

Kaja Grefslie Waagen

Performance, pornografi og selvobjektivering

Re-tenking av seksualitet hos samtidskunstnerne
Annie Sprinkle og Maja Malou Lyse

Masteroppgave i Kunsthistorie
Veileder: Ulla Angkjær-Jørgensen
Desember 2023

Kaja Grefslie Waagen

Performance, pornografi og selv-objektivering

Re-tenking av seksualitet hos samtidskunstnerne
Annie Sprinkle og Maja Malou Lyse

Masteroppgave i Kunsthistorie
Veileder: Ulla Angkjær-Jørgensen
Desember 2023

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for kunst- og medievitenskap



Kunnskap for en bedre verden

Forord

Tusen takk til min veileder, Ulla Angkjær-Jørgensen, som med sine kloke vurderinger og interessante perspektiver, stod løpet ut sammen med meg. Takk også til mine klassekamerater for faglige utvekslinger og alt annet.

Takk til mine kolleger ved det største visningsstedet for internasjonal samtidskunst nord for Dovre, særlig Katrine, Stefanie og Adam.

Takk til min familie, og mine venner. Særlig til mamma for all tilrettelegging, og til Marlene for alle inspirerende samtaler.

Hjertet mitt går til Håkon og Oda, som alltid holder mitt i sine hender.

Og takk til alle før meg som fantaserte frem en bedre verden.

Kaja Grefslie Waagen, Trondheim 29.11.2023

Innholdsfortegnelse

Innledning Sex i kvinners kunst – fra tabu til helse	3
Bakgrunn og aktualitet	4
Argument.....	7
Forbehold	7
Kapittel I Teori og metode: Å belyse begjær	8
<i>Teoretiske rammeverk.....</i>	<i>8</i>
Selvfremstilling og identitet	10
Selv-objektivisering gjennom regelmessig kroppsovervåking.....	11
Kvinnelig seksualitet låst i en heteronormativ optikk – å re-tenke seksualitet.....	12
Irigarays essensialisme og homoseksualitet.....	14
Kvinnekroppen som subjekt i kunsten	16
Kvinnelig kåthet er noe annet: En vaginal ikonografi	17
Queer fremstilling: Kåthet, skam og hyperfemininitet.....	18
Hyperfemininitet	20
Pornografi.....	22
Pornografien i kunsten	23
Digital kommunikasjon.....	25
Digitale nettverk og nakenhet	26
Personlig media	28
Oppsummering av kapitlet.....	29
Kapittel II Kvinnelig seksualitet i kunsthistorien og kulturhistorien	30
Feministisk frigjøringskamp på 1960- og 70-tallet	31
Feministisk sex-krig i USA i 1980-årene.....	38
1990-tallets kommersielle postfeminisme	42
Pornofisert og hyperfeminin ungdomskultur på 2000-tallet.....	46
Fjerdebølgefeminisme og #MeToo definerer 2010-tallet	48
Konsekvenser av kanselleringskultur på 2020-tallet?	49
Oppsummering.....	52
Kapittel III Analyse: Performative provokasjoner	53
1. Kritikk av sexnegativitet.....	54
2. Anatomisk opplysning	66
3. Nytelsesaktivisme	71
4. Støtte til sexarbeidere	79
5. Re-tenking av seksualitet.....	85
Kapittel IV Diskusjon: Å re-tenke for frigjøring.....	92
1.Kritikk av sexnegativitet: Selvfremstilling og selvobjektivisering	92
2. Anatomisk opplysning: Avmystifisering av kvinnelig underliv	95
3. Nytelsesaktivisme: Å gi seg hen.....	97
4.Støtte til sexarbeidere: Rettigheter, raushet og autonomi	99
5.Re-tenking av seksualitet: Både/og.....	101
Kapittel V Oppsummering: Hvordan tenke en frigjort fremtid?	104
Referanseliste	107
Bildekrediteringer	117

Innledning

Sex i kvinners kunst – fra tabu til helse

Jeg vil ha lov til å leke og utfordre mitt eget seksuelle uttrykk.

-Maja Malou Lyse¹

Denne oppgaven adresserer kvinner og seksualitet i samtidskunsten, eller rettere sagt om hvordan kunst kan brukes som et pedagogisk helseprosjekt for å frigjøre kvinnelig, samt ikke-heteroseksuell mannlig seksualitet. Den danske kunstneren Maja Malou Lyse (1993) vakte min oppmerksomhet da jeg første støtte på hennes verker for noen år siden. Lyses arbeid resonnerer med en del av mine egne tanker og erfaringer rundt seksualitet. Selv måtte jeg bli 30 år, med to samlivsbrudd bak meg, etterfulgt av et års samtalerapi hos sexolog, før jeg innså at det er greit at en kvinne *både* kan være et godt menneske *og* et seksuelt vesen. Er det ikke slående at vi, 40 år etter kvinners frigjøringsbevegelse på 1970-tallet, fortsatt står overfor slike utfordringer? Hvordan kan det være at en ung kvinne som meg, i det starten av det 21. århundret, fortsatt er så lite informert om sin egen kropp og seksualitet? Jeg var for eksempel ikke klar over at 'jomfruhinnen' er en myte og ikke en realitet – en uvitenhet som kan føre til store smerter. Myten om at kvinner generelt har vanskeligheter med å oppnå orgasme utfordres av studier som viser at orgasmekløften hovedsakelig skyldes mangel på kunnskap om kvinners anatomi og seksuell teknikk. En studie fra 2018 viste at 95% av menn, men kun 65% av kvinner, rapporterte vanligvis å oppnå orgasme under sex, mens 92% av kvinner rapporterte orgasme ved egenstimulering.² Dette antyder at kløften skyldes en undervurdering av klitorisstimulering og G-punktstimulering, fremfor kvinnekroppens iboende evne til orgasme.³

Fordi Maja Malou Lyse, som er på min egen alder, behandler denne tematikken både grenseoverskridende og omhyggelig, valgte jeg å skrive om hennes kunstnerskap.

¹ *Sex med Maja*, 2019, Danmarks Radio.

² Mintz, Laurie, «Orgasmekløften: Derfor kommer kvinder ikke så ofte som mænd,» videnskab.dk, 28.08.2023, <https://videnskab.dk/krop-sundhed/orgasmekloeften-derfor-kommer-kvinder-ikke-saa-ofte-som-maend/>

³ Sommerfelt, Torill Ervik, «Kvinner får like lett orgasme som menn» forskning.no, Universitetet i Bergen, 10.04. 2022. <https://forskning.no/menneskekroppen-partner-podcast/kvinner-far-like-lett-orgasme-som-menn/2006896#:~:text=Enkelte%20kvinner%20opplever%20en%20liten,stimulering%20av%20det%2C%20fort eller%20Trovik.>

Amerikanske Annie Sprinkle (1954) har tatt steget inn i kunstverdenen gjennom karriere innen sexarbeid. Sprinkle har vært en aktiv skikkelse i kunstmiljøet siden slutten av 1980-tallet, hvor hun har utfordret publikum ved å adressere myter, og manglende kunnskap om kvinners seksualitet. Hennes arbeid handler om å gripe inn, uttrykke seg og opplyse, og hennes karriere har vært preget av aktivisme. Som for sex-arbeidende kvinner som sin i tidlige kunstnerpraksis, og senere med utgangspunkt i sin egen kropp etter å ha bekjempet brystkreft. Utover 2000-tallet har Sprinkle arbeidet med sin partner dr. Beth Stephens i prosjektet *Sex Ecology* hvor natur-og miljøvern utøves gjennom en idé om å forholde seg til jorden som en elsker, og ikke som en mor. Gjennom *Sex Ecology* har Sprinkle og Stephens utviklet et performativt bryllupskonsept hvor de lover troskap til naturen gjennom å gifte seg med ulike steder, som er truet av ødeleggelse og klimaendringer etter menneskelig inngripen. Sprinkle representerer en forbindelse til frihetsbevegelsen på 1970-tallet, og i min analyse er Lyse den som fører dette prosjektet videre for en ny generasjon.

Oppgavens formål er å argumentere for hvordan disse kunstnernes fremstilling av kvinnelig seksualitet i en hyperfeminin innpakning er insiterende, aktivistisk og gjør mer enn å rettferdiggjøre et valg av å være et seksuelt objekt, men som fremmer en seksualpedagogisk agenda som tar sikte på å fristille kvinnelig seksualitet fra sex med andre, mannlig blick eller reproduktive formål, men i større grad plasserer seksualitet som en essensiell del av kropp og helse. Slik oppgaven innleder ser det globale samfunnet vi lever i, til å i økende grad preges av svært konservative verdier som fratrar kvinnelige og skeive den frigjøringen som er blitt tilkjempet.

Bakgrunn og aktualitet

Likestilling og jenter og kvinners rettigheter har hatt en tilbakegang fra 2012 til 2022, heter det i en rapport fra Plan International.⁴ Rapporten indikerer at en tredjedel av kvinner, tilsvarende 736 millioner, har opplevd enten fysisk eller seksuell vold minst én gang siden 15-årsalderen. Forekomsten av vold mot kvinner og jenter har sett en økning i kjølvannet av Covid-19-pandemien. I 2019 hadde nærmere halvparten (43%) av seksuelt aktive jenter i tenårene, i

⁴ Martin, Patricia, og Andre Wiesner, med flere. «Realising Every Girl's Right to Flourish: A Review of Progress on the 10th Anniversary of the International Day of the Girl.» Plan International. Advocacy Aid, 2022. https://plan-international.org/uploads/2022/09/IDG-10-Year-Report-FINAL_Sep22.pdf

alderen 15 til 19 år, ikke adgang til moderne former for prevensjon, til tross for et ønske om å forhindre graviditet. Generalsekretær i Plan International Norge, Kari Helene Partapouli kommenterer rapporten: “Det er opprørende at jenter i dag ikke har flere rettigheter enn mødregenerasjonen hadde for 10 år siden. Fremskrittene det siste tiåret er spist opp av befolkningsvekst, konflikt, pandemi, fattigdom og konservative krefter. Det er alvorlig at jenter i den fattigste delen av verden rammes hardest av tilbakeslagene”.⁵ NRK (Norsk Rikskringkasting) meldte i oktober 2023 om en økning i hets rettet mot skeive, og færre saker som oppklares av politiet.⁶ I USA uttalte organisasjonen Human Rights Campaign, som har som formål å endre den grunnleggende måten LGBTQ+ personer blir behandlet i dagliglivet,⁷ i 2023 at LGBTQ+ personer befinner seg i en unntakstilstand grunnet de mange nye anti-Lgbtq+lovforslagene som er vunnet igjennom i en rekke amerikanske delstater.⁸

Kvinner, og skeives, seksuelle frigjøringsprosjekt ser ut til å være en evigvarende prosess, kulturelt, politisk, og i kunsten, og *hva* seksuell frigjøring *er* ser ikke ut til å ha et enstemmig faktisk svar. Vår vestlige samtid er i grove trekk preget av en konsensus om at seksuelt mangfold skal aksepteres, og også feires, men det eksisterer en motreaksjon mot et seksuelt mangfold parallelt med denne, representert av typer som den misogyne Andrew Tate og hans meningsfeller. At de holdninger Tate står for ikke lenger er gjengs oppfatning, selv om de økende grad vinner frem, forstås som kontroversielle, provoserende og gammeldags, gir et interessant innblikk i hvordan forståelse av seksualitet er i stadig endring. Jeg kunne ikke unngå å tenke på hvordan ideen om den skikkelige kvinnen og mangelen på kunnskap om kvinnelig anatomi kan ha en sammenheng?

⁵ Plan Internasjonal Norge, «Alvorlig tilbakegang for jenters rettigheter og likestilling de siste årene» *NTB kommunikasjon*, 10.10.22. <https://kommunikasjon.ntb.no/pressemelding/17942725/alvorlig-tilbakegang-for-jenters-rettigheter-og-likestilling-de-siste-arene?publisherId=89868>

⁶ Einangshaug, Henrik og Simen Wingstad. «Jaran (23) blir dagleg utsett for hets: – Eg høyrer folk roper. Stadig fleire melder frå om hets mot skeive. Samstundes blir færre saker oppklarte.» *NRK* 12.10.23. <https://www.nrk.no/tromsogfinnmark/jaran-23-bli-dagleg-utsett-for-hets--eg-hoyrer-folk-roper-1.16572243>

⁷ Human Rights Campaign, <https://www.thehrcfoundation.org/>

⁸ Salam, Erum. «LGBTQ+ Americans living in state of emergency, human rights group warns. Human Rights Campaign says emergency stems from ‘unprecedented and dangerous spike in anti-LGBTQ+ legislative assaults» *The Guardian* 06.06.23. <https://www.theguardian.com/us-news/2023/jun/06/state-of-emergency-lgbtq-human-rights>

Gjennom den nyere kunsthistorien har kvinnelige kunstnere, kjempet for å frigjøre seg fra å bli fremstilt som et passivt objekt for andres nytelse, uten egen agens. I denne oppgaven presenteres hvordan seksuell frigjøring med virkemidler som selv-objektivering og eksplisitt seksuell selvframstilling, ser ut hos kunstnere som opptrer i to ulike generasjoner.

Annie Sprinkle og Maja Malou Lyse var begge deltagende kunstnere i den museale gruppeutstillingen *Art & Porn*, 2019, ved ARoS – kunstmuseet i Aarhus, kuratert av Rasmus Christian Stenbakken. Utstillingen markerte 50 års-jubileet for lovliggjøringen av billedpornografien i Danmark i 1969, som første land i verden.⁹ Utstillingens innledende verk var Wilhelm Fredries surrealistiske byste *Sex-Paralysappeal* fra 1936. Bysten forestiller en kvinne med en rød penis tegnet på kinnet fra øret mot munnen, rundt halsen har hun et rep som er tvunnet flere ganger rundt, fra repet henger to vinglass. På hodet hennes ligger en hanske, med en treramme trekket nedover hodet. Hentydningene til oralsex og tvang, eller BDSM, er tydelige. Bysten ble utstilt i Fredries utstilling *Sex appeal – træk gaflen ud av øjet på sommerfuglen* i 1937 førte til protester fra konservativt hold, og Freddie ble siktet og dømt etter den såkalte pornografiparagrafen for å ha skapt en utstilling med utuktig innhold.¹⁰ I 1963 vant Freddie tilbake sine kunstverk som ble konfiskert i 1937, og i utstillingen *Art & Porn* ble han kreditert for å ha bidratt til frigivelsen av bildepornografi i Danmark. Direktørene ved Kunsthall Charlottenborg og ARoS, Michael Thouber og Erlend G. Høyersten, påpeker i introduksjonsteksten til *Art & Porn* at samfunnets holdning til pornografi speiler en mer generell liberalisering og frigjøring.¹¹

I kunsthistorien har kvinnelig kropp og en beskjeden, men pirrende, seksualitet lenge blitt fremstilt innen et mannlige domene: ment for et mannlige blikk og skapt av mannlige hender. Kvinnekroppen med en mannlige formulert kvinne-seksualitet har tradisjonelt vært portrettert som passiv, men likevel med et nedtonet lystent blikk som på nettopp en beskjeden måte har invitert den mannlige betrakteren til å leve ut en seksuell idé, eller fantasi. Annie Sprinkle og Maja Malou Lyse utfordrer aktivt denne tradisjonen i sitt kunstneriske arbeid.

⁹ Utstillingen var et samarbeid mellom ARoS Kunstmuseums og Charlottenberg Kunsthall i perioden 29.mai – 8.september 2019, og 5.oktober 2019 til 12. januar 2020.

¹⁰ Høyersten, Erlend G., Rasmus Stenbakken, og Anne Mette Thomsen (red.) *Art and Porn*, (Aarhus, Dystan Rosenberg ApS, 2019). 6

¹¹ Høyersten, *Art and Porn*, . 6

Argument

Oppgaven argumenterer for hvordan Annie Sprinkle og Maja Malou Lyse utforsker begjær gjennom selvfremstilling i kulturelle koder som tradisjonelt vitner om å ønske å bli begjært som en del av deres kunstneriske praksis. Videre vil oppgaven diskutere Annie Sprinkles bidrag til frigjøringsprosjektet for kvinnelig, og skeiv, seksualitet ofte med et helse-perspektiv. Gjennom performativ selvfremstilling, basert på egen erfaring som sexarbeider, inviterer hun betraktere og publikum til å se henne som et seksualisert subjekt, og gir på denne måten den utskjelte sexarbeideren et ansikt, en kropp og en historie.

Samtidig vil oppgaven argumentere for at både Sprinkle og Lyse, fremste formål ikke er å frigjøre seg fra å være et seksuelt objekt, men å integrere seksualitet som en essensiell del av kroppen og identiteten heller enn kun å *velge* å være seksuelt objekt, ved å foreslå retenkning av seksualitet. Sprinkle kommuniserer sin seksualitet gjennom ulike roller og gjennom å fremstille flere tiår med erfaring fra pornobransjen på pedagogisk og politisk vis avmystifisere pornobransjen, seksuelle erfaringer og kvinnekropp. Lyses hyperfeminine selvfremstilling fremstår som en sammenføyning av kunstnerpersona, aktivist og privatperson. Dette gjør hun for å bringe seksualiteten tilbake til individet og gi kvinnelig anatomi autonomi ved å fortsette Sprinkles arbeid med å avmystifisere kvinnekroppen og kvinnelig seksualitet.

Forbehold

Denne besvarelsen vil ikke diskutere kunstnerskapene som representanter for et generasjonsskille i kunsten. Ikke heller en diskusjon om sex-positivitet opp mot sex-negativitet. Fordi dette er en analyse av samtidskunst, vil visse samtidsaktuelle tematikker være relevante for analyse, mens en rekke andre samtidsaktuelle tematikker ikke vil vektlegges. Viktigst vil jeg presisere at begrepene “kvinne” og “kvinnelig” kan omfatte et inkluderende og sosialkonstruktivistisk forståelse av kjønn, men det vil visse ganger refereres til kvinnekroppens anatomi, som en biologisk kvinnekropp, med eksempler som vagina og livmor, uten at det spesifiseres i teksten at dette gjelder individer med vagina, eller individer med livmor.

Kapittel I

Teori og metode: Å belyse begjær

”(...) *since with Annie Sprinkle there is never an either/or but always a this/and*”.¹²

-Linda Williams

Denne oppgaves metode er av hermeneutisk art, hvor Annie Sprinkle og Maja Malou Lyses kunstverk fortolkes med utgangspunkt i teori som analysemetode, og kontekstualiseres ytterligere gjennom en kunsthistorisk forståelsesramme. Metoden er på mange måter en klassisk fortolkningsanalyse, på tross av de mer utradisjonelle mediene kunstnerne jobber i. Oppgaven analyserer verk der kunstnerne forsøker å endre de rådende betydningene og bruken av kvinners kropp og seksualitet som er utbredt i vestlig kultur, betydninger som i stor grad har vært definert ut ifra et mannlig sted. Som utgangspunkt for å diskutere kvinnelig seksualitet i denne oppgaven spiller Luce Irigarays teorier en særlig rolle. Oppgaven trekker også på forskning fra psykologien knyttet til kvinnelige erfaringer i samfunnet.

Annie Sprinkle og Maja Malou Lyses kunstpraksis består av objekter og performancer, i tråd med avantgardens tradisjonelle medier; disse er med andre ord allerede akseptert og en etablert del i kunstinstitusjonen som kunstneriske sjangre. I tillegg til disse sjangrene ser jeg også på andre aktuelle medier og sosiale plattformer, som Maja Malou Lyse manifesterer sin kunst gjennom. Oppgaven tar altså høyde for et utvidet kunstbegrep, hvor kunstanalysen trekker ut i visuell kultur.

Teoretiske rammeverk

Oppgavens hovedrammeverk består av tre deler; Anthony Giddens og Ervin Goffman for sosiologiske og psykologiske forståelser av selvframstilling, Irigarays kritikk om ideer knyttet til kvinnelig seksualitet, samt samtidige tekster fra 1970-tallet av henholdsvis Barbara Rose, Lisa Tickner og Linda Nochlin, som diskuterer samtidens framstilling av kvinnelig seksualitet.

¹² Williams, Linda. «A Provoking Agent: The Pornography and Performance Art of Annie Sprinkle.» *Social Text*, no. 37 (1993): 130

Den franske filosofen Luce Irigaray (1930) har siden 1970-tallet bidratt stort til en filosofi om kvinnelig seksualitet sett fra en kvinnelig posisjon. Irigaray har derfor en sentral rolle i oppgaven. Hun er imidlertid også blitt kritisert for sitt heteronormative og essensialistiske utgangspunkt, og jeg bruker den italiensk-amerikanske litteraturkritiker Teresa de Lauretis (1938) kjent for sine bidrag til queer-teori, for å diskutere Irigaray.

Den britiske sosiologen Anthony Giddens (1938) begrep om sosial plastisitet og seksuell emancipasjon bruker jeg for å perspektivere analysen i et bredere samfunnsmessig perspektiv, for å kunne diskutere seksualitetens konstituerende rolle for individet, og hvordan den er formbar både for individet og i kulturen. For å kunne si noe om selvframstilling og identitet bygger jeg på den canadiske sosiolog og psykolog Ervin Goffmans (1922-1982) idé "den dramaturgiske metafor" og hans begreper om "backstage" og "frontstage". Goffmans begreper har vist seg å effektive for å gi mening til hvordan kunstnerne fremstiller sine kunstnerpersona gjennom ulike medium. Her bringes også psykologiske perspektiver på kvinnelig selvobjektivering inn, presentert av Barbara L. Fredrickson og Tomi-Ann Roberts.

