnærming retter kritikk mot elitisme, konvensjonell perfektjonisme og skjønnhetsdyrkelse. Denne kritikken gestalter hun på en innbydende, vennlig og selvironisk måte, som en Dansens Lesbiske Mahatma Ghandi (Rosenberg 2018, s. 274). I boken *Lesbian Feminism: Essays Opposing Global Heteropatriarchies* (2019) forklarer Niharika Banerjea, Kath Browne, Eduarda Ferreira, Marta Olasik og Julie Podmore hvordan lesbisk feminisme belyser interseksjonen mellom kjønn og seksualitet, da i relasjon til de regulative rammene av (hetero)seksualitet og patriarkier. De henviser til Katherine O'Donnell og Noreen Giffney som argumenterer for at det er ubestemmeligheten til ”den lesbiske” som alltid har vært sentralt i lesbiske studier og peker på at for mange har lesbisk feminisme alltid vært skeivt da den utfordrer både kjønn og seksuelle normativiteter (Banerje m.fl 2019, s. 2).

I artikkelen ”Sexual Indifference and Lesbian Representation” (1988) nevner De Lauretis den amerikanske filosofen Marilyn Fryes forslag om å se vår kulturs konseptuelle virkelighet som scenekunst. Der skuespillerne er ”phallokratiske loyalister” synlige i forgrunnen og opptatt med å opprettholde forestillingen, befinner sceneteknikerne som sørger for nødvendig arbeidskraft og rammeverk for den materielle (re)produksjonen av forestillingen seg usynlig i bakgrunnen. Frye spekulerer i hva som skjer hvis sceneteknikerne (kvinner, feminister) begynner å tenke på seg selv som skuespillere og prøver å delta synlig i forestillingen ved å tiltrekke seg oppmerksomhet til sine aktiviteter og deres rolle i den. I mens loyalistene ikke kan se for seg at noen i publikum kan se eller rette fokus mot sceneteknikernes prosjekter i bakgrunnen og bli illojal mot stykket, foreslår Frye at det finnes noen mennesker i publikum som ser hva det konseptuelle systemet heteroseksualitet, stykkets forestilling, forsøker å holde usynlig. Lesbiske mennesker kan se det fordi deres egen virkelighet ikke er representert eller i det minste antatt i forestillingen, slik de reorienterer sin

oppmerksomhet mot bakgrunnen og rommene, aktivitetene og figurene av kvinner undertrykket i forestillingen (De Lauretis 1988, s. 172). Slik gjør De Lauretis rede for hvordan et lesbisk blikk kan handle om å se en (heteropatriarkal) virkelighet ut i fra sin posisjon, nemlig i krysningen mellom seksuell ikke-forskjell og hommoseksualitet. Sellén nevner at hun opplever det lesbiske eller skeive blikket intuitivt, men understreker at skeiv teori har bidratt til å gi henne verktøy hun kan benytte seg av i sin koreografiske praksis og virke i verden med. Jeg tenker at posisjonen De Lauretis beskriver den lesbiske identiteten har der det lesbiske blikket er i stand til å se en heteropatriarkal virkelighet fordi de ikke har en plass i den tydelig beskriver en marginalisert identitet. Denne posisjonen vil kreve kunnskap om heteropatriarkalske strukturer, slik lesbiske kan få verktøy til å virke innenfor disse strukturene og ikke forbli stående på utsiden og titte inn. Med kunnskap om heteropatriarkalske strukturer kan imidlertid det lesbiske blikket bidra til endring av disse strukturene. Sellén belyser betydningen av kunnskap om skeiv teori i sine kunstneriske arbeidsprosesser og i hver enkelt arbeidsgruppe, der det for henne er viktigere å ha kunnskap om skeiv teori enn at utøverne i gruppen definerer seg som lesbisk. Slik fokuserer Sellén på å formidle lesbiskhet gjennom forestillingenes tematikk, kroppsliggjøring av kvinnelig maskulinitet, den kunstneriske prosessens kunnskapsproduksjon og det lesbiske blikket som et individuelt blikk. På spørsmål om hvilke tanker Sellén har om forholdet mellom publikum og valg av spillested, kontekst og format, om hvem hun vil nå ut til og hvordan hun gjør det, svarte hun følgende:

Jag synes det er viktig at personer som ikke identifiserer seg som queer personer ser min kunst for jeg tenker det påvirker nån ting, blikk og forholdningssett, om vi tar inn eksempelet med *Misjonæren (2016)* hadde jeg inte forstått det skulle bli sånt gjennomslag, men jag tycker at lesbisk historie er viktig for alle, vår felles historie, inte gjøre det til en særinteresse eller kunnskapsområde for oss, men som angår alla och som alla kan synes er super interessant, hvem og hva, det er något med det der at också, for det tenker jag at apropos disse knölende samtalen med marknadsavdelningar; hvem vender du deg til? Alle! Men på sett og vis synes jag faktisk det, jag tror inte alla kommer til at elska det jag gjør men det handler mer om at jag ser andre deler, jag tenker at det kreves, man måste investere mer av seg selv, nesten vara medskaper i föreställningssammenhang, men inte at det skal vara en specifik grupp som skulle va min målgrupp.

Her understreker Sellén at hun ønsker at ikke-skeive publikummere skal se hennes arbeid, da det har mulighet til å endre blikk og holdninger i den allmenne befolkningen i Sverige. I kapittelet "Lesbian Theatre" i boken *An Introduction to Feminism and Theater* (1995) belyser den britiske teaterviteren Elaine Aston at spørsmålet hvorvidt det lesbiske blikket endres i sammenhenger der publikum ikke er forbeholdt lesbiske er omstridt for lesbiske teoretikere og kritikere. Hun viser til et intervju med den amerikanske, lesbiske performance kunstneren Holly Hughes, der hun konfronteres med teaterviter Sue-Ellen Case sin respons på forestillingen *Dress Suits to Hire*, utøvd av de lesbiske scenekunstnerne Peggy Shaw og Louis Weaver fra kompaniet *Split Britches*. Forestillingens kontekst var Michigan Universitet, hvilket Case hevdet underminerte det radikale potensialet ved forestillingen. Hughes, som hadde skrevet manuset til forestillingen, svarte imidlertid følgende:

I really believe in art and I believe in allowing the audience to have their own personal subjective view. I give the audience a lot of credit – I think people are really bored with a straight white male perspective in theatre and can relate to the story in a lot of ways. A lot of people have experienced being an outsider. Everybody feels queer in some sense of the word. I think that there are various windows into an experience...all of a sudden they're inside of an experience that's formed by a lesbian.

Slik argumenterer Hughes for at det lesbiske blikket kan inntas av ikke-lesbiske. Lesbisk scenekunst kan sies å oppstå i spennet mellom lesbiske, subkulturelle praksiser og et mer profesjonalisert og institusjonalisert scenekunstnerisk virke. Muligens vil man miste noe radikalt potensial i denne overgangen, som de som tilhører den lesbiske subkulturen vil gjenkjenne som en mangel. Likevel er ikke konsekvensene av et stort nedslagsfelt for et lesbisk blikk til å kimse av. Et bredt nedlagsfelt for formidling av lesbiskhet står i sterk kontrast til Morris sine beskrivelser av utslettelse av lesbisk kultur, behovet for flere lesbiske representasjoner og mer synlighet rundt lesbiskhet for å motvirke en lang historie med usynliggjøring av lesbiske slik Wilton argumenterer for. Ved at flere ikke-skeive får tilgang på et lesbisk blikk, slik den svenske befolkningen har via Selléns virke, vil sannsynligvis stigma rundt lesbiske gradvis forsvinne. Rosenberg hevder den feministiske kunsten i Sverige er unik i internasjonal sammenheng grunnet den store interessen for spørsmål knyttet til kjønn og feminisme. Det har vokst fram nye generasjoner av feministiske kunstnere som gransker, kritiserer og erstatter sexistiske, rasistiske, homo- og transfobiske samt klassebaserte normer med feministiske alternativ (Rosenberg 2012, s. 15-16). I dette scenekunstneriske selskapet

har lesbiskhet en selvfølgelig plass. Som ”Dansens Lesbiske Mahatma Gandhi” benytter Sellén seg av sin sterke posisjon innen scenekunstheltet til å formidle uttrykk der lesbiskhet sentrerer i teaterrommet slik et allmennt publikum kan få tilgang på Selléns unike, lesbiske blikk.