I tillegg til det teoretiske hovedrammeverket presentert ovenfor anvender oppgaven seg også av eksisterende forskning på pornografi i samtidskunsten, her representert ved Linda Williams, Rune Gade og Kelly Dennis. For å diskutere framstilling av kvinnelig seksualitet eller kvinnen som sexobjekt i pornografiske filmer, vil oppgaven trekke frem filmviter Linda Williams' (1976) feministiske kritikk av pornografiens framstilling av kvinnen. For å diskutere pornografiens rolle i samtidskunst anvender jeg den danske kunsthistorikeren Rune Gade (1964) teorier om det pornografiske bildets funksjon for betrakteren og seksualiserte selvframstillinger i samtidskunst. Jeg forholder meg også til kunsthistoriker og kulturviter Kelly Dennis' *Art/Porn: A History of Seeing and Touching* (2009), hvor hun ser på det nære forholdet mellom kunst og pornografi i et feministisk lys.

I tillegg til det teoretiske rammeverket og eksisterende forskning om pornografi i samtidskunst, tar jeg også i betraktning den innflytelsesrike canadiske medieteoretikeren Marshall McLuhan (1911–1980) for å forstå hvordan sosiale, digitale plattformer virker og brukes på 1960-tallet utviklet han teorier om massemedier og introduserte begrepene "the medium is the message" og "the global village". Slik McLuhans teorier, med internetts fremvekst på 1990-tallet ble et godt utgangspunkt for å forstå kommunikasjon over nett. McLuhan danner således et grunnlag i denne oppgaven for å analysere sosiale medier. Jeg benytter meg også av den norske

medieviter Terje Rasmussens (1957) begrep “personlig media” for å beskrive hvilken funksjon individet bruker sosiale medier for og den nederlandske kommunikasjonsviter Jan van Dijk (1952) sitt begrep *blurring*, om effekten sosiale medier har for tradisjonelle skiller i livet.

Selvfremsstilling og identitet

Samfunnsforsker Erving Goffmans metafor på samfunnet som et drama, og sosiolog Anthony Giddens’ begrep om plastisk seksualitet, er et godt utgangspunkt for å diskutere selvfremsstilling og seksualitet.

Goffmans dramaturgiske metafor beskriver hvordan mennesker søker kontroll over hvilke inntrykk andre får av en. I denne metaforen, som låner konsepter fra teateret, forstås mellommenneskelig interaksjon som et sosialt drama hvor vi opptrer performativt. I følge Goffman opptrer mennesker i roller, som er anpasset situasjon og interaksjon. Det er rollen vi opptrer i og hvor godt vi spiller den som gjør oss i stand til å utøve inntrykkskontroll. Goffman anvender begrepene *back region*, eller *bak kulissene*, og *front region*, eller *scene*, for å skille mellom scenen hvor vi opptrer i en situasjon hvor vi utøver inntrykkskontroll, og bak kulissene som er situasjoner hvor vi ikke observeres, hvor vi er avslappet, eller forbereder en opptreden.¹³

Giddens begrep *plastisk seksualitet* skildrer en formbar og dynamisk seksualitet frigjort fra reproduksjon og dermed også fra tradisjonelle heterofile begrensinger. Den plastiske seksualiteten er også frigjort fra å være knyttet til relasjoner, og Giddens skriver:

«Plastisk seksualitet kan formes som et personlig karaktertrek og er i således sit inderste væsen intimt forbundet med selvet.»¹⁴ Seksualiteten er dermed noe grunnleggende ved identiteten. *Seksuell emancipation* er et annet sentralt begrep hos Giddens, hvor seksualitetens frigjørelse fra reproduksjon gjør at den også frigjør seg fra tradisjonelle atferdsmønstre, og når den plastiske seksualiteten er utbredt og gir et autonomt handlingsrom som kan muliggjøre frigjøringen, eller emansipasjonen.¹⁵ For Giddens er kroppen både noe vi er *i*, og samtidig et handlingssystem, som gjør det mulig for oss å ha en sammenhengende opplevelse av selv-

¹³ Goffman, Erving. *Vårt rollespill til daglig- en studie i hverdagslivets dramatik*. Oversatt av Kari Risvik og Kjell Risvik. Oslo: Pax Forlag, 1992.

¹⁴ Giddens, Athony. *Intimitetens Forandring – Seksualitet, kærlighet og erotik i det moderne samfund*. Oversatt til dansk av Else Henneberg Pedersen. København: Hans Reitzels Forlag, 1994..10

¹⁵ Giddens, *Intimitetens Forandring*, 177-178

identitet.¹⁶ Denne opplevelsen av selvet henger sammen med *selvets refleksive prosjekt*, hvor selv-identiteten skapes av selvfortellingene vi har om oss selv.¹⁷

Selv-objektivering gjennom regelmessig kroppsovervåking

Begrepet *Social Surveillance*, eller sosial overvåking, viser til at brukere i tillegg til å undersøke andres innlegg på sosiale media, undersøker sine egne innlegg fra andres perspektiv.¹⁸ Dette er effektivt for å navigere seg i nettverk ved å vite hva som er norm, akseptert og hva som er uakseptabelt.¹⁹

Seksuell objektivering av kvinnekroppen, ikke bare i kunsten og populærkulturen, men også i dagliglivet kan utvilsomt argumenteres for å ha en skadelig effekt på kvinner. I objektiveringen reduseres kvinnen til å bli behandlet som kun kropp, eller bare et sett kroppsdel, og verdsettes etter hvordan den betraktes av andre.²⁰ Selv-objektivering defineres som at individet over tid adopterer og internaliserer dette eksterne blikket på sin fysiske fremtoning. I effekt av dette behandler de seg selv som objekter for betraktning, og som verdsettes basert på utseende.²¹ Habitual Body Monitoring, eller *regelmessig kroppsovervåking*²² beskriver hvordan individet utvikler det som en vane å overvåke utseende sitt og andre fysiske opptredener som sittestilling, holdning og ansiktsuttrykk, som en strategi for å påvirke hvordan andre vil behandle en.²³ Regelmessig kroppsovervåking handler også om ønske om å endre utseende, eller forbedre deler av kroppen, som manifesteres gjennom diett, trening, forbruk av skjønnhetsprodukter, moteriktige klær, men også større innvirkninger som spiseforstyrrelser og kosmetiske operasjoner. Dette ønsket er ofte basert på skamfølelse over å ikke møte de sosiale forventningene til hva en kvinne skal være, eller hvordan hun skal fremstå.²⁴ Kvinner som ikke forholder seg til, eller oppfyller, de sosiale forventningene til hvordan hun

¹⁶ Giddens, Anthony. *Modernitet og selvidentitet- selvet og samfundet under sen-moderniteten*. Oversatt til dansk av Søren Schultz Jørgensen. København: Hans Reitzels Forlag, 199.120

¹⁷ Giddens, *Modernitet og selvidentitet*, 94-96, 280

¹⁸ Marw Marwick, Alice. «The Public Domain: Surveillance in Everyday Life.» *Surveillance & Society* 9, no. 4 (2012): 384-393. DOI: [10.24908/ss.v9i4.4342](https://doi.org/10.24908/ss.v9i4.4342)

¹⁹ Marwick, «The Public Domain», 384

²⁰ Fredrickson, Barbara L. og Tomi-Ann Roberts. «Objectification Theory – Toward Understanding Women's Lived Experience and Mental Health Risks.» *Psychology of Women Quarterly*, 21 (1997): 174

²¹ Fredrickson og Roberts. «Objectification Theory», 177

²² Min oversettelse.

²³ Fredrickson og Roberts. «Objectification Theory», 174

²⁴ Fredrickson og Roberts. «Objectification Theory», 182

skal se ut eller te seg, oppfattes som umoralsk og usivilisert.²⁵ På grunn av vanskeligheter med å leve opp til disse sosiale forventninger til kropp og utseende, der individer som ikke anses å strebe etter å møte disse normene ofte assosieres med lav moral, sees en sammenheng mellom regelmessig kroppsovervåkning og økte forekomster av både skamfølelse og symptomer på angst.²⁶

Selv-objektivisering har også en sammenheng med lavere bevissthet rundt hva som skjer på innsiden av kroppen, og til å kunne redusere kvinners livskvalitet fordi fysiske aktiviteter eller dyp konsentrasjon, avbrytes av det interne synet på seg selv utenifra, som fører til at handlingen som utføres, og opplevelsen av kroppen som en kapasitet må dele plass med kroppen som et objekt for observasjon.²⁷

Kvinnelig seksualitet låst i en heteronormativ optikk – å re-tenke seksualitet

Sex, seksualitet og kjønnsidentitet forstås tilnærmet utelukkende gjennom en heteronormativ optikk. I det følgende vil jeg presisere hvordan psykoanalytiker Luce Irigarays argumenter for at kvinnens begjær er begrenset, undertrykt og ofte definert innenfor mannlige referanser, kaster lys over denne problematikken og utfordrer den tradisjonelle forståelsen av seksuell identitet og kjønnsroller.

I boken *This Sex Which is Not One* fra 1985 presenterer Irigaray et argument om at kvinnen mangler eget begjær, fordi kvinnens begjær er å bli begjæret av mannen. Med utgangspunkt i at seksualitet og verdier er formet etter det mannlige subjektet, hvor kvinnen kun kan utgjøre et negativ, argumenterer hun for at det kun finnes ett kjønn i det hun betegner som et fallisk regime, eller fallisk modell.²⁸

²⁵ Fredrickson og Roberts. «Objectification Theory», 182

²⁶ Fredrickson og Roberts. «Objectification Theory», 184

²⁷ Fredrickson og Roberts. «Objectification Theory», 183–185

²⁸ Irigaray, Luce. *This Sex Which Is Not One*. Oversatt av Catherine Porter med Carolyn Burke. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985.

Irigaray mener kvinnes rolle i vestlig kultur forstås som mer eller mindre et objekt, som begjærer å være et objekt for begjær.²⁹ Fordi denne nytelsen ikke er kvinnens egen, men avhenger av en mann, kaller Irigaray det en *maschostic prostitusjon*.³⁰

For å se kvinnelige seksualitet utenfor mannlige premisser tar må kvinnekroppen forstås som en kropp med flere seksuelle organer. Den rådende forståelsen av kvinnekroppen som redusert til kun ett seksuelt organ må ifølge Irigaray avvises fordi det er nettopp å lese kvinnelig seksualitet i en mannlig optikk hvor fallosen utgjør utgangspunktet for forståelsen av seksualitet i psykoanalytisk tradisjon. Irigaray beskriver kvinnens autoerotisme, hvor kvinnen i motsetning til mannen ikke trenger et instrument for masturbering, fordi hun berører seg selv kontinuerlig fordi kjønnsleppene er formet slik at de stadig er i berøring av hverandre.³¹ Kvinnen er et objekt, en handelsvare, med bruksverdi for mannens seksuelle fantasi, mens mannen er den som trenger seg inn i kvinnens autoerotisme ved å penetrere hennes kjønnslepper og tvinger disse fra hverandre.³² Irigaray foreslår at kvinnelig seksualitet må forstås som annet, «other», så lenge kvinnelig seksualitet leses inn i en mannlig seksuell optikk, er kvinnens begjær etter å bli begjæret en «(...)pleasure is above all a masochistic prostitution of her body to a desire that is not her own, and it leaves her in a familiar dependency upon a man».³³

I *Democracy begins between two* fra 1994 poengterer Irigaray at dersom mannen og kvinnen skal være likestilte, vil mannen måtte konfronteres med et seksuelt begjær og en sameksistens basert på ulikheter han ennå ikke kjenner til.³⁴ I dette plasserer Irigaray et behov såvel i kjærlighetsrelasjoner som i demokratiet, for å anerkjenne den andre som «other», hvor å anerkjennelse og respekt for forskjeller må være utgangspunkt i relasjonen istedenfor ideen om eierskap over den andre. I demokratiet gjøres kvinnens biologi til hennes hinder, hun må kjempe for rettigheter knyttet til sin kropp, og disse rettighetene må ha et «masculine stamp of approval» for å legitimeres.³⁵ Slik leses demokratiet og staten som patriarkale strukturer med de samme grunnprinsippene som et heterofilt kjærlighetsforhold.

²⁹ Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, 24

³⁰ Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, 25

³¹ Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, 24

³² Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, 24, 31

³³ Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, 25

³⁴ Irigaray, Luce. *Democracy Begins Between Two*. Oversatt av Kirsteen Anderson. London: The Athlone Press, 2000: 4-5.

³⁵ Irigaray, *Democracy Begins Between Two*, 30-35.

Irigaray's essentialisme og homoseksualitet

Slik Irigaray ser demokratiet likt et heterofilt kjærlighetsforhold, har hennes teorier blitt kritisert som essentialistiske og heteronormative eller heterosexistiske. Feministisk essentialisme viser til tanken om at kvinner besitter en felles kjerne, essens, som skiller seg fra menns, og dermed representerer en uforanderlig iboende forskjell mellom kvinner og menn.³⁶ En av de som kritiserer Irigaray for å være essentialistisk er Teresa de Lauretis, professor i History of Consciousness ved University of California i Santa Cruz.

De Lauretis argumenter for at Irigaray's teorier ikke gir rom for homoseksuell kjærlighet.

De Lauretis undersøker i *The Practice of Love* (1994) om det er mulig å finne en lesning av perversert begjær for lesbisk seksualitet i Freuds *Three Essays on Sexuality* fra 1905.³⁷

Oppsummert beskriver Freud den homoseksuelle kvinnen som et avvik, som grunnet sine livserfaringer, eller andre psykologiske faktorer, opplever et “maskulinitetskompleks” og penismisunnelse. I følge Freud gjør opplevelsen av å skulle ønske hun selv hadde en penis fører til at hun opplever en seksuell tiltrekning til kvinner.³⁸

En sentral kritikk fra professor i kommunikasjon, Gingrich-Philbrook, tar utgangspunkt i hans mantra “Loving a woman is not the only way for me to be human”.³⁹ Denne svært personlige kritikken problematiserer Irigaray's binære kjønnsforståelse med kjønnes arbeidsfordeling i en kjærlighetsrelasjon, hvor mannen og kvinnens rolle og plikter er det som definerer dem, ikke som seg selv, men som performative. Gingrich-Philbrook hevder at det er de performative konsekvensene av kjønnsroller som følge av arbeidsfordelingen i heterofile forhold, som Irigaray's essentialisme begrenser. Dette fører ifølge Gingrich-Philbrook til at det performative aspektet av kjønn eller kjønnsidentitet kun eksisterer i forhold til det motsatte kjønn. Ideen om kvinnelig seksualitet som begrenset til å bli begjæret vil dermed i en seksuell relasjon med en annen kvinne kunne stå på stedet hvil.

³⁶ Stone, Alison. «Essentialism and Anti-Essentialism in Feminist Philosophy.» *Journal of Moral Philosophy* 1, 2 (2004): 135-153, doi: <https://doi.org/10.1177/174046810400100202>

³⁷ de Lauretis, Teresa. *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*. Bloomington: Indiana University Press, 1994. xii

³⁸ Lauretis, *The Practice of Love*.

³⁹ Gingrich-Philbrook, Craig. «Love's Excluded Subjects: Staging Irigaray's Heteronormative Essentialism.» *Cultural Studies* 15, no. 2 (2001):222–228. [DOI: 10.1080/09502380110033564](https://doi.org/10.1080/09502380110033564).

De Lauretis argumenterer for en mer inkluderende og flytende forståelse av kjønn og seksualitet som anerkjenner de mangfoldige erfaringene og utfordrer de binære inndelingene og normative antakelsene som er innebygd i tradisjonelle rammer for kjønn og seksualitet.

de Lauretis presenterer paradokset *sexual (in)difference*, *sexual difference* og *sexual indifference*. *Sexual difference* viser til en forståelse av kvinnen som noe forskjellig fra mannen, og som ønsker noe forskjellig fra mannen. *Sexual indifference* forstår kvinnen som lik mannen, med samme ønsker som mannen.⁴⁰ Dette paradokset belyses ved å vise til Irigarays argument om at det feminine kun opptrer innenfor rammene til det mannlige subjektet.⁴¹ Der Gingrich-Philbrook kritiserer Irigarays teorier for heterosexisme, poengterer de Lauretis at Irigaray ikke finner en plass i en fallisk modell for kvinner som begjærer kvinner som seg selv, og at Freud forholder seg til homoseksualitet begrenset til å gjelde mannlige homoseksualitet. De Lauretis fremhever begrensningene eller motsigelsene ved å inkludere *sexual (in)difference* i Irigarays teorier om at kvinnen undertrykkes som et negativ av mannen.

De Lauretis foreslår en modell for perverst begjær (*perverse desire*) for lesbisk seksualitet hvor objektet for begjær, fetisjen, ikke er knyttet til penismisunnelse, men en lengsel etter sin egen tapte kvinnekropp⁴². Dermed argumenterer de Lauretis for at lesbisk seksualitet forstått gjennom psykoanalyse at seksualitet og begjær tilhører fantasier, slik at det fetisjistiske begjæret etter sin tapte kropp kan kun oppnås gjennom praksis med en annen kvinne. De Lauretis anvender praksis-begrepet for å vise til begjærets fysiske manifestasjon som handling,⁴³ og underbygger sin teori ved å inkludere sitater fra en samtale mellom to kvinner om sin egen praktisering av kjærlighet. De Lauretis kaller kvinnens begjær etter en kvinne, som både det begjærende subjekt og som hun er objektet, ønske om å være den elskende og den som elsker.⁴⁴

Andre beskriver den lesbiske hos Irigaray som en dobbel annen: som kvinne er hun annen fra mannen, og den seksuelle legningen gjør henne til annen fra heterofile forhold, som ved å analysere Irigarays lesninger av Freud om den lesbiske, mimesis og maskerade, og presiserer at Freud anerkjenner biseksualitet hos begge kjønn, men beskriver den lesbiske kvinnen likevel

⁴⁰ de Lauretis, *The Practice of Love*, 5

⁴¹ de Lauretis, *The Practice of Love*, 5

⁴² de Lauretis, *The Practice of Love*, 264

⁴³ de Lauretis, *The Practice of Love*, 286-286

⁴⁴ de Lauretis, *The Practice of Love*, 297

som maskulin.⁴⁵ Irigaray argumenterer for at den lesbiske kvinnen beviser at hun er overlegen Freuds systemer, fordi Freuds psykoanalyse leser feminitet som en mimesis mellom anatomi og psyke, hvor anatomien tilsynelatende reduseres til eggstokker, som reproduksjonsorgan fordi kvinnens botemiddel mot penismisunnelse er morsrollen.⁴⁶ For Freud er den lesbiske maskulin, og nettopp ved at kvinner som elsker andre kvinner utgjør dette at feminiteten er en maskerade konstruert i et system bestående av mannlig representasjon.⁴⁷ Irigaray leser dermed at med en gang en kvinne begjærer en kvinne, og uttrykker seg selv er hun en mann, og når hun søker et forhold med en annen kvinne er hun homoseksuell og dermed maskulin.⁴⁸ I homoseksuelle forhold blir man en handelsvare for seg selv, og heteroseksuelle forhold er et økonomisk system hvor mannen er produsent og subjekt, mens kvinnen er handelsvaren; objektet. Kvinnelig homoseksualitet er en umulighet i Freuds psykoanalyse, fordi en kvinne som begjærer en kvinne er en mann.

Kvinnekroppen som subjekt i kunsten

Så langt har jeg presentert hvordan feministiske teoretikere som Irigaray og De Lauretis har forsøkt å utforske og forstå kvinnelig seksualitet, kvinnelig homoseksualitet, og kvinnen som objekt for mannlig fantasi. Feministisk kunst fra 1960-tallet adresserer også denne ujevnheten ved å diskutere kvinnekroppen som objekt, samtidig som de avdekker en samfunnsmessig tendens til å betrakte kvinners kunstnerpraksis alltid underlagt deres kjønn. De feministiske kunstteoretikerene Griselda Pollock (1949) og Linda Nochlin (1931–2017) argumenterer for at kvinnelige kunstnere først og fremst betraktes som kvinner, må sees i sammenheng med den seiglivet ideen om det mannlige kunstnergeniet, og normen om kunstnersubjektet som mannlig. I neste kapittel vil jeg presentere en rekke kvinnelige kunstnere som på 1960-tallet og 1970-tallet arbeidet aktivistisk med sin egen kropp, de problematiserer forholdet mellom kroppen som det aktive kunstnersubjektivitet og kroppen som passivt objekt, deriblant Carolee Schneemann (1939–2019) som brukte sin egen kropp både som motiv og skaper.

Kunsthistoriker Ulla Jørgensen plasserer Schneemann i et grenseland hvor hennes væren, hennes kropp til stadighet gjøres til det mest interessante, i dette ”den kvindelige

⁴⁵Holmlund, Christine. «The Lesbian, the Mother, the Heterosexual Lover: Irigaray’s Recordings of Difference.» *Feminist Studies* 17, no. 2 (1991): 108. DOI: [10.2307/3178336](https://doi.org/10.2307/3178336)

⁴⁶Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, 196

⁴⁷Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, 84

⁴⁸Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, 193,194

kunstnerssubjekts dilemma” blir Schneeman vekselvis objekt og subjekt.⁴⁹ I dette leses Simone de Beauvoirs nærmest profetiske utsagn inn: ”kvinnen er et objekt og derfor ikke kan realisere seg som subjekt”. Jørgensen diskuterer med dette som utgangspunktet hvordan kroppskunst og essensialisme alltid har fulgt hverandre, ved å kunstnersubjektets kjønnede autensitet, og kvinnen som essens, eller forstås sosialkonstruktivistisk. Med dette som utgangspunkt utforsker Jørgensen hvordan kroppskunst og essensialisme alltid har vært tett knyttet til hverandre. Dette gjøres ved å undersøke kunstnersubjektets kjønnede autensitet, samt hvordan kvinnen er blitt forstått både som en essens og i en sosialkonstruktivistisk kontekst.⁵⁰

Kvinnelig kåthet er noe annet: En vaginal ikonografi

Av historiske kilder for å sette analysen i forbindelse med 1970-tallet feministiske kunstbevegelse avender jeg meg av tekster av Barbara Rose, Linda Nochlin og Lisa Tickner. Disse tekstene fungerer som historiske dokumenter som vitner om kvinners seksuelle frigjøringsprosess på den tiden. Samtidig viser de seg å ha relevans i dagens diskusjoner om frigjøring og seksualitet. Rose, Tickner og Nochlin tar alle utgangspunkt i at den billedlige fremstillingen av kvinnelig seksualitet i vestlig kunst tilhører den mannlige betrakteren, og Tickner og Rose foreslår at et uttrykk for, eller fremstilling av, kvinnens egen seksualitet må være noe annet enn bare en motsats til kvinnelig seksualitet fremstilt for og av menn. Hos disse er seksualiteten en forutsetning for det frigjorte subjektet.