4. Å løsrive maskulinitet fra menn og menn fra en nøytral posisjon

Scenekunstnerne Desiree Bøgh Vaksdal, Josephine Collins, Lærke Grøntvedt og Ann-Christin Kongsness (VCGK) opptrer som dragkongegruppen Gutta ved ulike skeive og feministiske arrangementer og dragarenaer i Oslo. VCGK er et kvinnelig maskulint fellesskap, der de utforsker og nyanserer egen maskulinitet og samler mannlige arketyper. Som de fire alteregoene Lavrans, RichHard, Larry og Robin utøver VCGK en kombinasjon av imitasjon, parodi og autentisitet, der hegemonisk maskulinitet ligger som et lag over deres egen kvinnelige maskulinitet. VCGK utøver i tillegg et eksplisitt forhold til lesbiskhet som en del av sitt uttrykk ved å tydelig referere til lesbisk seksualitet og henvende seg til et lesbisk blikk. På spørsmål om hvordan interessen for drag oppstod, svarte Kongsness følgende:

Jeg har jobba veldig mye med femininitet, med ballett, og selv om det er releaseteknikk; man er kanskje innom det androgyne men aldri i det maskuline som kvinnelig danser, og der har jeg tenkt at det er dans på den ene sida også er jeg interessert i mange andre kunstuttrykk og mange ting jeg er interessert i og vil være; det er ikke plass til det innafor dansen, og mye av materialet jeg har som Robin nå har jeg prøvd å gjøre som Ann-Christin tidligere; folk leser meg feil, den vimpelen handler om noe sånn veldig feminin greie å holde på med den vimpelen og jeg digger det at jeg har en maskulin framtoning og få den til å bli en del av mitt maskuline uttrykk. I *Soft Manifesto* (2015) så jeg på meg selv som androgyn kvinne (ler), kanskje også maskulin kvinne, men ingen andre har lest meg sånn; man skal få kjempe for å eie den maskuliniteten som kvinne. Min indre opplevelse har vært at jeg er androgyn, men så skjer ikke det, jeg blir ikke lest som det jeg opplever innenifra, og den lesningen og kreden fra omgivelsene har ikke jeg fått før nå, som mann; det å ha maskulin framtoning og jobbe med inderlighet som i *Vrangforestilling* (2013), mens når Robin er sårbar og griner til Cats; hvorfor blir ikke folk rørt når Ann-Christin gjør det? Normen som menneske har et annet handlingsrom; menn som jobber med noe feminint eller sårbart. Jeg vil også være normen på mennesket som jobber med noe sårbart, mens folk ser bare en dansejente med en vimpel. (...) Reisen mot det sårbare

får et helt annet tyngdepunkt som mann, forventningen om at du allerede er sårbar er sterkere for kvinner.

Her forteller Kongsness hvordan kinging gir henne mulighet til å uttrykke og formidle sårbarhet, knyttet til hvorvidt hun leses som kvinne eller mann. Hun beskriver det og måtte kjempe for å eie maskulinitet som kvinne og hvordan et maskulint utgangspunkt oppfattes som normen på et menneske. I verket *Det Annet Kjønn* (1949) skriver Simone De Beauvoir om forsøket på å gjøre den ”virile” lesbiske inautentisk ved å hevde hun etterlikner mannen i det hun oppfører seg menneskelig. Hun mener sportslige, politiske og intellektuelle aktiviteter og begjær mot andre kvinner blir tolket som en ”viril protest” heller enn genuin interesse. Beauvoir mener denne misforståelsen bunner i forventningen om feminitet hos kvinner, som knytter kvinnen til det kunstige og dermed det andre. Slik knytter Beauvoir maskulinitet hos menn til det ekte, det menneskelige (Beauvoir 1949, s. 473-474). De Beauvoir kan sies å beskrive den mannlige posisjonen som en nøytral posisjon. I boken *Female Masculinity* (1998) argumenterer Halberstam for at maskulinitet som fenomen først blir synlig i det den forlater den hvite, heteroseksuelle middelklasse-mannskroppen, selve uttrykket for og symbolet på et menneske, nært knyttet til patriarkalske strukturer og opprettholdelsen av mannlige privilegier (Halberstam 1998, s. 4). Der den kvaliteten som i størst grad kan sies å beskrive et menneske er sårbarhet, vil sårbarhet uttrykt hos menn sannsynligvis oppfattes som en større sårbarhet enn den uttrykt hos kvinner. Der menns sårbarhet leses som dypt menneskelig og objektiv, leses kvinners sårbarhet som subjektiv og midlertidig. Slik kan Kongsness sin opplevelse sies å ikke bare beskrive en løsrivelse av maskulinitet fra menn, den belyser selve tilgangen på den mannlige posisjonen som nøytral og objektiv. Videre på spørsmålet om hvordan interessen for drag oppstod, svarte Vaksdal følgende:

Jeg hadde en veldig stor teateropplevelse da jeg gikk i første eller andre klasse på videregående; en oppsetning av Sara Stridsbergs Valerie Solanas.* Jeg fikk sykt crush på alle de kvinnelige skuespillerne i den forestillingen og endte opp med å skrive særemne om henne [Solanas, ed.] og det tror jeg var første gangen jeg så stygge kvinner som stod i det, eide det og vridde det om til en styrke. Det er det som motiverer meg i forhold til drag også; jeg er ikke så interessert i menn egentlig, men mer i å være en stygg kvinne. (...) Det er ikke bare stygge kvinner jeg er interessert i, men stygge, farlige kvinner. (...) Jeg hadde en åpenbaring da jeg spilte historisk vandreteater; jeg fikk en kommentar på at jeg var så pen, mens at jeg liksom alle andre

ganger er stygg, men det er jo min *go-too*; også på hvilket punkt blir man bare avskrevet som en stygg kvinne? I Gutta kan jeg dra det så langt, jeg kan bare være så stygg jeg vil, igjen og igjen, man får liksom lov til noe helt annet. (...) Hvorfor blir ikke kvinnelig stygghet sett på som morsomt?

Her beskriver Vaksdal hvordan skuespillerne i teateroppsetningen *Valerie Solanas skal bli president i Amerika* (2009) med regi av Kjersti Horn, basert på boken *Drømmefakultetet* (2006) av Sara Stridsberg, gjorde inntrykk på henne. Vaksdal beskriver at hun motiveres til å utøve kining av å være en stygg og farlig kvinne heller enn å være en mann. Jeg tenker at det å være en stygg og farlig kvinne handler om utøvelse av kvinnelig maskulinitet, der maskuline kvaliteteter som råskap, grovhet og tyngde kan framstå som stygghet hos kvinner basert på forventningen om skjønnhet hos kvinner. Det å være en farlig kvinne vil forutsette autoritet, noe som peker på det å ha tilgang til mannens nøytrale posisjon og tilgang til makt. Vaksdal stiller i tillegg spørsmålsteget ved hvorfor kvinnelig stygghet ikke oppfattes som morsomt. Jeg tenker at fordi utøvelse av kvinnelig maskulinitet er en subversering av mannlig, hegemonisk maskulinitet, vil kvinnelig maskulinitet kunne oppfattes som truende. Slik befinner kining seg i et spenn mellom subversering og parodiering av heteropatriarkalske maktstrukturer. Videre på spørsmål om hvordan interessen for drag oppstod, svarte Grøntvedt følgende:

Jeg har virkelig kikket tilbake med kritiske øyne. Jeg trodde jeg var så queer og utfordret normene så meget men jeg har likevel oppført meg som lesbisk queer som har passet inn i patriarkatet og er ikke så stygg eller autoritær. Når noen kritiserer meg for noe binært eller tydelig; så hvordan fanden gjør man det uten premisser, for man kommer aldri lenger enn å ligne en dreng som passer inn i kunstens normer hvis jeg skal kritisere det; du er sådan flott, kvinnelig på scenen. (...) De taler om komikeren opp igjennom historien og hvilken rolle den har haft, du kan leke og lage show, det skal liksom klaffe, ting skal være så der; kvinner er liksom ikke så show. Menn bekrefter det systemet som allerede er, derfor er det sånn, det er jo en fordom at kvinner ikke er morsomme.

Her reflekterer Grøntvedt over hvordan hun tidligere passet inn i heteropatriarkatet selv om hun forsøkte å gi heteropatriarkatet motstand gjennom oppførsel og stil. Grøntvedt nevner både det å være stygg og autoritær, da forstått som de maskuline kvalitetene råskap, grovhet