Med utgangspunkt i Nochlins argument for en erotisk kunst for og av kvinner, talte Barbara Rose for en seksuell revolusjon på 1960-tallet, hvor kvinnelig kunstnere brakte frem et konsept for kvinnelig seksualitet. Rose betraktet kvinnelige kunstneres fremstilling av kvinnelige kjønnsorganer som noe opphissende, men ikke nødvendigvis seksuelt opphissende. Dette gjorde vulva til et hellig symbol, som Rose omtaler som vaginal ikonografi, som i følge Rose et angrep på penis, som det viktigste symbolet på patriarkatet, og ugyldiggjør Freuds penismisunnelse.⁵¹ Samtidig gir begrepet en anledning for kvinnen å bli kjent med siden egen

⁴⁹ Jørgensen, Ulla Angkjær. *Kropslig kunst: æstetik, køn og kunstanalyse*. København: Museum Tusulanum, 2007:125-126

⁵⁰ Jørgensen, *Kropslig kunst*, 124.

⁵¹ Rose, Barbara. «Barbara Rose, ‘Vaginal Iconology’ (1974)». I *Feminism-Art-Theory: An Anthology 1968–2014*. Redigert av Hilary Robinson, 376–378. New Jersey: John Wiley & Sons, Ltd, 2015: 377

kropp. Dette løfter frem en likestilling mellom kjønnene, argumenterer Rose i motsetning til Nochlins ønske om å snu rollene hvor kvinner lager erotisk kunst på linje med menn.⁵²

Tickner diskuterte i en artikkel fra 1978, i likhet med Rose og Nochlin, argumenter for at kvinnens økte politiske makt i både sex og kunst, avhenger av å revolusjonere erotisk representasjon.⁵³ Tickner tar utgangspunkt i diskusjonen med å forstå mannen som aktiv, skapende og betraktende, og kvinnen som et passivt objekt for begjær.

Tickner beskriver kvinnekroppen i kunsten som en dobbel fremmed som et okkupert territorium, både av natur og kultur, og maskulin fantasi. For Tickner må altså denne okkuperte kroppen tas tilbake. Tickner mener det er paradoksalt at den kvinnelige erotiske kunsten i hennes samtid er de-erotisert, de-kolonialisert; ved at kvinnekroppens funksjoner hedres, for som hun påpeker, det er annerledes å være i en kvinnekropp, enn å betrakte en kvinnekropp. Tickner beklager seg over at erotisk litteratur om kvinner laget av kvinner opptrer innenfor rammer av undertrykkelse av kvinner, med virkemidler som voldtekt, ekshibisjonisme og masochisme. Kvinnen har tilvent seg å være denne fremmed, at hun ikke har et eget språk for å uttrykke sin seksualitet, og bruker det språket som finnes. Hun spør seg hva den ikonografiske ekvivalenten ville vært.

Queer fremstilling: Kåthet, skam og hyperfemininitet

Slik Rose, Nochlin og Tickners diskusjoner tar utgangspunkt i, har kunsthistorien har stadig fetisjisert og seksualisert representasjon av kvinnekroppen. For å perspektivisere Igrigarays argument om en kvinnelig seksualitet utenfor premisene om mannlig seksualitet, og kritikken om at hun overser lesbisk seksualitet, vil jeg her presentere sosial konstruktivistiske og skeive forståelser av seksualitet. jeg vil først trekke frem argumenter av Leonora Tiefer, deretter Greta Gaard og Judith Butler, samt Susan Sontag.

I sitt essay fra 1995 «Sex Is Not a Natural Act» argumenterer Leonora Tiefers for at sex ikke er en naturlig handling, og hun gjør sex til en metafor på gelé som er formbar, helt til den stivner i formen av sin beholder.⁵⁴ Tiefer mener dermed at sex er avhengig av konteksten den opptrer

⁵² Rose, «Barbara Rose, 'Vaginal Iconology' (1974)», 378

⁵³ Tickner, Lisa. «The Body Politic: Female Sexuality and Woman Artists Since 1970.» *Art History* 1, no. 2 (1978): 236–251. DOI: [10.1111/j.1467-8365.1978.tb00015.x](https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.1978.tb00015.x)

⁵⁴ Tiefer, Leonora. *Sex is Not a Natural Act and Other Essays*. Boulder, Colorado: Westview Press, 1995: 6-

i, og dermed i en samfunnskontekst som kategoriseres binært det som er sosialt akseptert naturlig, og det som ikke er sosialt akseptert som “unaturlig”.

Ideen om hva som er «naturlig» diskuteres i et økofeministisk perspektiv i Gaards innflytelsesrike essay «Toward a queer ecofeminism» fra 1997.⁵⁵ Gaard tillegger kristendom og vestlig kolonialisering ansvaret og hvordan vi oppfatter en viss seksualitet som naturlig, som den reproduktive, og en som underordnet og unaturlig; som den skeive. Erotofobi⁵⁶ for eksempel gjennom kristen retorikk om gudommelig fordømmelse av ikke-reproduktiv seksualitet har vært avgjørende for å opprettholde hierarkiske systemer som har tjent kolonialisering, og samtidig rettferdiggjort undertrykkelse av kvinner, urfolk, dyr, og skeive.⁵⁷ Slik er Gaards utgangspunkt er at de ulike systemer for undertrykkelse forsterker hverandre. I tillegg til de undertrykkende systemene som sosialistisk feminisme anerkjenner, som rasisme, klassisme og kjønnsdiskriminering, anerkjenner også økofeminisme undertrykkende systemer som «specism» og «naturism». ⁵⁸ I et slikt økofeministisk perspektiv kan ingen frigjøring finne sted, før alle undertrykkende strukturer er revet. Når naturen feminiseres og erotiseres, mens kultur maskuliniseres blir forholdet mellom natur og kultur tvunget frem som heteroseksuelt.⁵⁹

Judith Butler foreslår i *Gender Trouble* å tenke kjønn, seksualitet og sosialt kjønn på nytt.

Butler kritiserer ideen om disse som normal eller naturlig, og argumenterer for at kjønnsidentitet er sosialt konstruert. Butler kaller vårt sosiale kjønn performativt, kjønn er noe vi gjør, og hvor vi stadig oppfyller sosiale forventninger til passende atferd for biologisk kjønn.⁶⁰ Ifølge Butler er ikke vår seksualitet en selvsagt følge av vårt kjønn, der det kan argumenteres for at representasjon av kvinnelig seksualitet innen queerteori kan forstås som en

⁵⁵ Gaard, Greta. «Toward A Queer Ecofeminism». *Hypatia*, 12, no.1 (1997): 137–149.

⁵⁶ For å nærme oss en forklaring for hvorfor skam knyttet sex opptrer i individet kan vi legge til grunn vestlige kulturs erotofobi. Vestlig frykt for den seksualiteten den selv historisk har kategorisert som «unaturlig», opptrer også internalisert i individet. Begrepet kan også brukes for å beskrive frykt og ubehag mot seksualitet, både kulturelt og psykologisk. Dette kan skape skam og skyld knyttet til seksuell lyst, eller det kan komme til uttrykk som en undertrykkende holdning til seksuelle uttrykk eller følelser. Aaron, Michael Aaron. «Erotophobia: The Role of Culture and Society.» *Sexual and Relationship Therapy*, 30, no. 4 (2015): 498-509

⁵⁷ Gaard, «Toward A Queer Ecofeminism», 142–143.

⁵⁸ Gaard, «Toward A Queer Ecofeminism», 137

⁵⁹ Gaard forklarer dette med metaforen «Moder jord» (Mother Nature) gir naturen rollen som mor. I en patriarkalsk struktur hvor menn skal være uavhengige, helst ikke-avhengig, av andre, skal konen være avhengig av mannen, og slik har synet på naturen som mor ført naturen til å inneha en funksjon som underordnet mennesket, ikke som mor, men som kone. Gaard, «Toward A Queer Ecofeminism», 148–149.

⁶⁰ Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1999.

umulighet. Retenking av kjønnsroller og uttrykk kan sees i lesbisk sub-kultur. som butch og femme.

de Lauretis beskriver *butch* og *femme* som lesbisk sosioseksuell maskerade somuttrykt gjennom maskuline eller feminine kodete uttrykk er en camp appropriasjon av heteroseksuelle kjønnsroller.⁶¹ Butch/ femme kan forstås som en subkulturell lek med kjønnsroller, hvor butch beskriver en stilidentitet og stiluttrykk av maskuline koder og femme et uttrykk av feminine koder.⁶² Susan Sontag søker å fange camp-begrepet i «Notes on Camp» fra 1964, innledningsvis ved å referere til begrepet som en følsomhet, som et modus av estetikk. Camp uttrykker seg i hermetegn: «It's not a woman, it's a "woman"»⁶³. Camp er et uanstrengt eller uintendert teatralisk uttrykk hvor stil og estetikk er overordnet innhold eller moral⁶⁴. Begrepet *dyke camp*, beskriver lesbisk estetisk uttrykk som ikke styres av homofile menn, ikke har som ønske eller behov for å være tilgjengelig for heterofile.⁶⁵ Til forskjell fra camp slik Sontag definerer det, er ikke dyke camp like ironisk eller kitsch, men forskjellen ser ut til å være at der camp forholder seg til det unaturlige, forholder dyke camp seg til det naturlige og forsterker og forstørker det naturlige til ultra-naturlig. «Dyke camp is not reflective of or parodied from any version of *maleness*; it draws from a strong and developed sense of the multiplicity of lesbian identities, which is why it crosses over the butch/femme divide.»⁶⁶

Hyperfemininitet

Der dyke camp som ultra-naturlig ikke forholder seg til mannlige uttrykk som sådan, men til ulike former for lesbisk identitet, er det likevel interessant å trekke inn det ultra-kvinnelige kjønnsrolleuttrykket som oppstår i heterofile sammenhenger. Begrepet *hyperfemininitet* ble definert i 1991 av sosialpsykologene Sarah K. Murnen og Dunn Byrne. Hyperfemininitet defineres som tilbøyelighet til å utvise et overdrevent feminint kjønnsrolleuttrykk i heterofile

⁶¹ de Lauretis, *The Practice of Love*, 101-102

⁶² de Lauretis, *The Practice of Love*, 101-102

⁶³ Sontag, Susan. «Notes on Camp.» *Penguin Modern*. Førstegang utgitt 1964. London: Penguin, 2018: 4, punkt 10

⁶⁴ Sontag, «Notes on Camp.», 10 punkt 38

⁶⁵ Nielsen, Elly-Jean. «Lesbian Camp: An Unearthing.» *Journal of Lesbian Studies* 20, no. 1 (2016): 116–135. DOI: [10.1080/10894160.2015.1046040](https://doi.org/10.1080/10894160.2015.1046040).

⁶⁶ Clements, Mikaella. «Notes on Dyke Camp.» *The Outline*. 17.05. 2018 [<https://theoutline.com/post/4556/notes-on-dyke-camp>]

forhold.⁶⁷ I denne studien fant man at å score høyt på femininitet korrelerte med tradisjonelle kjønnsrolleholdninger, som igjen ble målt til å ha en sammenheng med kontroversielle seksuelle holdninger og tradisjonelle feminine prestasjonsidealer.

Holdningene ble målt i forbindelse med kjønnsstereotypiske holdninger ved voldtekt som en måte å opprettholde maktbalansen mellom kvinner og menn.⁶⁸ Andre funn viser også at hyperfeminine kvinner viste mer ettergivende holdninger til sex, men fant også at de i større grad viste anti-sosiale tendenser, og dermed mindre tilbøyelighet til å utvise sosial ønskelighet.⁶⁹ En annen studie viste at ved å presentere to ulike lydopptak for to ulike grupper bestående av både menn og kvinner, hvor samme kvinne fremfører omtrent samme tekst, men én som utviste høy score av hyperfeminine holdninger, og den andre som utviste lav score av hyperfeminine holdninger, ble den hyperfeminine kvinnen oppfattet som mindre kompetent, men ble likevel best likt av mennene, og oppfattet som mer seksuelt attraktiv.⁷⁰

En annen forståelse av det hyperfeminine er i større grad opptatt av hyperfemininitet som performativt, gjennom utseende og valg av klær, heller enn holdninger.

I en studie gjort blant elever på en privat jenteskole i England fant man at jentene, selv uten fysisk tilstedeværelse av gutter i skolehverdagen, følte et press for å være *girly-girly* og hyperfeminine fordi de hadde en tenkt gutt i hodet. De jentene som identifiserte seg med hyperfeminine kvaliteter, var også de som hadde tilgang på symbolsk kapital, og dermed også var de som var ansett å være mest populære, men samtidig dårligst likt.⁷¹ Den hyperfeminine kvinnens opptreden oppfattes som både hedonistiske og narsissistiske,⁷² og kvinner som Pamela Anderson og Marilyn Monroe blir karakterisert som hyperfeminine med store bryst, blondt hår,

⁶⁷ Murnen, K. Sarah og Donn Byrne. «Hyperfemininity: Measurement and Initial Validation of the Construct» *The Journal of Sex Research* 28, no. 3 (1991): 479-489

DOI https://www.jstor.org/stable/3812715?seq=1#metadata_info_tab_contents

⁶⁸ Murnen og Byrne. «Hyperfemininity»

⁶⁹ McKelvie, Melissa og Gold, Steven R. «Hyperfemininity: Further definition of the construct». *The Journal of Sex Research* 31, no. 31 (1994): 219-228. DOI: <https://doi.org/10.1080/00224499409551755>

⁷⁰ Matschiner, Melannie og Sarah K. Murnen. «Hyperfemininity and Influence.» *Psychology of Women Quarterly*, no. 3 (1999): 631-642.

DOI: [10.1111/j.1471-6402.1999.tb00385.x](https://doi.org/10.1111/j.1471-6402.1999.tb00385.x).

⁷¹ Allan, Alexandra Jane. «The Importance of Being a 'Lady': Hyper-Femininity and Heterosexuality in the Private, Single-Sex Primary School.» *Gender and Education* 21, no. 2 (2009): 145-158.

<https://doi.org/10.1080/09540250802213172>.

⁷² Holland, Samantha. *Alternative Femininities: Body, Age and Identity*. Oxford; New York: Berg Publishers, 2004.:298

og antas å spille dummere enn de egentlig er, og mulig for menn utøve å kontroll over.⁷³ I neste kapittel kommer jeg tilbake til hyperfeminitet som en del av 2000-tallets popkultur.

Pornografi

Slik kapittelet ble innledet, vil analysen av Lyse og Sprinkles kunstnerpraksiser også gjøre nytte av eksisterende forskning på pornografi, her har jeg valgt å presentere filmviter Linda Williams analyse av pornografi. Williams har også skrevet spesifikt om Sprinkles kunst, som oppgaven vil komme tilbake til. For å innlede denne delen vil jeg etablere Laura Mulveys begrep *det mannlige blikk*, som hun etablerte for å beskrive hvordan kvinnen i filmmediet gjøres til et objekt for den mannlige betrakter, uavhengig hvem den faktiske betrakter er, kan sies å bidratt til en forenklet og polarisert forståelse av kvinnelig seksualitet, hvor kvinnen enten kan være et objekt eller hun kan velge å være et subjekt.⁷⁴

Williams plasserer pornografi i en filmsjanger hun kaller *Body Genres*, eller *kroppssjangere*.⁷⁵ Blant disse skiller William mellom skrekkfilm, melodrama og pornografi. Kroppssjangerfilmer viser kropper berørte av intense kroppslige følelser eller emosjoner. Filmenes tilnærming til emosjoner og kroppslige følelser kan dessuten oppfattes som overinvolvert, skriver Williams. I pornografiske filmer er orgasme den mest fremstilte kroppslige følelsen.⁷⁶ Williams trekker også frem ekstase som essensielt fokuspunkt for kroppssjangeren. Kroppsliggjøring av ekstase i denne sjangeren påpeker hun at det primært er kvinnen som gir uttrykk for. I heteroseksuell pornografi laget for den mannlige betrakter er det altså kvinnelig seksuell ”ut-av-kroppen-opplevelse” som er det spektakulære.⁷⁷ Felles for kroppssjangerene er at den kvinnelige kroppen både er den som blir beveget og den som beveger. Williams eksemplifiserer kvinnens rolle i disse filmene ytterligere ved å vise til skrekkfilmer hvor kvinnen skremmes og tortureres, i melodramaet hvor kvinnen er emosjonelt plaget, og pornofilmen hvor kvinnen er i seksuell ekstase. Ved å se nærmere på disse diskuterer Williams hvorvidt sammenhengen mellom det (usømmelige og) tilsynelatende umotiverte bruken av

⁷³ Holland, Samantha. *Alternative Feminities – Body, Age and Identity*. Oxford, New York: Berg, 2004. S.43

⁷⁴ Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema.» *Screen* 16, no. 3 (1975): 6–18, <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>.

⁷⁵ Kroppssjanger, er min oversettelse. Begrepet har Williams opprinnelig har hentet fra Carol J. Clover. Williams, Linda. «Film Bodies: Gender, Genre and Excess.». I *Film Genre Reader III*, redigert av Barry Keith Grant, Austin, 141–159 University of Texas Press, 2003:143

⁷⁶ Williams, «Film Bodies», 143

⁷⁷ Williams, «Film Bodies»,144

kvinnekroppen som manifestasjon, og tårer, blod og sekret som følge av disse. Feministisk analyse av kroppssjangrene fokuserer på hvordan disse filmene fremstiller kvinnekroppen som offeret.

Williams anvender et psykoanalytisk perspektiv for å diskutere hvordan den umotiverte fremstillingen av kvinnekroppen forstås som pervers, og som et viktig argument for feministisk kritikk av pornografi.⁷⁸ Williams viser til Freuds bruk av begrepet perversitet, som omfatter all seksualitet som pervers. Slik blir fremstillingen av kvinner i pornografien forstått av feministisk analyse som sadistisk. William understreker hvordan kvinnelig masochisme er blitt oversett. Hun argumenterer for at bruk av torturinstrumenter på den kvinnelige kroppen i film som faktisk appellerende for det kvinnelige publikum.⁷⁹ Kvinnen i filmen som aktiv eller passiv i jakten på seksuell nytelse vil likevel være under patriarkatets dobbelstandard for hva en kvinne kan være. I skrekkfilmer blir den aktive slemme jenta drept eller torturert, mens den snille, passive, får leve. Til forskjell er den seksuelt aktive kvinnen i ikke-sadomasochistiske pornografien ikke blitt straffet for å aktivt søke seksuell nytelse. I masochistisk pornografi må imidlertid den aktive kvinnen betale med smerte for sin seksuelle nytelse. Williams trekker frem problemløsning og tidspunkt for når løsningen inntreffer som essensielt i en psykoanalytisk forståelsesramme. I pornografien er problemet, sex, og løsningen vil være mer, annerledes eller bedre sex.⁸⁰ Ved å anvende Freuds begrep om "opprinnelsesfantasi" vil seksuelle fantasier handle om forføring; om å forføre og å bli forført.⁸¹ Å løse ethvert foreliggende problem i de ulike kroppssjangerne handler om timing. I pornografen møtes fantasien og løsningen på problemet ikke for tidlig og ikke for sent, den seksuelle tilfredsstillingen inntreffer når den forføreriske og forførte møtes.⁸² Dermed er pornografiens mål å løse sitt problem alltid nå og *on time*.

Pornografien i kunsten

Siden både Lyse og Sprinkle benytter seg av pornografiske virkemidler i sine kunstneriske praksiser, har jeg valgt å inkludere kunsthistoriker Rune Gade, som har forfattet flere publikasjoner som utforsker forholdet mellom pornografi og kunst, samt temaer knyttet til

⁷⁸ Williams, «Film Bodies», 143, 147–148.

⁷⁹ Williams, «Film Bodies», 150

⁸⁰ Williams, «Film Bodies», 153

⁸¹ Williams, «Film Bodies», 143

⁸² Williams, «Film Bodies», 156

seksualisert selvrepresentasjon i samtidskunsten. Gade tar utgangspunkt i Giddens teorier i ved å anta at vår identitet og selvfølelse er sterkt knyttet til vår seksuelle atferd.⁸³ Gade innleder sin doktoravhandling om det pornografiske tablå fra 1997 med å gjøre rede for pornografiske bilder som iscenesatt fotografi. Betrakterens rolle er viktig for det pornografiske bilde, selv om betrakteren forholder seg til bildets premisser tilføres også noe gjennom betrakterens fantasi.⁸⁴ Gade beskriver også betrakterens involvering i pornografien ikke bare som innlevelse, men også som en «utlevelse», onani og utløsning, og har en funksjon i å gi betrakteren seksuell nytelse. Denne utlevelsen knytter Gade til at betrakteren i tillegg til å forholde seg til bildets premisser også tillegger bildet noe fra sin egen fantasi.⁸⁵

Kunsthistoriker Kelly Dennis anser ikke spørsmålet om hva som er kunst, eller hva som er porno et essensielt spørsmål å stille seg, men heller hvorfor behovet for å skille mellom disse tilsynelatende er så viktig. Dennis argumenterer for at forskjellen mellom kunst og porno, er skillet mellom betraktning og berøring: i pornografien finnes ingen skillelinje mellom betrakteren og bildet, subjektet og objektet.⁸⁶ Dennis påpeker at realismen ved fotografiet er pornografiens fetisj, identifiseringen med bildet, og som Rune Gade påpeker som en innlevelse og et utlevelse av bildet. Denne utlevelsen knytter Gade til at betrakteren i tillegg til å forholde seg til bildets premisser og samtidig legge til noe fra sin egen fantasi.⁸⁷

Linda Williams' essay «A provoking agent: The Pornography and Performance Art of Annie Sprinkle» skrevet i 1993, er et kasusstudie av Sprinkles arbeid. I dette essayet analyserer Williams både Sprinkles performancekunst og en av hennes pornofilmer, *Deep Inside Annie Sprinkle* (1982), som uttrykk for seksualopplysning. Hun drøfter hvordan Sprinkles arbeid bryter med konvensjoner ved å presentere eksplisitt seksuelt innhold i en feministisk og pedagogisk sammenheng. Dermed mener Williams at Sprinkles virke som sexarbeider eller «whore» er et grunnleggende utgangspunkt for å analysere Sprinkles verk.⁸⁸ Williams mener dette er et viktig for å «help us clarify the nature of a postfeminist sexual agency that has brought

⁸³ Gade, Rune. «Det Pornografiske tableau» I *Staser*. Ph.D.-avhandling. Aarhus Universitet. 1997,15-16

⁸⁴ Gade, «Det Pornografiske tableau», 162-163

⁸⁵ Gade, «Det Pornografiske tableau», 162-163

⁸⁶ Dennis, Kelly. *Art/Porn: A History of Seeing and Touching*. Oxford; New York: Berg Publishers, 2009, 3

⁸⁷ Dennis, *Art/Porn*, 164

⁸⁸ Williams, Linda. «A Provoking Agent: The Pornography and Performance Art of Annie Sprinkle.» *Social Text*, no. 37 (1993): 119

obscurity so aggressively on scene.»⁸⁹ Å lese kunstneren som et individ og bruke deres livshistorie for å forstå kunsten, er nærliggende både Giddens og Goffmans teorier om identitet og selvfremstilling. I Williams essay om Annie Sprinkle redegjør hun for innholdet i pornofilmen *Deep Inside Annie Sprinkle*, som Sprinkle både spilte i og var regissør for. Williams gjør rede for flere scener i denne filmen, og særlig forholder hun seg til en del fellesnevner. I hver scene henvender Sprinkle seg direkte til betrakteren, til den som ser filmen. Williams definerer denne betrakteren som en mann, og leser dette som en samhandling mellom horen og horekunden. Ved siden av dette identifiserer Williams at Sprinkle seksuelle agens, nettopp gjennom dette fortellergrepet, alltid gjør Sprinkle til det seksuelle subjektet. Slik har Sprinkle en gjennomgående seksuell agens. Et sentralt poeng i Williams essay, som senere leder opp til tekstens konklusjon, er at Sprinkle aldri skaper en dikotomi mellom å være sex-arbeider eller å være kvinne, den passive, eller den aktive seksuelle part, eller mellom pornografi og kunst: «(...) since with Annie Sprinkle there is never an either/or but always a this/and.»⁹⁰ På denne måten opererer ikke Annie Sprinkle med at kvinnen som blir ejakulert på, eller penetrert, utelukkende er et objekt for mannlig nytelse, men likevel et seksuelt subjekt med agens.

Linda Williams konkluderer med at Sprinkle i sine performancer gjør en viktig innsats for kvinners seksuelle frigjøring fordi samtiden på 1990-tallet fremstiller seksualitet som kommersialisert som selv-utvikling, og at hun anser 1990-tallet for å for lengst ha lagt bak seg prinsippet om at kvinner ilegges skylden for mannlig opphisselse, fordi seksualiteten er en for viktig handelsvare, for at kvinner selv ikke skal være i kontroll over sin egen seksualitet.⁹¹ I analysekapittelet vil jeg eksemplifisere aspekter av Sprinkles performancer som kan forstås som både pedagogiske og feministiske.

Digital kommunikasjon

En sentral del av både Lyse og Sprinkles kunstpraksis er å engasjere et bredt publikum. Lyse har i ulike perioder av sin karriere aktivt benyttet Instagram som en plattform for å dele sitt kunstneriske arbeid. Her velger jeg å referere til Marshall McLuhans beskrivelse av media ikke bare som et middel for kommunikasjon, men som en forlengelse av mennesket.⁹²

⁸⁹ Williams, «A Provoking Agent», 119.

⁹⁰ Williams, «A Provoking Agent», 130.

⁹¹ Williams, «A Provoking Agent», 130.

⁹² McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. London: Routledge, 1964, 3-4

Medier som en nærmest kroppslig forlengelse, gir oss en måte å utnytte ulike medium for å kommunisere, eksempelvis gjennom teknologiske kommunikasjonsmåter.⁹³ Denne forlengelsen sammen med teknologiske kommunikasjonsmåter gjør det mulig å overkomme begrensninger som tid og sted, argumenterer sosiologiprofessor Jan van Dijk.⁹⁴ Dette fordi informasjon digitalt både kan lagres, og distribueres bredt lenge etter informasjonen først oppstod. Blant de mest brukte digitale plattformene for kommunikasjon er de ulike sosiale media. Van Dijk definerer sosiale medier nettsteder som fasiliterer for deling av informasjon og kunnskap i form av tekstmeldinger, videoer og bilder.⁹⁵

Digitale nettverk og nakenhet

Smarttelefonen som medium muliggjør for individet å bytte mellom ulike sosiale roller, grupperinger og kontekster, og dermed utvikles den sosiale interaksjonen som smarttelefonen fasiliterer til å være personalisert nettverk, basert på individets sosiale tilknytning, og valg, eller behov av apper.⁹⁶ Bildedelingsappen Instagram er et av de mest populære plattformene for sosiale medier, med 1 milliard aktive bruker i 2018.⁹⁷ Brukere laster opp bilder, videoer og lignende og andre brukere kan like, kommentere eller sende meldinger. Blant Instagrams brukergrupper fins privatpersoner, kommersielle aktører og organisasjoner, deriblant kunstnere, kuratorer og ulike visningssteder for kunst. En annen kvalitet ved Instagram som derimot kan innvirke på deling av kunst er plattformens retningslinjer for sensur av nakenhet og seksualitet, hvor den hevder at nakenhet er ok i bilder og malerier og skulpturer.⁹⁸

Maja Malou Lyse anvender Instagram for å presentere sin kunstnerpraksis med over 44 000 følgere.⁹⁹ Hennes Instagramkonto @habitual_body_monitoring2 ble slettet av appen flere ganger, og kunstneren opplevde en stor forskjell mellom å dele sitt arbeid på Instagram

⁹³ Van Dijk, Jan. *The Network Society*, 3. utgave. London: SAGE, 2012, 235

⁹⁴ Van Dijk, *The Network Society*, 235

⁹⁵ Van Dijk, *The Network Society*, 180

⁹⁶ Van Dijk, *The Network Society*, .40,41

⁹⁷ <https://www.statista.com/statistics/253577/number-of-monthly-active-instagram-users/>

⁹⁸ « Vi vet at folk av og til har lyst til å dele kunstneriske eller kreative bilder som viser nakenhet, men av en rekke grunner tillater vi ikke [nakenhet](#) på Instagram. Dette omfatter bilder, videoer og en del digitalt opprettet innhold som viser seksuell omgang, kjønnsorganer og nærbilder av helt nakne rumpeballer. Det omfatter også enkelte bilder av kvinnelige brystvorter, men bilder ved amming, fødsel og øyeblikkene etter fødselen, helserelevante situasjoner (f.eks. etter brystfjerning, oppmerksomhet rundt brystkreft eller kjønnsbekreftende operasjoner) eller som en protesthandling er tillatt. Nakenhet er også greit i bilder av malerier og skulpturer.» <https://help.instagram.com/477434105621119>

⁹⁹ Instagram.com/habitual_body_monitoring2, per 30.11.23

sammenlignet med mikrobloggnettstedet *Tumblr*.¹⁰⁰ Tumblr består av mindre digitale nettverk og hadde per 2019 472 millioner registrerte brukerkontoer.¹⁰¹ Tumblr var på 2010-tallet en populær plattform for unge kvinner for å diskutere feminisme, gjennom å laste opp bilder, publisere tekstinlegg og dele andres innlegg, mens brukernes identitet er anonym.¹⁰²

Tumblr har også vært en viktig plattform for opplasting av queer, feministisk og BDSM pornografi og annet seksuelt innhold.¹⁰³ Dette skapte for mange et viktig sosialt digitalt nettverk, hvor politikk og estetikk sammenfalt, som ikke ville vært godtatt på andre sosiale medie-plattformer.¹⁰⁴ I desember 2018 endret Tumblr sine retningslinjer og forbød «Adult Content», definert som «real-life human genitals or female-presenting nipples» med unntak av «Certain types of artistic, educational, newsworthy, or political content featuring nudity».¹⁰⁵ Denne endringen medførte for brukere som kvinner og andre marginaliserte grupper et tap av plattform for sosial tilhørighet, og et sted å finne seksualisert innhold tilpasset egne preferanser.¹⁰⁶ Ved siden av Instagram har appen TikTok, lansert i 2016, blitt en populær sosial medieplattform som spesialiserer seg på korte brukergenererte videoer med som kan lages ved enkel videoredigering med musikk, effekter og filtre. Denne appen er en sentral del av det totale bildet av sosiale medier i samtiden, men innehar liten relevans for å svare på oppgavens problemstilling da denne appen ikke er nevneverdig brukt av Lyse eller Sprinkle.

¹⁰⁰ Thouber, Michael. «Maja Malou Lyse, Interview: “Det er helt vilt frustrerende at have en kunstnerisk praksis der hele tiden bliver slettet»». I *Art and Porn*, redigert av Erlend G. Høyersten, Rasmus Stenbakken og Anne Mette Thomsen, 120-125. Aarhus: Dystan & Rosenberg ApS, 2019.

¹⁰¹ Statista: «Tumblr - Statistics & Facts»
<https://www.statista.com/topics/2463/tumblr/> oppdatert 08.02.2022

¹⁰² Keller, Jessalynn. «‘Oh, She’s a Tumblr Feminist’: Exploring the Platform Vernacular of Girls’ Social Media Feminisms.» *Social Media + Society*, (July-September 2019): 1–11. <https://doi.org/10.1177/2056305119867442>.

¹⁰³ Mondin, Alessandra. «‘Tumblr Mostly, Great Empowering Images:’ Blogging, Reblogging and Scrolling Feminist, Queer and BDSM Desires.» *Journal of Gender Studies* 26, no. 3 (2017): 282-292.
DOI:10.1080/09589236.2017.1287684

¹⁰⁴ Mondin, «‘Tumblr Mostly, Great Empowering Images.»»,287,288

¹⁰⁵ Tumblr, «Community Guidelines» <https://www.tumblr.com/policy/en/community> sist oppdatert 01.11.2022

¹⁰⁶ Leskin, Paige. «A year after Tumblr’s porn ban, some users are still struggling to rebuild their communities and sense of belonging.» The Business Insider. 20.12.2019. <https://www.businessinsider.com/tumblr-porn-ban-nsfw-flagged-reactions-fandom-art-erotica-communities-2019-8?r=US&IR=T>

Personlig media

Medieviter og sosiolog Terje Rasmussen beskriver bruk av sosiale medier som *Personalisation of media*¹⁰⁷. Personlige medier er designet for privat bruk, for kommunikasjon med én eller flere, i private, eller mer eller mindre offentlige settinger, og på institusjonaliserte og ikke-institusjonaliserte områder.¹⁰⁸ Med personlige medier konstant tilgjengelig via smarttelefonens mobilitet, har brukeren hele tiden mulighet for å produsere innhold, motta informasjon og delta i samtaler.¹⁰⁹

Personlig media tilrettelegger og oppfordrer til personlige uttrykk og individualisme.¹¹⁰

Fremstilling av selvet gjennom et digitalt medium, plasserer Rasmussen i en historisk kontekst gjennom å anvende Michel Foucaults teori om «Technologies of the Self»: Individet former og transformerer sitt subjekt gjennom ulike operasjoner, som eksempelvis gjennom skriving, som kun ment for seg selv, eller til en eller flere mottakere.¹¹¹ Internett er et modus for presentasjon, hvor presentasjonen av selvet utgår fra å presentere seg selv til seg selv, med en «loop» til et publikum.

Rasmussen poengterer at presentasjon av selvet gjennom personlig media er nøye sammensatt, og at presentasjonsprosessen forstås best som performativ. Her implementerer Rasmussen Goffmans teori om selvpresentasjon. Front region er utøverens opptreden rettet mot publikum, der bildene eller tekstene som publiseres er kuratert for å gi presist det inntrykket avsender ønsker å gi.¹¹²

¹⁰⁷ Rasmussen, Terje. *Personal Media and Everyday Life: A Networked Lifeworld*.

Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014. DOI: 10.1057/9781137446466.0002.

¹⁰⁸ Rasmussen, *Personal Media and Everyday Life*, 8

¹⁰⁹ Rasmussen, *Personal Media and Everyday Life*, 8.

¹¹⁰ Rasmussen, *Personal Media and Everyday Life*, 20

¹¹¹ Rasmussen, *Personal Media and Everyday Life*, 34

¹¹² Rasmussen, *Personal Media and Everyday Life*, 38

Oppsummering av kapittelet

I dette kapittelet har jeg etablert det teoretiske rammeverket som er nødvendig for å støtte opp under oppgavens argument om at Annie Sprinkle og Maja Malou Lyse, gjennom sin bruk av pornografiske og hyperfeminine elementer, integrerer seksualitet og identitet for å re-tenke seksualitet. For å analysere Lyse og Sprinkles kunst vil jeg forholde meg hovedrammeverket for å se på selvscenesettelse, kvinnens begrensede handlingsrom, frigjøring av kvinnelig seksualitet i lys av Irigarays kritikk av samfunnets undertrykkelse av kvinnelig seksualitet, og hvordan vestlige samfunns normers iboende heteronormativitet at å i hele tatt tenke en annen seksualitet, nærmest er umulig å re-tenke seksualitet har i dette kapittelet blitt beskrevet med vaginal ikonografi, og jeg har også trukket inn økofeminisme, og skeive perspektiver på kjønnsroller. Særlig vil hyperfeminitet bli med videre i analysen av hvordan Lyse og Sprinkle fremstiller seg selv med pornografiske koder, og utnytter samfunnsnormer for sine frigjøringsprosjekt. Rammeverket for å diskutere de pornografiske elementene i kunstnerskapene består av Williams forskning på den typiske kvinnerollen i mainstream pornofilm, perspektivert med Gade og Dennis' forskning på pornografi i kunsten. I tillegg til dette har jeg valgt å inkludere teorier om medier, særlig digitale medier, for å bygge under viktigheten av hvordan Lyse og Sprinkle tilsynelatende en fremstiller seg selv i et direkteforhold mellom privatperson og kunstnerpersona, som igjen brukes som et av verktøyene for å nå ut til et bredt publikum.

Kapittel II

Kvinnelig seksualitet i kunsthistorien og kulturhistorien

Den eneste kvinnetypen som i vår tid er mer forlokkende enn den mørkt forstyrrende vampen, er den søte småbyjenta som tilsynelatende drypper av sukker og sakkarin, men som egentlig er full av begjær og ondskap (...)

Elizabeth Wurtzel¹¹³

Hva er kvinnelig seksualitet? Fra 1960-tallets feministiske frigjøringsbevegelse til vår samtid etter #MeToo, har det rådet ulike oppfatninger av hvordan dette spørsmålet best besvares. For å gi en historisk kontekst for Annie Sprinkle og Maja Malou Lyses kunstnerskap gir dette kapittelet en oversikt over de mest fremtredende tendensene knyttet til kvinners aktivisme fra 1960-tallet, frem til starten av 2020-tallet, og gjøre rede for hvordan de samme tendensene har blitt behandlet hos kunstnere som har arbeidet aktivistisk. For enkelhets skyld er kapittelet delt inn etter tiår, selv om dette er en forenkling, da tendenser i tiden ikke endrer seg brått ved inngangen til et nytt tiår.

Kapittelet begynner med å utforske frigjøringsbevegelsen på 1960- og 1970-tallet, hvor feminismen primært handlet om å motsette seg samfunnets begrensede normer for kvinner. Denne perioden var preget av aktivisme mot vold mot kvinner og mot at kvinner skulle reduseres til passive objekter for menns nytelse. For å belyse dette presenterer kapittelet Carolee Schneemann, Mierle Laderman Ukeles, Hannah Wilke, VALIE EXPORT og Judy Chicago. Utover 1980-tallet oppstod det en konflikt i USA som senere ble omtalt som «Feminist Sex Wars».¹¹⁴ På den ene siden stod de «sex-negative» feministene som mente de så en tydelig sammenheng mellom pornografi og vold mot kvinner, mens det på den andre siden vokste frem en tydelig gruppe feminister som identifiserte seg som «sex-positive», som omfavnet ulike seksuelle uttrykk og livsstiler, slik som kunstneren Wencke Mühleisen. 1990-tallet er blitt referert til av flere som «postfeministisk». Dette var en feminisme hvor individets agens stod i sentrum, med verdier fra nyliberalisme og kapitalisme. For å belyse 1990-tallets individfokus presenteres kunstnerne Tracey Emin og Elke Krystufek, samt Cindy Sherman. Derne

¹¹³ Wurtzel, Elisabeth. *Bitch, en hyllest til brysomme kvinner*. Oversatt av Bente Klinge. Oslo: Aschehoug, 2000:12

¹¹⁴ Comella, Lynn. «Review: Revisiting the Feminist Sex Wars.» *Feminist Studies*, 41, No. 2 (2015): 437–462. <https://www.scribd.com/document/402285289/comella2015>

redegjøres den hyperfeminine populærkulturen på 2000-tallet, etterfulgt av vår egen samtid etter #MeToo. For å sammenfatte 2010-tallet vil jeg presentere yngre skandinaviske kunstnere, Arvida Byström og Marin Håskjold, som arbeider med kropp og selviscenesettelse og leker med tradisjonell feminin kvinnefremstilling. Disse beskjeftiger seg med spørsmål rundt identitet og kjønnsidentitet som leker med, eller visker ut grensen mellom det private og det offentlige.

Feministisk frigjøringskamp på 1960- og 70-tallet

Kampen for frigjøring av kvinners seksualitet skjøt fart med lanseringen av P-pillen i USA i 1961¹¹⁵ og med Betty Friedans (1921–2006) bok *The Feminine Mystique* fra 1963 som oppfordret leseren til å finne tilfredsstillende utenfor å være husmor, mor og kone. Kunstnere som Carolee Schneeman (1939–2019), Mierle Laderman Ukeles (1939) Hannah Wilke (1940–1993), VALIE EXPORT (1940) samt Judy Chicago (1939) behandlet alle kvinnekroppen som et politisk virkemiddel for kvinnefrigjøring i denne perioden.

Kvinner kamp for frigjøring i vesten på 1960- og 70- tallet var generelt preget av en forståelse av at (menns) fremstillinger av kvinner for menn var undertrykkende for kvinner. Det er i det følgende viktig å presisere at dette er vestlig feminisme, og i stor grad preget av (heterofile) hvite kvinners erfaringer. Griselda Pollock har analysert strukturer i kunsthistorien hvor klasse, rase, kjønn og seksualitet har styrt hvilken kunst som er blitt kanonisert og hvilken som er blitt usynliggjort. I *Painting, Feminism, History* fra 1992 diskuterer Pollock hvordan den hvite kvinnekroppen er blitt objektivisert og seksualisert, men i det minste avbildet i den vestlige kunsthistorien, mens den svarte kvinnens kropp er misbrukt og krenket gjennom slaveri og rasisme, og er nektet tilstedeværelse i den hegemoniske vestlige kulturen.¹¹⁶ Det skapende kunstnersubjektet er en hvit mann, hans kropp er tilstedeværende, sterk og aktiv, mens hans materiale er den passive og formbare hvite kvinnekroppen.¹¹⁷ De amerikanske «mannebladene», som *Playboy*, etablert i 1953, og *Hustler*, 1974, publiserte seksualiserte bilder

¹¹⁵ Lilleslått, Mari. Kjønnforskning.no. «P-pillen: 50 år i Norge.» 21.12.2017. <http://kjoennforskning.no/nb/2017/12/p-pillen-50-ar-i-norge>.

¹¹⁶ Pollock, Griselda. «Painting, Feminism, History» i *Destabilizing Theory: Contemporary Feminist Debates*, redigert av Michèle Barrett og Anne Philips, 138–176. Cambridge: Polity Press, 1992, 141

¹¹⁷ Pollock, «Painting, Feminism, History», 141

av kvinner, skreddersydd for Mulveys *det mannlige blikk*.¹¹⁸ Mykpornoen som representeres i disse magasinene bærer arven etter den masturberende Tititans *Venus fra Urbino* (1538), og Manets *Olympia* (1863) som konfronterte betrakteren med seksuelle hentydninger i samtidige koder. Pollocks analyse av modernismens mannlige kunstnersubjekt har flere likhetstrekk med grunnlegger av Playboy Hugh Hefner. Der Yves Kleins (1928–1962) i *Anthropométrie-performance* (1960) bruker nakne kvinner dekket i ultramarin som maleverktøy, er Hefner kritisert for å bruke kvinners kropp for å skape et imperium. Likevel kan det hevdes at begge mennene her fremstår som instruerende, tilstedeværende og ikke minst profiterende, og dermed opprettholder det mannlige subjektets rolle gjennom objektiviseringen av kvinnekroppen. Opplevelsen av denne rollefordelingen som urettferdig og undertrykkende satte kvinnens rolle som seksuelt vesen på dagsorden, og pornografien, som Hefner var representant for, ble sterkt kritisert. Fremstillinger av kvinnen som subjekt med egen seksuell agens, utover å være sexobjekt for menn, var både på opp til 1970-tallet og i kunsthistorien for øvrig underrepresentert.