og tyngde, samt autoritet og makt via mannens nøytrale og objektive posisjon som hun etter å ha begynt med drag har tilgang til. Grøntvedt belyser i tillegg hvordan menn i kraft av sin nøytrale posisjon har samfunnets normer på sin side og dermed lettere tilgang på den gjenkjennelsen som skal til for å få publikum til å le. Jeg tenker at en slik gjenkjennelse handler om å le *med* den som utøver humoren, hvilket innebærer identifisering og empati med vedkommende. VCGK nevner det at kvinner, skeive og andre minoriteter er vant til å bli latterliggjort, da framfor hvite heteroseksuelle menn. Slik kan man si at der man er vant til å le *med* menn, gjennom identifikasjon, empati og gjenkjennelse, er man vant til å le *av* kvinner, skeive og andre minoriteter, et eksempel på hvordan det mannlige blikket virker inn på humor og underholdning. Fordommen om at kvinner ikke er morsomme vil da heller kunne dreie seg om mangel på identifikasjon, empati og gjenkjennelse med det kvinner ler *av*.

I kapitlet "Masculinity and Performance" i boken *Female Masculinity* (1998) skriver Halberstam om hvordan en dragkonge som utøver hvit, heteroseksuell maskulinitet først må gjøre maskuliniteten synlig og teatral før den kan utøves (Halberstam 1998, s. 235). Hen beskriver forholdet mellom heteroseksuell maskulinitet og performance som anstrengt, gjennom en frykt for å avsløre teatraliteten i maskuliniteten. Da vil i så fall performansen avsløre at maskulinitet verken er mer eller mindre ekte enn femininitet eller gjør noen til mer menneske enn andre. Slik kan det å (tvi)holde på maskuliniteten sin gjennom å insistere på nøytralitet, menneskelighet, oppriktighet eller allmenngyldighet være performative elementer som kan forstørres og lekes med. Halberstam foreslår begrepet "kinging" for å beskrive kvalitetene og humoren tilstede i et dragkongeshow, til forskjell fra kvalitetene og humoren i et dragdronningsshow. Der dragdronningen villig kaster seg inn på scenen i sin iver etter å opptre, er det å insistere på en gjennomgripende motvillighet og tilbakeholdenhet mot å opptre en grunnholdning eller tilnærming ved kinging (Halberstam 1998, s. 239). Dette vil da gjelde den hegemoniske maskuliniteten, som gjør alt den kan for å unngå å miste sin posisjon som usynlig. En annen strategi innenfor kinging er å vise et repertoar av ulike typer og roller en hegemonisk maskulinitet er avhengig av for å beholde posisjonen sin. Halberstam mener dragkongeutøvere, som hovedsakelig er lesbiske, kan få en unik mulighet til å avdekke det performative potensialet ved alle kjønn og seksuelle orienteringer. Ved å dekonstruere den hegemoniske maskuliniteten kan lesbiske svare tilbake på den ikke-autentisiteten de ofte blir beskyldt for (Halberstam 1998, s. 240).

I boken *Ilska, hopp och femininitet: med feministisk konst in i framtiden* (2012) skriver Rosenberg om hvordan spørsmålet om hvorvidt drag generelt og dragkonger spesielt kan oppfattes subversivt og feministisk har eksistert lenge, der subversivitet alltid må

kontekstualiseres. Hun nevner hvordan noen former for drag setter spørsmålstegn ved forholdet mellom maskulinitet og mannlighet, mens andre holder fast ved maskulinitetens naturlige kobling til manlighet ved for eksempel *male mimicry*, der Halberstam nettopp skiller mellom mannlige imitatorer og dragkonger. Sistnevnte handler om å parodierte maskulinitet for å synliggjøre dens teatrale natur, mens førstnevnte handler om å levere en overbevisende imitasjon (Rosenberg 2012, s. 203). Fordi den hegemoniske maskuliniteten representerer seg som ikke-performativ og knyttet til mannskroppen, bør dragkonger vise at den hegemoniske maskuliniteten er like kunstig og performativ som andre kjønnsidentiteter. Slik må dragen være parodisk for å fungere subversivt (Rosenberg 2012, s. 203). VCGK forteller at de velger spesifikke typer menn og maskuliniteter i forkant av hvert show, slik de skreddersyr parodien for de ulike sammenhengene de opptre i. På spørsmål om hvordan de arbeider med humor, svarer Collins følgende:

Ja også fins det nok mycke humor som man inte forstår helt. Det liksom uppstår för at man inte forstår. Jag tenker humor också er at synligjöra osynliga tankemönster. RichHard får lyst til för grovt och jag tenker at det er för mycket, men så går det; hur kan vi få lov til det, och i den mannsrollen får vi plutselig nye möjligheter och nye lyster, okei du gjør det, så hvor kommer det fra? Jag tenker också det er i fra samhället och det makt, synliggjöring av maktstrukturer och hierarkier som fins och som kommer ut og; jaha, det er det du har tenkt. Också er det inte du som har tenkt det, så det fins et lager.