Skeives rettigheter

For å perspektivere kvinners kamp for seksuell frigjøring, og for å senere i oppgaven kunne diskutere re-tenking av seksualitet, og en seksualitet utenfor en heteronormativ sfære, må kampen for homofiles rettigheter som tok plass i offentligheten fra slutten av 1960-tallet, også nevnes. Kampen mot diskriminering av transpersoner, ikke-binære fortsatte og forsetter langt inn i 2000-tallet. I Norge ble loven om at homoseksuelle handlinger mellom menn var straffbart opphevet i 1972, og dermed var ikke lenger å være homofil kriminelt.¹¹⁹ Rundt samme tid i USA, oppstod Pride som minnemarkering etter Stonewall-opprøret i 1969, hvor de som holdt til ved en skeiv bar i New York gjorde opprør mot politiet etter grov trakassering og arrestasjoner som hadde funnet sted over lengre tid.¹²⁰ Stonewall-opprøret kan dermed markeres som starten på en synliggjøring av mangfold av seksualitet og kjønnsidentitet som frem til da hadde måtte holdes skjult på grunn av risikoen for alvorlige sanksjoner.

¹¹⁸ Mulvey, «Visual pleasure and narrative cinema»

¹¹⁹ Stortinget, «Avkriminalisering av homofili.» 07.06.2022

<https://www.stortinget.no/no/Stortinget-og-demokratiet/Historikk/avkriminalisering-av-homofili/#:~:text=Lov%20av%2021.&text=I%201972%20ble%20%C2%A7%20213,%C3%A5%20v%C3%A6re%20homofil%20i%20Norge>.

¹²⁰ Store norske leksikon. «Pride.» Birger Berge og Reidar Schei Jessen. 01.08.2023. <https://snl.no/pride>.

Oppgjør med husmorsrollen

Den feministiske kunsten på 1970-tallet diskuterte blant annet kvinnens rolle i samfunnet og i hjemmet. Eksempler på dette er Mierle Laderman Ukeles performanceprosjekt *Maintenance Art* (1969) og gruppeutstillingen *Womanhouse* (1972) som både var en installasjon og performancescene, med blant annet Judy Chicago. Laderman Ukeles *Maintenance Art* belyste hvordan kvinnens arbeid i hjemmet både begrenser henne, og er et evighetsarbeid. Slik Sisyfos i gresk mytologi er dømt til å rulle en stein opp et fjell, og med samme steinen når toppen ruller den ned igjen, må han rulle steinen opp igjen, beskriver Ukeles kvinnens arbeid et evig vedlikehold, og en evig syklus av matlaging, vasking, rydding, tilbakeføring, bevaring, preservering og konservering. Ved å løfte husarbeidet, *maintenance*, vedlikehold, omsorg, opprettholdelse og ivaretagelse, ut av hjemmet og inn på kunstinstitusjonen skapes en ny forståelse for hvordan rollene som husmor, mor og kunstner som kroppsarbeid hvor vedlikeholdet skyldes en rekke performative handlinger.

Kvinnens kroppsarbeid i hjemmet er ikke bare knyttet til materiell vedlikehold eller oppfostring av barn, men også til kvinnens ekteskapelige plikter. Kvinnens seksualitet i heteronormativt ekteskap blir redusert til å være en funksjon for mannens seksuelle utløp og behov løftes også frem på kunstscenen i løpet av 70-tallet. Gruppeutstillingen *Womanhouse* som åpnet i et ombygd hus i Hollywood, Los Angeles, i 1972, var initiert av Judy Chicago og Miriam Schapiro. *Womanhouse* bestod av installasjoner og performanser fordelt i husets 17 rom som belyste og kritiserte aspekter ved kvinnens rolle i hjemmet og plass i samfunnet. Blant de stedsspesifikke installasjonene var Judy Chicagos installasjon *Menstruation Bathroom* (1972).

Menstruation Bathroom var et hvitt baderom, med hvitt flislagt gulv, et hvitt toalett, en hvit hjørnehylle på veggen over et podium i et hjørne. Både hyllen og sisternelokket på toalettet er fylt med ulike hygieneprodukter. I et hjørne står en hvit søppelkasse fylt med blodige bind og tamponger. Installasjonen i baderommet som i seg selv er en lukket, privat og stille sfære, manifesterer menstruasjonen som noe som må dekkes til og hemmeligholdes, hvor lekkasjer av væske eller lukt er en trussel om sosiale sanksjoner, som opprettholder kommersielle aktørers profitt på kvinnekroppen. Menstruasjons biologiske funksjon er utstøtning av ikke-befruktede egg, og den første menstruasjonen under puberteten indikerer kjønnsmodenhet, og således er den menstruerende jenta kulturelt og tradisjonelt forstått som seksuelt tilgjengelig.

I *Womanhouse* ble skjebnen til den seksuelt tilgjengelige jenta, som senere blir en kvinne, utforsket i Judy Chicagos performance *Cock and Cunt Play* (1972). Her gestaltet aktørene Janice Lester (ukjent fødselsår) og Faith Wilding (1943) “SHE” og “HE”. De er kledd i sort med overdimensjonerte lyserosa genitalier festet til skrittet, mens de snakker med overdrevne og kjønnskarakteristiske stemmer og overdrevne stiliserte bevegelser. I dialogen mellom de to etableres genitaliene som årsakene til kjønnes ulike roller eller oppgaver i et heterofilt samliv; å ha penis er et argument for at mannen ikke skal gjøre oppvask. Gjennom performancens forløp belyses også mannens og kvinnens seksualitet. Kvinnen uttrykker ønske om seksuell tilfredsstillelse og orgasme, som oppfattes av mannen som provoserende og truende, og fører til at han dreper henne. Retorikken om kulturelle agendaer forkledd som en direkte biologisk årsak er effektiv i både *Cock and Cunt Play* og *Menstruation Bathroom*, for et vestlig, mer spesifikt amerikansk middelklasse publikum.

Womanhouse som eksempel på hvordan kvinnes kunst tidlig på 70-tallet kritiserte reduksjonen av kvinnelig seksualitet til en reproduktiv funksjon, og impliserte på denne måten at alle kvinners seksuelle utgangspunkt er lik. Kritikken av essensiell feminisme problematiserer denne reduseringen, men foreslår også å forstå kvinnelig seksualitet som noe utenfor en biologisk reproduktiv sfære. Frigjøringsprosjektet på 1970-tallet kritiseres også for å forsterke kvinnens rolle som passiv, noe den i utgangspunkt selv kritiserer, og på denne måten gjør kvinnen til et offer. Chicagos *Menstruation Bathroom* viser kvinnen som gjennom konsekvenser av biologien, blir et potensielt offer for samfunnets fordømmelse av urene kvinner, mens Chicagos SHE i *Cock and Cunt Play* er det ultimate offer som må dø for mannens hånd.

Organisering mot pornografi

Feministenes angrep på pornografi startet med kvinnebevegelsens arbeid mot vold mot kvinner. Med den økende bevisstheten rundt menns vold mot kvinner, kritikk av heteronormativitet og samtidig økt synlighet av den fremvoksende kommersielle sexindustrien begynte man å se korrelasjoner mellom billedlig fremstilling av objektiviserte seksualiserte kvinner, og vold mot kvinner.¹²¹ Blant anti-porno feministene i den amerikanske debatten stod advokat Cahtarine

¹²¹ Barker-Plummer, Bernadette. «Carolyn Bronstein. Battling Pornography: The American Feminist Anti-Pornography Movement, 1976–1986.» *Mass Communication and Society* 16, no. 4 (2013): 608-611. doi: 10.1080/15205436.2013.790060.

MacKinnon (1946) og aktivist Andrea Dworkin (1946–2005) som siden 70-tallet har arbeidet for å endre den rettslige reguleringen av pornografi ved å argumentere for at pornografi er et sivilt rettighetsbrudd i form av kjønnsdiskriminering, og som menneskehandel. MacKinnon argumenterer for at pornografi dehumaniserer kvinner, og at både sexindustrien og konsumering av pornografi "(...)contributes causally to attitudes and behaviors of violence and discrimination which define the treatment and status of half the population".¹²² MacKinnon har også representert Linda Boreman (1949–2002), kjent som pornoskuespiller Linda Lovelace, hovedrolleinnehaver i den kjente pornofilmen *Deep Throat* (1972) mot hennes eks-mann der hun anklaget ham for voldtekt og for å ha tvunget henne til å spille i den og flere pornofilmer.¹²³ I Norge ble Kvinnefronten grunnlagt i 1972 og har siden den gang vært aktive mot porno og prostitusjon,¹²⁴ det samme gjelder den norske uavhengige organisasjonen Kvinnegruppa Ottar, grunnlagt 1991.

Anti-pornofeministene var de som hadde størst sympati i samfunnet, også fordi deres forståelse av kausalitet mellom seksualisert vold og pornografi også resonerte med konservative kristne sedelighetsverdier. Senere møtte de motstand fra andre feminister som mente seksuell frihet var frigjøring. I USA gjorde en radikal feministisk gruppe som kalte seg Women Against Pornography (WAP) flere aksjoner mot pornokinoer og sexbutikker, ved å holde informative guidede turer for å opplyse folk om skadene ved pornografi, i tillegg til en marsj på Times Square i New York i 1979 med over fem tusen oppmøtte som demonstrerte mot pornografi og mot vold mot kvinner.¹²⁵

¹²² MacKinnon, Catharine A. *Toward a Feminist Theory of the State*. Cambridge: Harvard University Press, 1989, 196

¹²³ MacKinnon, Catharine A. *Are women human?: and Other International Dialogues*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 2006.

¹²⁴ På Kvinnefrontens nettside heter det per 04.14.2020 at organisasjonen vil:

- delta i den internasjonale debatten om prostitusjon og hevde Kvinnefrontens syn om at man ikke kan skille mellom tvang og frivillighet, og at prostitusjon ikke skal betraktes som arbeid.
- kjempe mot etterspørsel i prostitusjonsmarkedet og vise at menneskehandel av kvinner og barn er knyttet sammen med prostitusjonsmarkedet i Norge
- jobbe for at flere land kriminaliserer kjøp av sex
- følge opp håndhevelsen av loven mot kjøp av seksuelle handlinger (sexkjøpsloven), samt jobbe for holdningskampanjer og gode program for kvinner som vil ut av prostitusjon
- jobbe mot pornokultur og pornoindustrien.
- <https://kvinnefronten.no/kvinnefrontens-politiske-krav/>

Per november 2023, har de moderert sine punkter til å omhandle seksualundervisning, og «jobbe mot pornokultur og pornoindustrien»: <https://www.kvinnefronten.no/seksuell-frigjoring>

¹²⁵ Basler, Barbara. «5,000 Join Feminist Group's Rally In Times Sq. Against Pornography.» *The New York Times*. 21.10.1979

EXPORT aksjonerer mot porno

VALIE EXPORT, virket i Østerrike og var en del av *Wiener Aktionismus*, Wiener-aksjonistene. Dette var en gruppe unge kunstnere, stort sett bestående av menn, som fra 1962 og til begynnelsen av 1970-tallet aksjonerte mot maktstrukturer gjennom voldelige og sjokkerende handlinger, som kunne nakenhet, masturbering, blod og urin. VALIE EXPORTs performancepraksis på slutten av 1960-tallet kritiserte sterkt den seksualiserte kvinnekroppen begrenset til mannlig nytelsesmiddel ved å intervensere i fysiske rom hvor mannens intensjon er å visuelt konsumere kvinnelig passivitet. Hun posisjonerte seg mot pornografi og aksjonerte mot en pornokino i München i 1969 med den performative protesten *Aktionhose: Genitalpanik* (1969). Her gikk hun inn i kinosalen bærende på et maskingevær, ikledd en bukse med åpent skritt, og stilte sitt nakne underliv i ansiktshøyde på publikum. Her ble publikum ble aktivt, for ikke å si aggressivt, eksponert for et virkelig kvinnekjønn som forstyrret fantasien om kvinnelig seksualitet. EXPORTs terroristlignende uttrykk, med vulva som våpen, og maskingeværet i hende, ble dokumentert i en fotoserie bestående av seks bilder som viser kunstneren sittende på en benk, med spredte ben, nakent kjønn og nakne føtter, håret er ustelt, blikket er hardt og fiksert mens hun holder parat maskingeværet ved brystet.

I *TAPP und TASTKINO* (1968/1989) forstyrret hun igjen forholdet mellom fantasi og virkelighet. Ved å angripe uforstyrret nytelse av en passiv og åpen kvinnekropp gjennom film plasserer hun sin egen kropp i filmmediets plass. Med en sort kasse på overkroppen og åpning foran med et forheng inviterte hun forbipasserende på gaten til å stikke hendene inn i kassen og beføle brystene hennes. Som en virkelighetsgjøring av fantasien om å røre ved et fetisjert objekt, som ødelegges av kvinnens tilstedeværelse og konfronterende blikk. EXPORTs uttrykk er aggressivt og oppmerksomhetskrevenende, også i den grad hun oppsøker rom hvor hennes handlinger ikke er ventet, som på gaten i *TAPP und TASTKINO*, eller i pornokinoen.

Det kvinnelige kunstnersubjektet

Amerikanske performancekunstnere på 1960- og 70-tallet som Carolee Schneemann og Hannah Wilke brukte kroppen som protest mot å kun bli oppfattet som en kvinne som laget kvinnekunst, eller begrenset til å bli betraktet som en vakker kvinne, eller kun sett på som

kvinnekropp. I Wilkes fotoserie etter performansen *S.O.S. - Starification Object Series* (1974–82) poserer hun i vakre fotomodellpositurer, med tyggegummi, tygget og deretter formet som vaginaer, plassert som et forstyrrende lag for betrakterens gransking, utfordrer hun betrakterens uforstyrrede glaning på en sexy kvinnekropp. Wilkes valg av tyggegummi ble båret av en betydningsfull politisk symbolikk, forstått som et bilde på kvinnelige erfaringer: å bli forbrukt, utnyttet, forkastet og erstattet av noe nytt. I *S.O.S* ble Wilke samtidig en dualitet – en overflate som bar spor av kastet tyggegummi og en representasjon av et ideelt skjønnhetsideal. Dette komplekse kunstneriske uttrykket kastet lys over intrikate spørsmål om kvinnelig identitet og det utbredte mønsteret av utnyttelse av kvinner i samfunnet, tygget, formet og reformet. I *Interior scroll* (1975) utfordret og provoserte Schneemann med å ta i bruk kvinnekroppens funksjon som hulrom.

Både Schneemann og Wilke problematiserte hvordan deres kunstnersubjekt ble satt i skyggen av å bli betraktet som en vakker kropp. Schneemann insisterer i *Fuses* (1964–1967), 16mm film overført til video (farge, stille), og *Meat Joy* (1964), performance, på å være både *Image* og *Image Maker*. Kroppen som image kan betraktes som erotisk eller seksuell, eller gjenstand for begjær, men den er også selv aktiv og begjærende, og konstruerende som image maker. I Schneemanns protest og oppgjør med å reduseres til en vakker kvinnekropp, påpeker hun også at integriteten hennes som kunstner ble svekket i samtiden, fordi hennes aggressive uttrykk i kunsten ble lest som maskulint, og dermed nedvurdert.¹²⁶

Konsensus blant feminister under kvinners frigjøringsprosjekt på 1960 og 1970-tallet var at kvinners arbeid i hjemmet ikke ble anerkjent som "ekte arbeid". Videre var det en bred enighet at kvinner var undertrykt av menn på flere områder, både i og utenfor hjemmet. Slik Chicago eksemplifiserte i *Cock and Cunt Play* kunne undertrykkelse i ytterste konsekvens føre til kvinners død, både billedlig og bokstavelig. Det var også en bred konsensus at fremstillingen av kvinner som sexobjekter, samt pornografi generelt, hadde en undertrykkende virkning på kvinner og opprettholdt en normalisering av vold mot kvinner. Som oppgaven vil utforske videre i neste del, markerte 1980-tallet flere stemmer i det tidligere generelle synet på pornografi som utelukkende skadelig for kvinner.

¹²⁶ Schneemann, Carolee. «More Than Meat Joy.», i *Art and Feminism: Images That Shaped the Fight for Equality*, redigert av Helena Reckitt. San Francisco: Chronicle Books, 2018, 63.

Feministisk sex-krig i USA i 1980-årene

The Barnard Conference on Sexuality i 1982 anses som utgangspunktet for det som er blitt kalt de feministiske sex-krigene, polarisert mellom porno-motstanderne og sex-positive feminister. Konferansen ved Barnard College, et kvinnecollege i New York, var en årlig konferanse for å bringe feministisk forskning og politikk sammen.¹²⁷

Konferansen synliggjorde skillet mellom feminister. På den ene siden mente man, deriblant medlemme i WAP, at pornografi var skadelig, og at seksualisering og objektivisering av kvinnekropp for mannens nytelse var undertrykkende og umuliggjorde seksuell likestilling, mens den andre siden mente at kvinnelig seksualitet måtte frigjøres fra heteronormative og patriarkalske forståelser, og at sex-arbeid og ulike seksuelle uttrykk nettopp er seksuell frigjøring. Tema for konferansen var «å utfordre den konservative feministisk seksuelle diskurs som hersket i kvinnebevegelsen», og kilden til konflikt oppstod visstnok allerede under planleggingen. Meningsmotstanderne kritiserte at de anti-porno-organisasjonene ble holdt utenfor planleggingen, men motsvaret var at debatten allerede var dominert av det anti-pornografiske holdninger.¹²⁸ De radikalt forskjellige synspunktene førte til ytterligere splittelse mellom de ulike fløyene. Blant arrangørene var kjente pro-sex-feminister som Gayle Rubin (1949), som i sitt foredrag kritiserte meningsmotstanderne for å ikke forstå seksualitetens natur som foranderlig.¹²⁹

Skeive og sex-positive feminister

I tillegg til Rubin, var det flere feminister som stilte seg som sex-radikale eller sex-positive, inkludert Carol Queen (1957), Audre Lorde (1934–1992) og Martha Shelley (1943). Queen karakteriserte sine meningsmotstandere MacKinnon og Dworkin som representanter for det hun har beskrevet som *mainstream*-feminisme, eller den dominerende feministiske retningen. Denne feminismen Queen tillegger *whorephobia*, en fobi mot horer, særlig kvinnelige.¹³⁰ Queen mente de største forskjellene mellom *main stream*-feminisme og sex-positiv-feminisme skyldtes *main stream*-feminismens manglende interesse for kvinnelig seksualitet, og frykten for

¹²⁷ Wilson, Elisabeth. «The Context of 'Between Pleasure and Danger': The Barnard Conference on Sexuality». *Feminist Review*, nr. 13 (1983), 35

¹²⁸ Wilson, «The Context of 'Between Pleasure and Danger»

¹²⁹ Comella, Lynn. «Review: Revisiting the Feminist Sex Wars.» *Feminist Studies*, 41, No. 2 (2015): 437–462. <https://www.scribd.com/document/402285289/comella2015> 452

¹³⁰ Queen, Carol. «Sex Radical Politics, Sex-positive Feminist Thought, and Whore Stigma.» I *Whores and Other Feminists*, redigert av Jill Nagle, 125–135. New York: Routledge, 1997, 126

sex som kjernen i en patriarkalsk voldelig sfære. Feministene lærte å støtte andre kvinner fra lesbene, argumenterer Queen, og mener kvinner som ville utforske sin seksualitet utenfor grensene i et heterofilt ekteskap vant støtte i queer-communities.¹³¹ Queens utopi er en sex-positiv verden hvor markedet for sex-arbeidere er overflødig, og de heller erstattes av sex-healere og sex-pedagoger.

Martha Shelly formulerte i sitt essay *Notes of a Radical Lesbian* (1969) at den lesbiske kvinnen er fri fra undertrykkelse fra menn. Gjennom å elske andre kvinner, oppnår den lesbiske kvinnen frihet fra avhengighet av mannen for kjærlighet, sex, økonomisk støtte og behovet for å styrke mannlig ego ved å opptre som husmor.¹³² Slik aksjonerer queer eksistens mot undertrykkelsen av kvinner. Audre Lorde anklager i essayet *Uses of Erotic: The Erotic as Power* (1978), samfunnet for å demonisere den kvinnelige seksualiteten som opptrer utenfor reproduktiv kontekst. Lorde mener samfunnet tillegger kvinners seksualitet en farlig og destruktiv kraft. Denne erotiske kraften, eller makten, blir fjernet fra kvinnen når den kun kan fremhentes i heteroseksuelle relasjoner. For Lorde er erotisk nytelse forankret i selvet, og ikke i reproduksjon. Hun argumenterer at når kvinnen blir kjent med sin seksualitet og kan realisere sin erotiske kraft utenfor reproduksjonen har denne kraften sosiale potensialer som gir individet en utvei fra seksuell undertrykkelse. Seksualitet og nytelse for kvinnen kan dermed bryte mellom kvinnelig seksualitet og patriarkat, kapitalistisk, heterofil reproduksjon.¹³³

Rubins essay *Thinking Sex* fra 1984 kritiserer samtidige anti-porno-feminister, særlig for deres protest mot lesbisk porno, og SM.¹³⁴ Rubin mener disse og andre konservative forstår sex som essensielt, altså at sex er forstått som noe likt og uforanderlig gjennom hele menneskets historie. Rubin mener at samfunnets forståelse av sex som skadelig er vår tids diskurs, og det samme gjelder oppfattelsen om at avvik fra heteronormativ seksualitet er umoralsk og uetisk. Rubin argumenterer for at for å forstå undertrykkelse av seksuelle minoriteter var det behov for en ny

¹³¹ Queen, «Sex Radical Politics»,127

¹³² Shelley, Martha. «Notes of a Radical Lesbian» utgitt først gang 1969. Utdrag av dette essayet er frigjort på nettsidene til University of Michigan University of Michigan, «Excerpt from Notes of a Radical Lesbian, by Martha Shelly, 1969.» lest 30.11.2023 <http://www-personal.umd.umich.edu/~ppennock/doc-LesbianFeminism.htm>

¹³³ Lorde, Audre. «Uses of the Erotic: The Erotic as Power». I *Sex Ecologies* redigert av Stefanie Hessler. (Cambridge: The MIT Press, 2021.) 71–78

¹³⁴ Rubin, Gayle. «Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality.» I *Culture, Society, and Sexuality: A Reader*, redigert av Peter Aggleton og Richard Parker, 143–178. London: Routledge, 2006.

og radikal måte å tenke på sex som politikk. Det er et seksuelt hierarki som er årsaken til seksuell undertrykkelse, Rubin forklarer hierarkiet med en *Charmed Circle* bestående av en indre og én ytre sirkel. Indre sirkel omfatter seksuelle uttrykk som monogami, ekteskapeleg sex og reproduktiv sex, som godtas som *normalt* og *naturlig* i samfunnet, og den ytre sirkelen viser sex som oppfattes som *unaturlig* og avvik: homoseksualitet, promiskuitet, ikke-reproduktiv sex og kommersiell sex.¹³⁵ Rubin argumenterer for at vi skal forstå undertrykkelse av seksuelle minoriteter kreves en tilnærming som inkluderer feminisme og marxisme, for uten å inkludere kjønn, sosialt kjønn, rase, klasse, vil ikke analysen holde mål.