Her forklarer Collins at hun opplever å få nye muligheter og lyster i drag. Hun beskriver hvordan humor synliggjør tankemønster og maktstrukturer, da forstått som knyttet til hegemonisk maskulinitet og det mannlige blikket. Collins utøver drag som RichHard, beskrevet som en grenseløs kulturmann som liker pompøse uttrykk og ser på kvinner som kunst. Rosenberg nevner hvordan dragkonger må sette spørsmålstegn ved den sexistiske mannlige maskulinitetens status som den eneste "riktige" maskuliniteten. Hun nevner en teknikk foreslått av teaterviter Elaine Aston om å distansere tilskueren fra den tilsynelatende naturlige og normale kjønnsidentiteten gjennom å overdrive de tegnene som kodifiseres som feminine eller maskuline (Rosenberg 2012, s. 205). Gjennom å overdrive mannlig sexisme og misogyni på en tydelig parodisk måte via alteregoet RichHard, gjør Collins heteropatriarkalske maktstrukturer i språk og oppførsel synlig. For Collins som kvinne og mulig offer for mannlig sexisme og misogyni, fungerer en slik parodi som et spark oppover i

det sosiale hierarkiet. Videre på spørsmål om hvordan VCGK arbeider med humor, svarer de følgende:

Vi er jo også tilskuere i situasjonen, så det Gutta gjør peker tilbake på oss (Vaksdal, ed.). Du dragger jo en maktposisjon du ikke selv har (Grøntvedt, ed.). (...) så det vi utsetter publikum for, blir vi også utsatt for (Vaksdal, ed.). Vi er jo vår egen *butt of the joke*, hver gang RichHard seksualiserer kvinner, seksualiserer han også Josephine (Kongsness, ed.). (...) Og at det er nogen som latterliggjør det, den som er arketypen RichHard (Grøntvedt, ed.). Ja, och alla omkring den mannen som aksepterer han. Det er ju bare at skratta för att det er helt sjukt, och da blir det humor omkring det också. Da blir man inte *killjoy* da. Det er många komplekse greier, men det er schön at få vara så banal (Collins, ed.).

Her beskriver VCGK hvordan de gjennom kinging utøver og parodierer en maktposisjon de ikke har tilgang til som kvinner. I *The Feminist Spectator as Critic* (1988) hevder Dolan at det å skape scenekunst motivert av ulike former for begjær fasiliteter eksperimentering med stil, roller, kostymer, kjønn og makt, samt alternative kulturelle meninger. Slik setter lesbisk scenekunst subversjonen av den dominante kulturens kjønnspolariserte bilder av seksuell makt i forgrunnen og i sammenhengen av lesbisk begjær. Lesbiske utøvere, skribenter, koreografer og regissører parodierer ofte dominante kulturelle bilder av kjønn for å dekonstruere kjønnsspesifikk oppførsel og koder (Dolan 1988, s. 68). Gjennom å imitere og parodierte hegemonisk maskulinitet og utforske kvinnelig maskulinitet kan VCGK sies å bedrive en kritikk av heteronormative forventninger til sammenhengen mellom kjønnsuttrykk, kjønnsidentitet og seksualitet, en oppvisning av Butlers teori om kjønn som performativt. Som dragkonger bedriver de i tillegg en kritikk av heteropatriarkalske strukturer ved å synliggjøre lesbisk seksualitet og kultur, samt løsrive maskulinitet og det mannlige blikket fra menn. Slik løsriver de også menn fra sin posisjon som nøytral og objektiv, til gjenkjennende skue for feminister, skeive og lesbiske. På denne måten kan det som tidligere kun har vært sansbart få en tydelig form, og gjøres synlig for å kunne bli mottatt (Felski 2008, s. 25).

Konklusjon

Gjennom denne masteroppgaven har jeg sett på hvilke strategier og praksiser scenekunstnere innenfor det lesbisk performative anvender for å utfordre rammen av det mannlige, heteroseksuelle blikket. Når det gjelder kjønnsuttrykk kan alle informantene sies å befinne seg innenfor området kvinnelig maskulinitet, da gjennom å kle seg i herredress, representere butch identitet, kroppsliggjøre kvinnelig maskulinitet og utøve drag kinging. I forhold til å synliggjøre lesbiskhet dreier det seg om temaer som lesbisk kjærlighet, lesbisk historie og lesbisk underholdning, samt det å gå i dialog med eller oppholde seg i den lesbiske subkulturen. Når det kommer til hvorvidt de utfordrer eller hindres av heteropatriarkalske strukturer utfordres enkelte mer enn andre ut i fra hvilken sammenheng de befinner seg i. Her er forskjellen mellom den norske og den svenske konteksten slående. Der lesbiskhet er så godt som usynlig i den norske sammenhengen, slik lesbisk seksualitet kun uttrykkes i den lesbiske subkulturen, er lesbisk performativitet nærmest allmenngjort i Sverige der temaer som omhandler lesbiske misjonærer fra 1900-tallet slår an i allmennheten. Slik er forutsetningene for nedslagsfeltet til de lesbiske blikkene i denne oppgaven ulikt. For meg er det tydelig at en synlig lesbisk kultur er en forutsetning for å kunne produsere lesbiske representasjoner, uttrykk og kunst. Viktigheten av bevisstgjøring rundt den lange historien av lesbisk usynliggjøring, samt lokale heteropatriarkalske strukturer som bidrar til å opprettholde denne usynligheten er sentralt for å kunne motvirke usynliggjørende mekanismer som ignorering, mangel på kunnskap og heterosexisme. Slik kan lesbiske ta eierskap til sin egen historie og skape muligheter for synliggjøring for videre generasjoner lesbiske.

Litteraturliste

- Ahmed, Sara: *Living a Feminist Life* (2017). Duke University Press, Durham og London.
- Ahmed, Sara: *The Promise of Happiness* (2010). Duke University Press, Durham og London.
- Alcoff, Linda og Potter, Elizabeth (Ed.): *Feminist Epistemologies* (1993). Routledge, New York og London.
- Aston, Elaine: *An Introduction to Feminism and Theatre* (1995). Routledge, London og New York.
- Banerjea, Niharika, Browne, Kath, Ferreira, Eduarda, Olasik, Marta og Podmore, Julie (Ed.): *Lesbian Feminism: Essays Opposing Global Heteropatriarchies* (2019). Zed Books, London.
- Beauvoir, Simone De: *Det annet kjønn* (1949). Éditions Gallimard, Paris.
- Bial, Henry (Ed.): *The Performance Studies Reader* (2004). Routledge, London og New York.
- Butler, Judith: *Gender Trouble* (1990). Routledge, New York og London.
- Counsell, Colin og Wolf, Laurie (Ed.): *Performance Analysis: an introductory coursebook* (2001). Routledge, Abingdon og New York.
- Dolan, Jill: *The Feminist Spectator as Critic* (1988). UMI Research Press, Michigan.
- Felski, Rita: *Uses of Literature* (2008). Blackwell Publishing, Malden og Oxford.
- Fieldseth, Melanie: *Fri scenekunst i praksis: utviklingen av fri scenekunst i Norge på 2000-tallet* (2015). Norsk Kulturråd, Oslo.
- Halberstam, Jack: *Female Masculinity* (1998). Duke University Press, Durham og London.
- Halberstam, Jack og Volcano, Del Lagrace: *The drag king book* (1999). Serpent's Tail, London
- Holte, Solveig Styve, Sortland, Venke og Kongsness, Ann-Christin (Ed.): *KOREOGRAFI* (2018). Oslo.
- Holte, Solveig Styve, Skolseg, Runa Borch og Kongsness, Ann-Christin (Ed.): *KOREOGRAFI* (2016). Oslo.
- Jagose, Annamarie: *Debating Definitions - The Lesbian in Feminist and Queer Studies* (2015). Part 1 – In theory/In debate: Connections, Comparisons and Contestations, ed. Jodie Medd, Cambridge University Press, Ottawa.
- Lindstad, Siri: *Å fylle L-ordet med mening: Sexkart, slips og lesbiske liv* (2010). Kill Your Darlings, Oslo.