Innenfor de heteronormative rammene begynte også kvinnene å fremstille kvinnelig seksualitet. Deriblant Candida Royalle (1950–2015) som arbeidet som pornoskuespiller fra 1975, og startet sitt eget produksjonsselskap Femme Productions i 1980 som laget heteroseksuelle pornofilmer som søkte å fokusere på kvinnens seksualitet og som verktøy for par. Slik Carol Queen uttrykte, er det nærliggende å trekke konklusjonen om at sex-positiv feminismes høyeste mål er individrettet kroppslig og sanselig seksualopplæring for alle, slik sex-pedagog Betty Dodson (1929–2020) praktiserte helt frem til sin død.

Provoserende og skitten kropp med Wencke Mühleisen i 1980-årene

Norsk-østerrikske Wencke Mühleisen (1953) var i perioden 1978–1988 performancekunstner med base i Østerrike. Hun provoserte gjennom sin performancepraksis med simulering av sex, og mengder av skitt og mensblod.

I dag er Mühleisen kjønnsforsker og medieviser, og har utgitt flere skjønnlitterære arbeider med selvbiografiske utgangspunkt. Selvbiografi og subjektiv erfaring var også en viktig del av hennes kunstnerpraksis. Mühleisens kunstnerskap posisjonerer seg som sex-positivt, og diskuterer og utforsker kvinnelige seksuelle og kroppslige uttrykk gjennom å manipulere den kulturelle forståelsen av hva en kvinnekropp er. Mühleisens performancer behandlet sex og politikk, med elementer fra eksperimentelt teater med ekspressiv eksplosivitet av sex, nakenhet, og væsker og skitt.

¹³⁵ Rubin, «Thinking Sex», 152

I en artikkel i *Tidsskrift for Kjønnforskning* fra 2012 Mühleisen gir et retrospektivt blikk på sin kunstnerpraksis- som objekt og subjekt.¹³⁶ I denne skildrer hun sin kunstnerpraksis, setter den i en samtidig kontekst, og diskuterer den som kjønnforskner. I performansen *I am Pregnant* (1983) var Mühleisen gravid, og veltet seg i, og smørte seg inn i en gjørmelignede masse. hun beskriver handlingen som en «selvnyttende orgie». Hun gned hendene over den glatte innsmurte kroppen, og gned seg inn i gjørmene på gulvet i taktil tilfredsstillelse over gravide kroppens seksuelle potensial som hun samtidig forholder seg til publikum som hun snakket med via en håndholdt mikrofon.¹³⁷ Den tilgriset, skitne, gravide kroppen har både fullført sin viktigste oppgave som reproduktiv i en heteronormative og patriarkalsk struktur, men velter seg av vellyst i en autonom seksualitet utenfor den reproduktive og heteronormative sfæren. Scenesetningen av *Pregnant* vekslet mellom autentiske øyeblikk som virket ekte, uttrykk av følelser, direkte kommunikasjon med publikum, teatralisk overdramatisering og kommentarer som refererte til måten det hele ble satt opp på og hvordan publikum reagerte.

I performansen *Lady Charles og Prince Diana* (1981) interagerer kunstneren også med publikum, ved å spille på skammen som kvinnekroppens byrde, og særlig menstruasjon, innledet Mühleisen med å medgi til publikum at hun hadde mens, og at hun trengte en tampong. Slik hun minnes det, var det først ingen som kastet en tampong til henne på scenen. Kanskje fordi publikum var usikre på hvorvidt spørsmålet var ekte, om *hun* var ekte, ellers var det skammen over å tilkjenne sin egen skambelagte kroppslighet som hindret kvinnene i publikum fra å umiddelbart plukke frem en tampong. Etter flere runder med humor for å ufarliggjøre situasjon, kastet flere i salen tamponger til henne, men da var det «for sent»: Mühleisens nakne underliv var tilgriset av blod, eller rødfarge, som hun kastet rundt, og smørte utover et lerret og utover kroppen.

Mühleisen plasserer sin egen praksis på 1970- og 80-tallet som heteronormativ, sex-positiv, i opposisjon til feministiske anti-pornografi, og ikke utypisk for datidens kvinnelige kunstnere som brukte sin egen kropp og sitt eget kjønn som medium for å ta oppgjør med kunsthistoriens passive kvinnefremstilling, og som visuelt nytelsesobjekt ved å konfrontere maskulinitetens privilegium som eneste subjekt.¹³⁸

¹³⁶ Mühleisen, Wencke. «Seksualitet og estetikk- Retrospektivt blikk på egen performancevirksomhet 1978-1988» *Tidsskrift for kjønnforskning* 36 no. 1 (2012): 47-68 <https://www.idunn.no/file/pdf/52862181/art05.pdf>

¹³⁷ Mühleisen, «Seksualitet og estetikk», 61

¹³⁸ Mühleisen, «Seksualitet og estetikk», 57

1990-tallets kommersielle postfeminisme

Berlinmurens fall i november 1989 førte til et verdenssyn av frihet og uendelige muligheter, og gjennom 1990-tallet ble Internett åpnet for kommersiell bruk.¹³⁹

Postfeminisme kan defineres som at feminismens mål er oppnådd, og således skapt av et marked basert på å profitere på kvinners ønske om å fremstå mektige. Postfeminisme deler ikke feminismens syn på undertrykte kvinneroller, men forholder seg til individets agens, og er påvirket av tankegods fra nyliberalisme og kapitalisme og formet gjennom forbrukerkultur.¹⁴⁰ Feminin feminisme i 1990-tallets populærkultur gjorde kvinnen til en sexy, men også seksuell karakter. Popgruppen *Spice Girls* (1994) og HBO-serien *Sex and the City*¹⁴¹ (1998–2004) er eksempler på postfeminisme. Under slagordet *Girl Power* hadde de fem vokalistene i *Spice Girls* tydelige roller i gruppen, hvor personligheten ble karikert gjennom sexy antrekk og stemmebruk. *Sex and the City* tar også utgangspunkt i en gruppe kvinner med ulike personligheter, også kommunisert gjennom identitetsmarkører som klær, yrkesvalg og syn på sex og dating. *Sex and the City* var den første TV-serien som tok for seg kvinnelig seksualitet fra et kvinnelig perspektiv og er av flere blitt drøftet som et uttrykk for forbrukerkultur og identitet i lys av å være et postfeministisk produkt.¹⁴²¹⁴³ Jane Arthur diskuterer seriens tilnærming til seksualitet som en remediering av spørre-spalter om tematikker knyttet til sex i dameblader til TV-serieformat.¹⁴⁴ Kvinnepersonaene i *Sex and the City* og *Spice Girls* kan forstås som personifiseringer av kvinnelige egenskaper og seksuelle strategier. Arthur poengterer at de fire hovedkarakterenes livsstil og autonomi i *Sex and the City*, altså singeltilværelsen som gjør de uavhengige fra menn, kun kan opprettholdes grunnet deres økonomiske uavhengighet. For alle hovedkarakterene, bortsett fra Miranda, er ikke skillet

¹³⁹ Store norske leksikon. «Internetts historie». Eirik Rossen, Ivar M. Liseter og Ola Nordal. 17.10.2023 https://snl.no/Internetts_historie

¹⁴⁰ Fiel, Adriaens og Sofia Van Bauwel.

«Sex and the City: A Postfeminist Point of View? Or How Popular Culture Functions as a Channel for Feminist Discourse.» *Popular Culture* 47, no. 1 (2014): 179-181 DOI: [10.1111/j.1540-5931.2011.00869.x](https://doi.org/10.1111/j.1540-5931.2011.00869.x)

¹⁴¹ *Sex og singelliv* på norsk, gikk på Home Box Office (HBO) fra 1998 til 2004. Ytterligere to filmer er produsert i etterkant av TV-serien, *Sex and the City* (2008) og *Sex and the City 2* (2010). TV-serien er en adaptasjon av antologien *Sex and the City* (1997) av Candace Bushnell (f.1958).

¹⁴² Arthur, Jane. «Sex and the City and Consumer Culture.» I *Television: The Critical View*. Redigert av Horace Newcomb, 315-329. Oxford: Oxford University press, 2007.

¹⁴³ Fiel og Van Bauwel, «Sex and the City», 74-195

¹⁴⁴ Arthur, Jane. «Sex and the City and Consumer Culture.» I *Television: The Critical View*. Redigert av Horace Newcomb, 315-329. Oxford: Oxford University press, 2007, 322.

mellom arbeid og privatliv et utpreget problem. Å velge karrieren eller ektemann, er en identitetsmarkør, og lik deres luksusforbruk, og Arthur mener at de på denne måten unngår å diskutere den postfeministiske problematikken.¹⁴⁵ På den ene siden kan *Sex and the City* et sees som et uttrykk for frigjøring av kvinnelig seksualitet, i tråd med feminismen på 1960-1970-tallet, mens den på den andre siden kritiseres for å forsterke stereotypiske kvinneroller med tradisjonelle ønsker om heterofile forhold og et behov for å bli begjært av menn.¹⁴⁶

Sex is Not a Natural Act

Parallelt med 1990-tallets postfeminisme, finnes strømninger som ikke anser at feminismens mål er oppnådd. Sexolog og forsker Leonore Tiefer argumenterte i essayet *Sex is not a natural act* fra 1995 at sex ikke er naturlig eller biologisk gitt, men forstås best som et sosialt konsept. Dette ligner Gayle Rubins argument fra 1980. I dette ligger blant annet en kritikk av den medisinske måten å forklare seksualitet. Tiefer foreslår at konseptualisering av sex gjør det mulig å se menneskets potensialer for bevissthet, atferd og uttrykk som dynamiske. Tiefer sammenligner seksualitet og sosiohistoriske betydninger med gelé: i likhet med gelé har ikke seksualiteten noen form uten en beholder, men når gelén er blitt formet er den satt, og vanskelig å forme på ny.¹⁴⁷ I 1998 ble Elizabeth Wurtzels *Bitch: In Praise of Difficult Women* utgitt. Wurtzel gir i en bevissthetsstrøm et overblikk over kvinner i populærkulturen som har brukt sin seksualitet som maktmiddel for å overgå, eller komme utenom de patriarkalske strukturene som ellers spenner bein på kvinners ambisjoner. Wurtzel eksemplifiserer den seksuelle makten ved å vise til at det er «den uskikkelige piken», den seksuelle kvinnen som oppnår maktposisjoner i en patriarkalsk struktur.

Individets seksualitet: Kunstens *bad girls*

Der kunsten på 1970-tallets kjempet for å frigjøre kvinnekroppen fra å være et undertrykt objekt, og 1980-tallet fremstilte kvinnekroppen som ekstrem og provoserende, søkte 1990-tallet å fjerne kroppen fra normative begrensninger og belyse individets private frihet.

Annie Sprinkle kan plasseres blant kunstnerne på 1990-tallet, men her vil jeg presentere noen hovedtrekk ved kunstnerskapene til Tracey Emin, Elke Krystufek og Cindy Sherman. I likhet

¹⁴⁵ Arthur, «Sex and the City and Consumer Culture.», 316-317

¹⁴⁶ Genz, Stéphanie. *Postfemininities in Popular Culture*. London: Palgrave MacMillan, 2009, 98-100

¹⁴⁷ Tiefer, *Sex is Not a Natural Act*, 6-7

med Sprinkle fortøner begge disse kunstnerskap seg som biografiske selvframstillinger hvor de bringer individets nytelsesatferd, ved å bokstavelig talt åpne det private rommet hvor individet i skjul kan gi etter for lyst, for offentligheten. Krystufeks performance *Satisfaction* (1994) og Emins installasjon *My Bed* (1998) er eksempler på kunstverk som bryter ned grensen mellom det private og det offentlige. Disse verkene viser hvordan vår nytelsesatferd, inkludert handlinger som å gi etter for fråsing og kåthet, blir ansett som skammelige og pinlige når de blir offentlig eksponert. Slik konfronteres også betrakteren med hvordan innbilt iakttagelse fra andre, mer eller mindre reell frykt for å bli iaktatt, i vår mest intime hedonistiske øyeblikk, påfører en skamfølelse over å gi etter for lyster, selv i det skjulte. Emin og Krustyfek stiller betrakteren til ansvar opprettholdelsen av tabuer knyttet til visse former for nytelsesatferd: De setter opp et speil vi helst ikke vil se oss selv i.

En analyse av kunstnerskap som leker med selvframstilling kommer ikke utenom de fotografiske selvportrettene av kunstneren Cindy Sherman (1954). Gjennom Shermans selvscenestillelse, som innebærer komplekse forklædninger og identitetskonstruksjon, ved bruk av sminke, proteser, kostymer og rekvisitter, fungerer som et middel til å utfordre og rekonseptualisere konvensjonelle oppfatninger av både av portrettfotografi og i denne sammenheng, også stereotypier. Ved å se på hennes selvframstilling i feministisk lys, kan hennes praksis forstås som en utfordring av hun normative skjønnhetsidealer og samfunnets forventninger til kvinnekroppen, eller kvinnerollen. Eksempel på dette sees i hennes serie *Untitled Film Stills* (1977–80) hvor hun iscenesetter seg selv foran kamera i en setting som imiterer Hollywood-estetikk fra filmer i svart-hvitt. Her gestalter hun ulike kvinneskikkelser basert på stereotypiske kvinneroller i settinger som oppfattes som svært uhandgripelige og ladede.

Emins ubønnhørlige åpenhet om seksuelle erfaringer på egne premisser kan leses som typisk for 1990-tallets individualisme og seksuell identitet. Tematiseringen over hennes seksuelle narrativ rommer seksuelt misbruk og aborter, og er en tydelig rød tråd gjennom Emins kunstnerskap. Hun er både kontroversiell og selvutleverende, om når hun navngir enkeltpersoner i verket *Everyone I Have Ever Slept With 1963–1995* (1995), er et telt med applikasjontechnik, madrass og lys 122 x 245 x 214 cm.¹⁴⁸ Teltet har navnene til alle de kunstneren har sovet med, frem til Emin var 32 år i 1995, er sydd på bokstav for bokstav på

¹⁴⁸ Verket gikk tapt i brann 2004.

innsiden av de lave teltveggene. Blant disse er familie, venner, elskere, og foster. «Slept with», eller «ligget med» på norsk, er en eufemisme, en forskjønnert omskriving av den korrekte og direkte benevnelsen fordi den oppfattes som for vulgær. Emins spill med «slept with», er ikke en omskriving, men en bokstavelighet. Verket handler dermed om nettopp om å sove sammen med, å være intim med, i større forstand enn kun sex. Tittelen og verket åpner for en intimitetskontekst hvor kjærlighet og relasjoner, løftes frem som konstituerende for trygghet. På teltgulvet står «WITH MYSELF ALWAYS MYSELF NEVER FORGETTING», som leses som både som onani, og et livsvarig forhold til seg selv, som en gjentakende, trygg og livsnødvendig forutsetning for eksistens.

I Emins installasjon *My Bed* (1998), 79 x 211 x 234 cm, er hovedelementet en seng, sengetøyet er rynkete, dynen er dratt til side som om noen nettopp har stått opp av sengen. På gulvet rundt sengen, og på et nattbord ligger ulike objekter henslengt, blant disse et par tynne lyse nylon strømpebukser og skrukket undertøy, et håndspeil, polaroidbilder av Emins, pillebrett, en champagnekork, sigarettpakker, spritflasker og et par sammenbundede koffertene. I *My Bed* behandles sengen som intim sfære og forlenger objektene mer eller mindre direkte til sitt eget kjønn, sitt underliv gjennom merkene etter kroppsvæsker. og som effekt av dette en kroppslig tilstedeværelse, men uten kroppslig nærvær. I begge verkene er intimitet særdeles fremtredende, både i mediet og i tematikk: det lave teltet som en omsluttet sfære, et skjulested tross at alle lyder kan høres utenfra, og sengen som tilholdssted for de mest sårbare og private følelsene og opplevelsene. Denne fysiske og emosjonelle erfaringen med sengen som også deles også av betrakterne, møter sine egne private erfaringer i det offentlige utstillingsrommet, som en blottlagt iscenesettelse av ens egen intimsone utenfor egen kontroll.

I Elke Krystufeks performance og installasjon *Satisfaction* blir ettergivelsen for kroppslige behov er selvsagt, og årsaksforholdet mellom det vakre og det ekle ved kroppen er utvasket. Utstillingsrommet hvor *Satisfaction* fant sted var dekket med fliser på veggene og rommet ble utstyrt med innlagt vann, og badekar, toalett, servant, kjøleskap, matvarer og en rekke elektriske husholdningsapparater. Rommet fremstår som en hybrid mellom et bad og et kjøkken. *Satisfaction* tematiserer tilfredsstillelse ved å utforske ulike gjenstander og verktøy som vi omgir oss med i hjemmet, som gjør det enklere og mer behagelig å tilfredsstille kroppslige behov eller ønsker. I løpet av performansen interagerer Krystufek med objektene i rommet, grådig og selvsagt, og i et for ettertiden minneverdig øyeblikk onanerte hun blant annet med en vibrator.

Pornofisert og hyperfeminin ungdomskultur på 2000-tallet

Som en forlengelse av individualiseringen av kvinnen og Girl Power- holdningen på 1990-tallet vokste det frem en i større grad et homogent og sexy kvinneidol for unge jenter utover 2000-tallet. 2000-tallets største tenåringsidol var den amerikanske hotellarvingen Paris Hilton (1981), som var elsket av den internasjonale sladderpressen som partyprinsesse og PlayBoy-bunny. En lekket privat sex-video¹⁴⁹ og reality-serien *The Simple Life*¹⁵⁰ ga henne nærmest kultstatus. I *The Simple Life* reiste Paris Hilton og bestevenninnen Nicole Richie (1981), fremstilt som to bortskjemte sosietetsungdommer, hjem til arbeiderklassehjem spredt over USA for å leve med familiene og gjøre fysisk arbeid. Hilton og Richie var glamorøse, frekke og tilsynelatende uintelligente bortskjemte og late. Hilton og Richie hadde blondt skinnende hår, rosa solbriller, glossy lepper, «flipp-telefoner» dekorert med strass, høye hæler, bukser med lav skjæring og pastellfargede topper med dyp utringing som også eksponerer magen. Klesmoten Hilton gjorde populær på 00-tallet flørtet med porno; søte og sexy klær med Playboy-logoen underbygget moten som juicy, glossy, og hyperfeminin. Hilton avslørte i 2020 at hennes selvfremstilling, som dum og sexy med sin karakteristiske baby-stemme var konstruert som mediestrategi.¹⁵¹

Den populærkulturelle trenden som flørtet med porno-kulturen diskuteres av Stephanie Genz som *Do-me-feminism*, eller ta-meg-feminisme.¹⁵²¹⁵³ Ta-meg-feminismen et uttrykk for post-feminisme. Fremfor å dele feminismens kamp mot undertrykte kvinneroller, opptas post-feminisme av den individuelle kvinnens valg, og med kommersialiserte slagord som Girl Power, er post-feminismen skapt av forbrukerkultur, nyliberalisme, og kapitalisme.¹⁵⁴

¹⁴⁹ Paris Hilton har uttalt at hun opplevde sex-videoen som et digitalt overgrep, og at hun følte seg tvunget til å la seg filme. Filmen ble gjort da Hilton var 18 år, og lekket to år etter i 2003. *Den Sanne Historien om Paris Hilton*, YouTube Originals 2020: <https://www.youtube.com/watch?v=wOg0TY1jG3w&t=22s>.

¹⁵⁰ Realityserien *The Simple Life* hadde totalt 5 sesonger fra 2003-2007. Realityseriens første tre sesonger ble sendt på Fox Broadcasting Company fra 2003-2005, og de siste to på E! Entertainment Television.

¹⁵¹ Denne strategiske selvfremstillingen som hyperfeminin, flørtete pop-ikon har i dag gjort henne til en svært suksessfull businesskvinne, en annen strategi må være å avsløre for hele verden er at dette kun var en strategi. *Den Sanne Historien om Paris Hilton*, YouTube Originals 2020: <https://www.youtube.com/watch?v=wOg0TY1jG3w&t=22s>

¹⁵² Genz, Stéphanie. *Postfemininities in Popular Culture*, 91

¹⁵³ Min oversettelse.

¹⁵⁴ Genz, *Postfemininities in Popular Culture*.

Kvinnerens ønske om å fremstå som mektige, sammenfaller i ta-meg-feminismen med ideen om at kvinners seksuelle frihet er nøkkelen til uavhengighet og frigjøring.¹⁵⁵ Ta-meg-feminisme kalles også porn-chic eller bimbo-feminisme, forstår den sexy kvinnen med mykporno-trekk som «knowing, active and heterosexually desiring subjects».¹⁵⁶ Eierskapet til egen seksualitet ved å være feminine og sexy, er en arv etter den fremvoksende sex-positive feminismen på slutten av 1970-tallet og 1980-tallet, som både var pro-pornografi og for individuell seksuell ytringsfrihet.¹⁵⁷¹⁵⁸ Men særlig gjør ta-meg-feminismen bruk av ironi og lekenhet, hvor å være sexy er gøy.¹⁵⁹¹⁶⁰ Selv-seksualiserende kvinner som er blitt kritisert for å «løpe patriarkatets ærend», av det Queen forstår som main-stream-feminisme, eller som journalist Ariel Levy har betegnet som «female chauvinist pigs»¹⁶¹ Kvinnen som føler seg *empowered*, myndiggjort, ved å være sexy og ta tradisjonelle mannlige våte drømmer som sine egne, kritiseres som *raunch culture*, eller *pornifisert kultur*.¹⁶² Pornofisert kultur karakteriseres av Levy som en kommersiell kultur hvor kvinners selv-objektivering og oppfordring til objektivering ved å argumentere for at det er karikaturer av kvinnelig sexyhet, og at deres seksualitet er redusert til å snurre rundt en stolpe, og dermed er mer opptatt av kvinnens som sexy, enn hennes egen seksualitet.¹⁶³ Annie Sprinkle er en kunstner som opptrer innenfor denne hyperfeminine og pornofiserte rammen. Sprinkles beskjefteigelse med å bryte tabuer knyttet til den komplekse seksualiteten, som kvinnelig seksuell agens som eksisterer parallelt å være sexy og ønsket om å bli begjæret, og med å arbeide i sex-industrien. I neste kapittel vil jeg gi en inngående beskrivelse av hennes hyperfeminine selvframstilling.

¹⁵⁵ Genz, *Postfemininities in Popular Culture*, 91

¹⁵⁶ Genz, *Postfemininities in Popular Culture*, 91

¹⁵⁷ Genz, *Postfemininities in Popular Culture*. 93

¹⁵⁸ Mühleisen, «Seksualitet og estetikk», 50

¹⁵⁹ Genz, *Postfemininities*.91

¹⁶⁰ Levy, Ariel. *Feministsvin- Kvinner i en pornofisert kultur*. Oversatt av Poul Henrik Poulsson. Oslo, Cappelen Damm: 2009. s.15 Originalens tittel: *Female Chauvinist Pigs- Women and the Rise of Raunch Culture*. USA: Free Press, 2005.

¹⁶¹ Levy, Ariel. *Feministsvin- Kvinner i en pornofisert kultur*. Oversatt av Poul Henrik Poulsson. Oslo: Cappelen Damm, 2009. Originalens tittel: *Female Chauvinist Pigs- Women and the Rise of Raunch Culture*. USA: Free Press, 2005.

¹⁶² Poul Henrik Poulsson har oversatt begrepet.

¹⁶³ Levy, *Feministsvin*, 32

Fjerdebølgefeminisme og #MeToo definerer 2010-tallet

Et nytt feministisk engasjement blant yngre kvinner vokste frem rundt 2012.¹⁶⁴ Denne nye feministiske bølgen, er flere steder betegnet som en *fjerdebølge-feminisme*.¹⁶⁵ Fjerdebølgefeminismens viktigste verktøy er internett, og de viktigste sakene er interseksjonalitet, bevissthet rundt privilegium, og å etablere en mer inkluderende forståelsesramme for hva det er å være kvinne.¹⁶⁶ En slik inkluderende forståelsesramme gjør seg gjeldende på sosiale medier gjennom selvscenesettelse og selvportretter, selfies, hvor kropper i ulike fasonger, hudfarger og individuelle uttrykk synliggjøres. Et synlig mangfold av ulike kropper ansees blant mange for å være inkluderende, fordi det kan legge til rette for at individet føler aksept, og tilhørighet fordi man opplever gjenkjennelse i andres kropper, eller særtrekk, som igjen ønsker å føre til større selvaksept.

Høsten 2017 ble emneknaggen *#MeToo* en katalysator på sosiale medier for kvinner verden over for å dele erfaringer med seksuell trakassering og seksuelle overgrep.¹⁶⁷ Vitnesbyrd avdekket en betydelig mengde seksuell trakassering i samfunnet og på arbeidsplasser og bidro til en diskusjon om overgrep som et strukturelt samfunnsproblem. *#MeToo* innledet en offentlig debatt om sex og samtykke, og Sverige innførte en lov om samtykke i 2018. Etterspillet av *#MeToo* førte også til bevissthet rundt, og tiltak for bekjempelse av spredning av *hevnporno* og overgrepsmateriale på nett. Samtiden ser ut til å forstå seksualitet som en viktig del av individets fysiske og mentale helse. Dermed er også engasjementet rundt aksept for mangfold innen seksualitet og kjønnsidentitet nådd bred politisk enighet. På Regjeringens nettsider heter det at «Alle skal ha like rettigheter uavhengig av seksuell orientering, kjønnsidentitet og kjønnsuttrykk.», og «Holdningene i befolkningen og levekårene blant lhbt-personer endres over

¹⁶⁴ Munro, Elasaïd. «Feminism: A Fourth Wave?» *Political Insight* 4, no. 2 (2013): 22-25. DOI: [10.1111/2041-9066.12021](https://doi.org/10.1111/2041-9066.12021).

¹⁶⁵ Munro, «Feminism: A Fourth Wave?».

¹⁶⁶ Munro, «Feminism: A Fourth Wave?».

¹⁶⁷ Me Too startet som en initiativ av aktivist Tarana Burkes i 2006, for å skape rom for økt bevissthet rundt seksuelle overgrep. Garcia, Sandra E. «The Woman Who Created #MeToo Long Before Hashtags.» *The New York Times*, 20.10 2017. <https://www.nytimes.com/2017/10/20/us/me-too-movement-tarana-burke.html>.

tid i positiv retning, men oppdatert forskning viser at det fremdeles er et behov for en målrettet og systematisk innsats på dette feltet.»¹⁶⁸

Disse politiske formuleringene indikerer en forventning om konsensus i befolkningen, som på langt nær minner om de sex-positive feministenes agenda fra 1970 og 1980-tallet.

Seksualitet som uttrykk for sunn helse kan eksemplifiseres i livsstilsprogram som *The Goop Lab med Gwyneth Paltrow*, Netflix (2020), hvor tidligere nevnte sexpedagog Betty Dodson, som var en viktig del av det sex-positive miljøet i USA, ble invitert for å snakke om forskjellen på vulva og vagina, og demonstrere kvinnelig orgasme.

Plattformer som Instagram, twitter og tumblr. muliggjør formidling av personlig feministisk engasjement, og samtidig oppdage likesinnede å utveksle erfaringer med, samtidig vil personer som utviser sexisme, misogyni og transfobi straks kunne utfordres, eller også «kanselleres».¹⁶⁹ Med kanselleringsbegrepet viser man til en kollektiv form for utestengelse eller avskrivelse, eller også uthenging av et individ på grunnlag av utsagn eller handlinger som andre ønsker å ta avstand fra.

Konsekvenser av kanselleringskultur på 2020-tallet?

Samtiden i vesten på 2020-tallet kan sies å være liberal for flere uttrykk for seksualitet og kjønnsuttrykk. En del av samtidens offentlige diskurs handler også om anerkjennelse av ikke-binær kjønnsidentitet og relasjonsmangfold, som flerforhold. Isadora Neves Marques (1984), som er transkvinne, undersøker reproduksjon utenfor binaritet og seksualitet. I sitt verk *Vampires in Space* (2022), bestående av tre videoinstallasjoner, dikt og skulpturelle elementer, konfronterer hen fremmedgjortheten som ikke-binære og transpersoner opplever i vestlig kultur. Gjennom vampyrer som metafor, som reiser ut i verdensrommet, hvor det er evig natt- og som dermed gir vampyrene evig liv, foreslår Marques også en annen form for reproduksjon. Som gjennom tradisjonelle historier om vampyrer vil de formere seg ved å bite et menneske. På denne måten utfordrer Marques ikke bare de sosiale normene vi beveger oss innen, men

¹⁶⁸ Erna Solbergs Regjering, 2013–2021. Regjeringen.no «Seksuell orientering, kjønnsidentitet og kjønnsuttrykk». 4.10.2019.

<https://www.regjeringen.no/no/tema/likestilling-og-inkludering/likestilling-og-inkludering/seksuell-orientering-og-kjonnsidentitet/id2005942/>

¹⁶⁹ Kansellering, eller *cancel culture* er istedenfor å akseptere motstridende meninger, kulturelt blokkere meningsmotstandere fra å en offentlig plattform eller karriere. Romano, Aja. «Why We Can't Stop Fighting About Cancel Culture.» *Vox*. 25.08.2020. <https://www.vox.com/culture/2019/12/30/20879720/what-is-cancel-culture-explained-history-debate>.

presenterer også verden hvor seksualitet ikke er begrenset til vår tolkning av binære systemer innen biologien. Gjennom å tenke det umulige, presenterer hen alternativ til, eller en utvei fra, en kultur som synes det er vanskelig å romme det som ikke kan kategoriseres binært.

Slik oppgaven innledes er også samtiden på 2020-tallet preget av konservativt tankegods, som kan forstås som en motreaksjon på #MeToo, og mot ikke-binære forståelser av kjønn. I løpet av 2020-tallet er samfunnet blitt påvirket av en økende strøm av konservative ideer og verdier. Denne tendensen kan sees som motreaksjon på #MeToo-bevegelsen, samt den økende aksepten for ikke-binære forståelser av kjønn. Mens #MeToo har hatt en viktig rolle i å avdekke og håndtere seksuell trakassering og overgrep, har den også utløst motstand og skepsis blant noen. Det argumenteres for at bevegelsen kan ha gått for langt når det gjelder anklager og straff uten tilstrekkelig bevisføring. Kanselleringskultur, som har utviklet seg parallelt med Me-Too-bevegelsen, har også vært et kontroversielt tema. Den kan sees som en reaksjon på de samme problemene som #MeToo prøver å adressere, nemlig maktmisbruk og diskriminering. Likevel har noen hevdet at kanselleringskulturen kan gå for langt i sitt mål om å straffe enkeltpersoner for tidligere feiltrinn, og at den utfordrer ytringsfriheten og muligheten til å lære av feil. Dette har bidratt til en kompleks debatt om hvor grensene for ansvarlighet og rettferdighet bør ligge.

Kropp og seksualitetens status som tabu på 1970-tallet ble hele tiden et potensial for feministisk provokasjon, skandale og overskridelse, slik Mühleisen sex-positive agenda formidles gjennom iscenesettelser av grenseoverskridende kroppslige handlinger akkompagnert av verbal kommunikasjon direkte rettet mot publikum. Hos yngre samtidskunstnere behandles selvet parallelt som performativt og iscenesatt med en tilsiktet autensitet hos flere unge samtidskunstnere. Den iscenesatte og selvbiografiske kroppen møtes ikke bare av betrakteren i offentlige sfærer, men også gjennom Instagram og mobiltelefonen, som utgjør en forlengelse av betrakterens egen kropp, eller intimsone. Kunstnere som behandlet, eller behandler, sitt personlige liv som en forutsetning for kunsten, har forholdt seg til en mer eller mindre dokumentarisk og selvbiografisk. Blant disse hører også yngre skandinaviske samtidskunstnere som Arvida Byström og Marin Håskjold.

[Digitale intimsfærer hos yngre kunstnere](#)

Arvida Byström (1991) er en svensk samtidskunstner som i likhet med Lyse bruker sin egen kropp som verktøy og utgangspunkt. Gjennom digitale collager og videoer utforsker Byström

kompleksitet ved kropp og feminitet i internettkultur. Gjennom et virtuelt språk, leker hun med hyperfeminine koder og estetiske referanser til mote og internettkultur fra starten av 2000-tallet. Byström og Maja Malou Lyse har sammen hatt performance-serien *Selfie Stick Aerobics* (2015). I video-versjonen av performansen opptre kunstnerne i en rosa virtuell-gymsal. De er kledd i tettsittende rosa velour-drakter, lik de som Paris Hilton gjorde populære på 2000-tallet, og hvite joggesko. I det virtuelle rommet rundt kunstnerne svever lebestifter, menskopper, navlepiercinger, stringtruse, hårbørste, og vaginale piller. I hånden holder de hver sin selfie-stick, med en rosa klemme som holder fast en smarttelefon. De filmer seg selv fra ulike vinkler, mens de snakker direkte til betrakteren om hvordan man best tar selfies. Selvobjektivering er et gjennomgående tema hos Byström. Hun har flere selvportrett tatt i speil, såkalt *speilselfie*. Speilselfien muliggjør for subjektet å styre betrakterens blikk, og viser det hun velger å vise i speilet gjennom mobilkamera. Ved å bruke mobilkameraet med ansiktsendrende filter fra bildedelingsappen Snapchat forvrenges og endres kroppen, og attributter forstørres og forskjønnes eller abstraheres. Gjennom bildedelingsappens brukergrensesnitt løftes kroppen fra det fysiske avgrensede rommet til internettets uendelighet, og med uendelige muligheter for selvframstilling.

Marin Håskjolds *Talkshow* (2020) film, lyd, 52:32 minutter, opererer innen rammene for et tradisjonelt talkshow, i et lukket rom hvor programledernes samtaler med gjestene gnissingsfritt skal forenes i en på forhånd bestemt tematikk.¹⁷⁰ Studio er avgrenset med draperte fargede tekstiler dekket med glitter eller paljetter. Håskjold opptre i *Talkshow* som gjest, gjennom denne bokstavelige selviscenesettelsen svarer Håskjold på spørsmål fra programlederen, som han leser fra et *cue-card*. Ved å iscenesette en samtale med erfaringer rundt menstruasjon utfordres gitte oppfatninger om hva menstruasjon er. Blant gjestene er kunstner og forfatter Ane Barstad Solvang (1991) og Wencke Mühleisen, som snakker om sin erfaring med mens i sin kunstnerpraksis og som kvinne i overgangsalderen, en skuespiller som gjenforteller transmenns erfaringer om å være menstruerende mann, og Mina Alette Høvik forteller om hvordan å aldri ha menstruert påvirker hennes kjønnsidentitet. Som en direkte kunsthistoriske referanse viser Mühleisen til sin egen praksis, og at den nakne kroppen ikke er fritatt fra kulturelle konnotasjoner; slik finnes det ikke en naken uskyldig kropp utenfor kulturens blikk. Gjennom talkshow som kommunikasjonsformat, som skiller seg fra debatt-

¹⁷⁰ Filmen ble produsert for utstillingen *SYKLUS* 01.februar–22.mars 2020 ved Telemark Kunstsenter. Kuratert av Una Mathisen Gjerde.

programmer hvor målet ikke er god tone, konstrueres og iscenesettes en vennskapelig og tilsynelatende oppriktig samtale mellom kjente mennesker uten direkte tilknytning til hverandre. Ved å skape denne parallelle populærkulturelle sfæren, og plassere seg selv og en gruppe mangefasettert bidragsyttere, åpnes et potensielt rom for forståelse av menstruasjon som noe identitetskonstituerende, slik seksualitet argumenteres å være, og mer enn en reproduktiv forutsetning.

Oppsummering

Slik dette kapitlet viser er frigjøring et stadig pågående prosjekt, som motsvar til opplevde begrensninger i kulturen i samtiden. Gjennom å redegjøre for hovedtendensene ved kvinners frigjøringsprosjekt fra 1960-tallet til i dag, har oppgaven lagt et bedre grunnlag for å diskutere prosjektene til Annie Sprinkle og Maja Malou Lyse. Selv om Sprinkle har arbeidet aktivistisk fra 1970-tallet og til i dag, først som sexarbeider og senere også som performancekunstner, har hennes arbeid ikke blitt inkludert i det foregående. I neste kapittel vil et utvalg av Sprinkles kunstnerskap fra 1980-tallet frem til 2022, analyseres side om side med Maja Malou Lyses praksis fra 2016 til 2023.

Kapittel III

Analyse: Performative provokasjoner

Feel free to cover your eyes at anything that might upset you
-Annie Sprinkle¹⁷¹

I dette kapittelet vil jeg analysere hvordan Maja Malou Lyse og Annie Sprinkle utvikler strategier for frigjøring av den kvinnelige og skeive seksuelle kroppen, og samtidig hvordan de opererer pedagogisk for å opplyse om kvinnelig anatomi og nytelse. Jeg argumenterer for at Lyse og Sprinkles kunstnerpraksis kan fordeles i følgende fem hovedkategorier:

- 1) Kritikk av sexnegativitet
- 2) Anatomisk opplysning
- 3) Nytelsesaktivisme
- 4) Støtte til sexarbeidere
- 5) Re-tenking av seksualitet.

For å skape et utgangspunkt for å argumentere for hvordan Lyse og Sprinkle bruker kunst for frigjøring av den kvinnelige seksuelle kroppen, og hvordan de opererer pedagogisk for å opplyse om kvinnelig anatomi og kvinnelig, og skeiv, seksualitet, vil jeg først presentere verk av Lyse og Sprinkle som passer innenfor de fem nevnte kategoriene. I neste kapittel vil jeg komme tilbake til disse kategoriene og foreta en inngående diskusjon av hver kategori. Det skal bemerkes at flere av deres verker og performanser belyser flere temaer, og de er ofte også nyanserte og ambivalente, men jeg mener likevel at kategoriseringen gir et godt grunnlag for analyse.

Samtidskunst fungerer effektivt som en arena for seksuell frigjøring og aktivisme på flere måter. Kunst har en iboende evne til å utfordre det etablerte, og til å utforske grenser. Kunst kan romme diskusjoner som ikke er begrenset av sosiale eller kulturelle begrensninger, og kunsten er heller ikke bundet av formspråk. Kunstens grenseoverskridende og utforskende natur er sentral for kunstens evne til å åpne for re-tenking og diskusjon.

Fra Annie Sprinkles oeuvre vil jeg presentere *Anatomy of a Pin-Up* (1984–2006), arkivtrykk, forestillingen *Annie Sprinkle Post Porn Modernist* (1989–1996), som blant annet inneholder

¹⁷¹ Annie Sprinkle i *Annie Sprinkle Post Porn Modernist* (1989–1996)

performansene *A Public Cervix Announcement* (1989-1996), og *The Legend of the Ancient Sacred prostitute* (1989-1996), samt hennes relasjonelle performanseserie *Ecosexual Wedding Project*, som hun gjør i samarbeid med Beth Stephens.

Analysen av Sprinkles performanser er basert på skriftlige kilder, som tekster fra hennes egen nettside, anniesprinkle.org bok fra 2006, *Hardcore from the Heart: The Pleasures, Profits, and Politics of Sex in Performance (Critical Performances)*, samt en videodokumentasjon av *Annie Sprinkle Post Porn modernist*, i Los Angeles 1993.¹⁷² *Ecosexual Wedding Project* (2008–pågående) og *Sex Ecology* er hentet fra Sprinkle og Stephens nettside og nettarkiv, <https://sprinklestephens.ucsc.edu/> og <http://sexecology.org/>.

Fra Maja Malou Lyses kunstnerskap vil jeg presentere flere sentrale verk som belyser ulike aspekter av hennes kunstneriske praksis. Disse inkluderer *How to stay out of the gynecologist's office* (2016), workshop, *Public Privates* (2017), 3D-print, *Smartass* (2018), GIF, *Pussy got talent* (2019), video, *Sex is Not a Natural Act* (2019), skulptur, *The Pleasure Gap Sucks and So Do I* (2021), video, *Antibodies* (2022), video og forside av motemagasinet EUROWOMAN, og *W.A.P* (2023) videoverk. I tillegg vil jeg presentere deler av Lyses selvframstilling i den dokumentariske og selvbiografiske TV-programmet *Sex med Maja* sendt på Danmarks Radio i 2019.

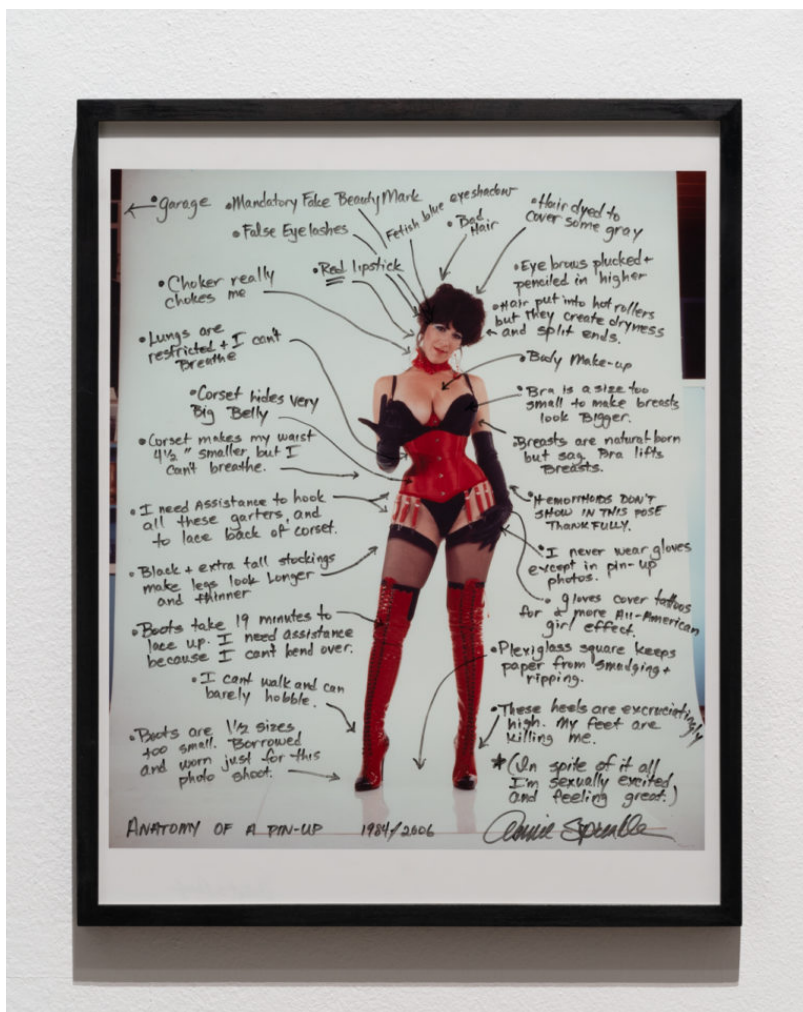
1. Kritikk av sexnegativitet

Annie Sprinkle, Anatomy of a Pin-Up (1984–2006)

I *Anatomy of a Pin-Up* (1984–2006), arkivtrykk, står Annie Sprinkle i contrapposto mot en hvit bakgrunn. Motivet minner om et produktbilde med sort håndskrevne notater, med piler som peker mot ulike deler ved den oppstilte kroppen. Verket er selvreferende, der skriften på trykket adresserer både kvinnen i bildet som seg selv, og bildet selv som omfattet av en pleksiglassramme, tilfører et meta-aspekt. Sprinkle er iført et sexy antrekk i rødt og sort. På bena har hun røde lakkstøvletter med svært høye stiletthæler. Støvlettene har knytting i front og når henne til like over kneet. Hun har sorte, tynne nylonstrømper festet i et rødt korsett med tre strømpeklyper på røde bånd. Hun har en sort truse med høy skjæring, og en sort bh med pushup-

¹⁷² Annie Sprinkle, videopptak: *Annie Sprinkles Post Porn Modernist* (1993) Kreditering: Copyright holder: Annie Sprinkle, Franklin Furnace Archive, Inc., Pratt Institute, 200 Willoughby Avenue, ISC Building, English, 1993, streaming video (98 min., 3 sec.) : sd., col. Nettsted: <https://sites.dlib.nyu.edu/hidvl/pg4f4t4g>

effekt over korsettet. Rundt halsen har hun et rødt stramt bånd, og ermene er dekket til over albuen i sorte hansker. Teksten rundt figuren peker på deler ved antrekket og gir en forklaring på hva betrakteren ikke kan se. Eksempelvis er smykket, «chokeren», som faktisk kveler henne, og støvlettene som gjør vondt, «killing me», og korsettet som hun ikke klarer puste i fordi det presser på lungene. Sprinkle dekonstruerer det sexy bildet av kvinnen, et umulig ideal som er smertefullt med potensielle helsefarer. De pornografiske virkemidlene som betrakteren begjærer hos kvinner har en høy pris for kvinnen selv. Slik er altså kroppen for det mannlige blikk bokstavelig ubehagelig og skadelig for kroppen. Likevel velger jeg å plassere dette trykket under kategorien kritikk av sex-negativitet fordi Sprinkle nettopp anvender begreper og argumenter som sex-negative feminister ville anvendt, for å kontre deres innvendinger med påskriften nederst i høyre hjørne «in spite of it all I'm sexually excited and feeling great!». På denne måten fremhever Sprinkle effektivt individets autonomi og rett til selvbestemmelse til å finne nytelse og glede i smerte, som ved bondage og BDSM.