- Lauretis, Teresa De: *Sexual Indifference and Lesbian Representation* (1988). Theatre Journal Vol. 40, John Hopkins University Press.
- Morris, Bonnie J.: *The Disappearing L: Erasure of Lesbian Spaces and Culture* (2016). State University of New York, New York.
- Mortensen, Ellen, Egeland, Cathrine, Gressgård, Randi, Holst, Cathrine, Jegerstedt, Kari, Rosland, Sissel og Sampson, Kristin (Ed.): *Kjønnsteori* (2008). Gyldendal, Oslo.
- Newton, Esther: *Mother Camp: Female Impersonators in America* (1972). The University of Chicago Press, Chicago og London.
- Plummer, Ken (Ed.): *Modern Homosexualities: Fragments of Lesbian and Gay Experience* (1992). Routledge, London og New York.
- Rosenberg, Tiina: *L-ordet: Vart tog alla lesbiska vägen?* (2006). Normal förlag, Stockholm.
- Rosenberg, Tiina: *Ilska, hopp och solidaritet: med feministisk konst in i framtiden* (2012). Atlas, Stockholm.
- Rosenberg, Tiina: *HBTQ spelar roll: mellan garderob & kanon* (2018). Leopard förlag, Stockholm.
- Walby, Sylvia: *From Private to Public Patriarchy: The Periodisation of British History* (1990). Women's Studies Vol. 13, USA.
- Wilton, Tamsin: *Lesbian Studies: Setting an Agenda* (1995). Routledge, London.

Intervjuguide 1

1. Hva er dine tanker om lesbisk representasjon i scenekunstheltet?
2. Kan du fortelle litt om bagrunnen din, hvordan begynte du å jobbe med dans/koreografi?
3. Hvordan jobber du med 'det lesbiske' i ditt kunstnerskap? Finnes det noen spesifikke kvaliteter, kroppsligheter, metoder eller strategier du undersøker?
4. Er stemme og språk elementer i arbeidet ditt, og eventuelt hvordan jobber du med det?
5. Har du noe forhold til de lesbiske stereotypene *butch* eller *femme*, i forhold til ditt arbeid med kjønnsuttrykk?
6. Hvilke tanker har du om forholdet mellom publikum og valg av spillested/kontekst/format? Hvem vil du nå ut til og hvordan gjør du det?
7. Hvordan opplever du at arbeidene dine blir mottatt? Har det vært noen utfordringer knyttet til å motta økonomisk støtte, bli programmert, eller eventuelt det å bli ufrivillig typecastet?
8. Har du noen hoved-inspiratorer, forbilder/mennesker/uttrykk som er/har vært viktige for deg og ditt kunstnerskap? Hva/hvem er dine referanser?
9. Er teori viktig for deg? I så fall, hvilke teoretikere/teorier har du selskap av i dine kreative prosesser?
10. Er det noe annet du vil legge til?

Intervjuguide 2

1. Dere har jo noe ulike bakgrunner. Hvordan oppstod interessen for drag hos hver og en av dere?
2. Kan dere si noe om hvem drag-karakteren deres er, eventuelt hvilke mannlige arketyper dere jobber med?
3. Hvordan oppleves det for dere å gå rundt i drag? Hvilke (kjønnsoverskridende) muligheter og hvilke utfordringer byr dragkinging på for dere?
4. I motsetning til drag queenen som vanligvis jobber solo, jobber dere i et drag-kollektiv, nærmere bestemt Gutta. Har dere noen tanker om dette valget, eventuelt hvem er Gutta? ☺
5. Hvordan jobber dere med et Gutta-show? Har dere noen strategier eller metoder dere benytter dere av?
6. Hvordan behandler dere de ulike elementene; stemme/språk/tekst, sang, bevegelse, musikk, objektarbeid?
7. Kan dere si noe om de ulike sammenhengene dere har utøvd i, og om det finnes ulike muligheter og utfordringer på de ulike stedene? For eksempel; forskjellen mellom å være i skeive sammenhenger og i kunst-sammenhenger.
8. Hvordan opplever dere at Gutta blir mottatt, på de ulike stedene? Og er det noen flere sammenhenger dere vil inngå i, folk dere vil nå ut til?
9. Når jeg ser et Gutta-show, ser jeg ikke bare kvinner som har kledd seg ut som menn, men kvinner som tar for seg, styrer showet, tar ordet, hyller kvinner og fitta, slikker mensblod, osv, som for meg har en slags lesbisk virkning eller effekt.. Har dere noen tanker om denne dobbelheten i uttrykket?
10. Noe annet dere vil legge til?