Annie Sprinkle & Beth Stephens, *Kunstværker og efemera*, 1975-2019. Detalj, skulpturer, fotografier, magasiner, arkivmateriale. Courtesy kunstnerne. Art & Porn, Kunsthall Charlottenborg. Foto: David Stjernholm

Maja Malou Lyse, *Antibodies* (2022)

Maja Malou Lyse fullførte sin utdanning ved Det Kongelige Danske Kunstakademi i mai 2022, hvor hun presenterte sitt avgangsprosjekt *Antibodies* (2022). Prosjektet omfattet et videoverk samt en reportasje med tilhørende forside i det danske motemagasinet EUROWOMAN, utgitt samme måned.

På forsiden av EUROWOMAN sitter Maja Malou Lyse på en høy krakk foran en hvit vegg i et fotostudio. Med høyre hånd holder hun et analogt kamera opp ved høyre øye. Venstre hånd hviler på venstre lår. Bak Lyses venstre skulder en tv-monitor som viser et annet kamerautsnitt av henne. Monitoren viser et nærbilde av ansiktet hennes filmet fra en vinkel plassert litt bak hennes høyre side, slik at man ser høyre side av ansiktet og deler av kameraet hun holder opp. Hun er kledd i en sølvfarget truse med diamantlignende stener, og en hvit magetopp med påskriften «freedom». Hun har lange negler med samme sølvfarge og stener som trusen. Rundt halsen har hun et stramt smykke, med et stort sølvfarget anheng formet som et hjerte. Håret er lagt pent bak skuldrene, og hennes lepper, som ser ut til å være injisert med *filler*, er bringebærrøde og glossy.

Valget om å bruke sin egen kropp for å fremme et motemagasin er et velkjent fenomen, da både motemagasiner og manneblader ofte velger kvinnelige modeller på forsiden. Imidlertid representerer Lyses bruk av magasinet som plattform til å promotere sin egen kunst en bevisst kommentar til kritikere som anser den passive fremstillingen av kvinnekroppen som utelukkende et objekt og en handelsvare. Dette parallelt med kvinnelige kropper som poserer på forsiden av pornoblader eller såkalte manneblader. Betrakterne av disse bildene kan være både passive observatører som ser magasinet i butikken eller kiosken, samt aktive lesere som konsumerer innholdet og bildene i en mer eller mindre intim setting.

EUROWOMAN®

SELVPORTRET
Kunstner Maja Malou Lyse
om at give sin krop fri

Mode

Farvede skjorter og
svedige solbriller

ARBEJD ARBEJD

10 kreative om
deres kald

Stort beautytema

God glød,
gråt hår, duften
af forår
og nørdernes
bedste tips

Xanthippi De
Vito om at
være dødsdøla
og sjælesørger

PLUS

Lea Korsgaard
Naiha Khiljee
Tage Andersen
Anne Black

Maja Malou Lyse på forsiden av EUROWOMAN, nr. 29, mai 2022. Foto: Jaqueline Landvik. Egmont.

Til forskjell fra fotoet av en forsidemodell i et pornoblad er ikke Lyses formål å pirre betrakteren til utløsning, men å vekke interesse for sitt eget kunstnerskap. Dette etablerer en symbiose mellom magasinet og kunstneren med økonomisk gevinst som resultat. Den konvensjonelle forsidemodellen genererer også inntekt ved å posere på forsiden, men Maja Malou Lyse går et skritt videre ved å investere hele sin kunstnerkarriere i denne tilnærmingen, til fordel både for sitt eget virke og for sitt tilhørende kunstgalleri.

Samtidig skaper hun et personlig og nært forhold til sitt publikum, som får rom til å kontemplere og få en pedagogisk innføring over hennes kunstneriske budskap

I utstillingen *Art & Porn* ved Aros ble *Anatomy of a pin-up* stilt ut ved siden av en pappfigur i full størrelse fra markedsføringen av Annie Sprinkles pornofilm *Deep Inside Annie Sprinkle* (1982). En slik to-dimensjonal representasjon av en kropp, ment for å gi en illusjon av en ekte person, ofte brukt i markedsføringskampanjer av kinofilmer, eller live-konserter. Sammenstillingen av disse bildene bidrar til å understreke kvinnekroppen som objekt og som kommersiell handelsvare. Likevel er det Lyse og Sprinkle som er i kontroll over bildene, fremstillingen og til en viss grad varen som selges. Sprinkles pornofilm er hun selv produsent og regissør for, i tillegg til å være skuespiller i. Lyse inngår et samarbeid med en kommersiell aktør, for å selge deres produkt, men også for å fremme sin egen kunstneriske visjon, og sitt varemerke som kunstner. Samlet sett gir dette et interessant innblikk i hvordan de anvender kommersielle medier for å fremme sitt arbeid, samtidig som de opprettholder en grad av kunstnerisk integritet og kontroll.

Annie Sprinkle, Annie Sprinkle Post Porn Modernist (1989-1996)

Sprinkles første forestilling *Annie Sprinkle Post Porn Modernist* (1989-1996) bestod av tolv performancer og kortere sekvenser som kan kategoriseres ulikt. Innenfor kategorien "kritikk av sexnegativitet," vil jeg først presentere forestillingens scenografi og visuelle uttrykk, da dette danner bakteppet for hver enkelt performance. Deretter vil jeg fokusere på utvalgte sekvenser fra forestillingen som jeg anser for å tydelig demonstrere en kritikk av sexnegativitet.

Scenografien i *Post Porn Modernist*¹⁷³ slik den fremstår i videodokumentasjonen fra 1993, gir inntrykk av å være et pornofilmset som ligner et budoir. Den inkluderer et toalettbord med speil og en rokokkokostol, samt en kurvstol. På venstre side av scenen er det en stor seng med en skillevegg bak den, som fungerer som en bakgrunn. På denne skilleveggen henger det korsetter, strømpeholdere, pisker, tau og knebleballer. En stor blitz-reflektor som ligner en paraply er plassert ved skilleveggen. På høyre side av scenen, ved siden av toalettbordet, er det et mindre platå med et toalett. Bak toalettet er det en flislagt vegg med et innrammet portrett av en kvinne og et draperi som minner om et dusjforheng.

Scenografien inkluderer også pottedplanter, blomster i vaser, og en pidestall som etterligner en romersk ionisk søyle. Over alle scenografiske elementer er det drapert tekstiler av ulike teksturer og materialer i ulike mønster, med en overvekt av røde toner, og dyreprint.

Samlet med taktile elementer og varme farger, fremstår scenografien sensuell, hjemmekoselig, og overdådig og camp. De taktile egenskapene ved tekstilene i den scenografiske dekoren innbyr til berøring, og intimitet. Annie Sprinkle varierer sine kostymer underveis i performanceforløpet, men hennes basekostyme er et utringet korsett, med strømpeholder og sorte nylonstrømper.

Post Porn Modernist Sekvens 1: *Ellen/Annie Sprinkle* innleder forestillingen med å gi en presentasjon av sitt liv og seg selv, ved hjelp av lysbildefremvisning. I *Post Porn modernist* introduserer Annie Sprinkle seg selv fra scenen for publikum slik:

Good evening. Welcome to my humble home. I'm glad you could make it. What I'd like to do tonight is very simple. All I'm going to do is tell you a little bit about my life. I'm not planning to do anything more than that and I'm not planning to do anything less than that. I'm going to start at the very beginning and work my way up to the present, to today. I'll begin with a little visual poem I wrote which describes how it all began.

*I was born Ellen Steinberg. But I didn't like being Ellen Steinberg very much, so I simply invented Annie Sprinkle.*¹⁷⁴

¹⁷³ Annie Sprinkle *Post Porn Modernist* forkortes heretter til *Post Porn Modernist*.

¹⁷⁴ Sprinkle. «Annie Sprinkle's Post Porn Modernist. Illustrated Script.» *Annie Sprinkle* lest 30.11.2023. <https://anniesprinkle.org/ppm-bobsart/script.html>



Annie Sprinkle, *Annie Sprinkle Post-Porn Modernist*. Opphavsrett: Annie Sprinkle. Anniesprinkle.org

I denne sekvensen er hun iført en stor, rosa nattkjole i bomull med langer ermer og en stor firkantet krage. Hun forteller om personaen, eller personen Annie Sprinkle i tredje person mens hun viser lysbilder scenen bak seg. Bildene viser Annie Sprinkle avkledd, med spredte ben som viser vulvaen, eller smilende sammen med en mann som gir henne munnsex.

Post Porn Modernist Sekvens 2: Presentasjonen av seg selv forsetter inn i sekvensen kalt *Basic Background Information*. Ved å vise bilder gir et innblikk i sine personaer og et overblikk av sine livserfaringer. Deretter forteller hun publikum hvordan man blir en fabelaktig pornostjerne «*How to be a fabulous pornstar*». Sprinkle skifter til en stor rosa badekåpe med rosa fuskepels. Hun setter seg ved sminkebordet, og setter på seg en parykk med stort langt kastanjebrunt hår, og sorte lakksko med svært høye hæler: «*The higher the hair, the higher the heels, the bigger the porn star*», sier hun. Hun forklarer hvordan man opptrer som en pornostjerne, hun gjør stemmen lysere med luft på stemmebåndene, og beskriver at man må fremstå litt *silly*, og bare interessert i lek og moro, og bare ønsker å ha sex. Deretter setter hun seg på sengen og viser frem et utvalg sex-leketøy. Sprinkle forteller at hennes favoritt sex-leketøy er kamera.

Post Porn Modernist Sekvens 3: *On the Set with Annie Sprinkle*. Sprinkle ber noen i publikum komme frem til scenekanten med et kamera. Hun sitter i knestilling på sengen, med blikket mot kamera. Hun beføler seg selv, masserer brystene sine med en hånd, mens hun har den andre hånden i trusa. Hun inviterer en mann fra publikum til å sette seg ved henne på sengen. Han legger hodet mellom bena hennes, så hun faller bakover, hun ler, og setter seg opp, ber han holde benet hennes opp og ut til siden. Hun trekker trusen til siden og onanerer og stønner. Hun avslutter med en kommentar om å motta offentlige tilskudd. Publikum ler, og mannen går av scenen.

Post Porn Modernist Sekvens 4: *The Transformation Station*: Sprinkle går tilbake ved sminkebordet, fjerner parykken og tar av kåpen. Deretter reiser hun seg opp, og et nytt lysbildeshow starter. Denne gangen presenterer hun ulike kvinner, som har villet utforske sine pornostjernepersona. Strukturen er simpel men effektiv: Hun viser først et fotografi av en kvinne kledd i et lite påfallende antrekk, og i en lite påfallende setting. Sprinkle presenterer kvinnens navn, alder og arbeidstittel, som skribent, og eventuelle andre relasjonelle markører, som firebarnsmor. Deretter skifter hun lysbilde, og presenterer den samme kvinnens persona som pornostjerne: for vært bytte sier Sprinkle «.. she is also.»

Post Porn Modernist Sekvens 7: *The Bosom Ballet*. Hun trekker på seg lange operahansker, og en vals av Strauss spilles. Sprinkles bryst henger utenfor korsettet, og hun griper tak i dem og beveger dem i takt med musikken. Hun løfter, vrir og drar i brystene.

Post Porn Modernist Sekvens 10: *The men and women I have loved*. Annen akt innledes med en lysbildeprojeksjon, hvor Sprinkle presenterer bilder av personer som betyr mye for henne som venner, og sexpartnere, flere har gått bort i AIDS. Sprinkle belyser historier om hvordan flere av hennes venner, som var avskåret av sine familier grunnet sin livsstil, heller ikke fikk støtte når de ble rammet av AIDS, og hvordan hun selv og andre venner fylte rollen som familie for de som hadde blitt avskåret fra sin biologiske familie.

[Maja Malou Lyse i *Sex med Maja* \(2019, DR\)](#)

I første episode av *Sex med Maja* (2019, DR) introduserer Maja seg selv i sitt studio. I studioet vises flere bøker om seksualitet, et stort banner med en rosa Playboy-kanin, dildoer, rosa stoler

og en zebromønstret stol.¹⁷⁵ Hun har håret løst i myke krøller, store øringer, tynne øyebryn, hele øyelokket dekket av øyenskygge og store rosa lepper, og en rosa singlet uten bh under. Om sitt uttrykk i klesstil og i kunsten forteller hun i programmet at hun elsker den hyperfemnin estetikk og den sexy måten den kan brukes for å uttrykke seg på. Hun påpeker at dette er uttrykk som ikke har særlig autoritet i kunsten, eller kulturen, og hun erfarer at for å knytte sammen sex og feminisme virker provoserende på mange, og at hun dermed opplever at hun til stadighet er nødt til å forsvare sin klesstil og sitt kunstneriske uttrykk. Lyse følger opp med å erklære at hun mener alles selvrepresentasjon skal få lov til å skje på det enkeltes premisser.



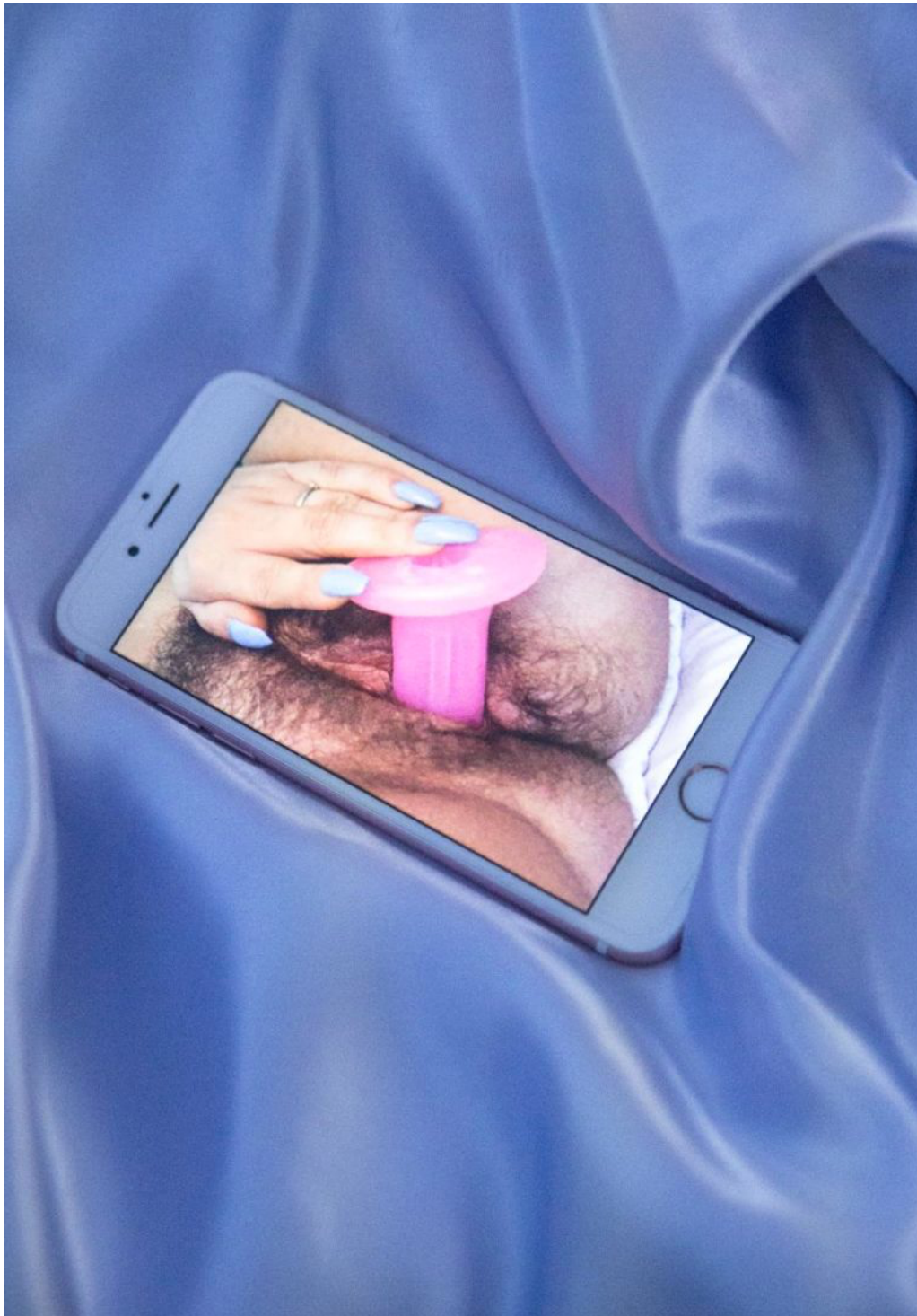
Promobilde fra *Sex med Maja*. ©DR Danmarks Radio, 2019.

¹⁷⁵ *Sex med Maja*, 1 sesong, 3 episoder. Sendt 05.08.2019, Danmarks Radio, DR2.

https://www.dr.dk/drtv/serie/sex-med-maja_127462

Maja Malou Lyse, *Public Privates* (2017)

I *Sex med Maja*, viser Lyse i første episode etter introduksjonen av seg selv et selvportrett av sin vulva, *Public Privates* (2017) som hun forklarer er inspirert av Gustave Courbets (1819–1877) maleri *Verdens Opprinnelse* (1866). Selvportrettet er et fotografi som viser et drapert tekstil i lyseblått skinnende materiale som bakgrunn. På tekstilet ligger en iPhone.



Maja Malou Lyse, *Public Privates*, 2017. 3D-print, neglelakk, print, ramme. Varierende størrelser.
Opphavsrett: Kunstneren

Mobiltelefonen lyser sterkt og kunstig i forhold til den mørkere bakgrunnen. På skjermen er et utsnitt av atskilte lår og en lys vulva dekket i mørkt kjønns hår, med et rosa sexleketøy, en dildo i et gummi materiale, skjøvet inn i skjeden. Dildoens ende, formet som en rund skive, holdes på plass i skjeden av en venstrehånd med lange lyseblå negler. Kunstnerens tilstedeværelse er åpenbar gjennom iPhonen som er brukt som verktøy for å fotografere vulvaen.

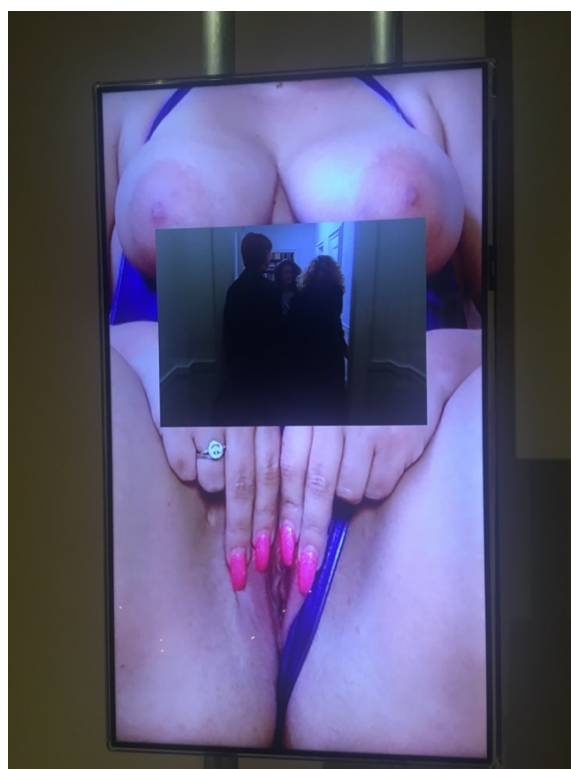
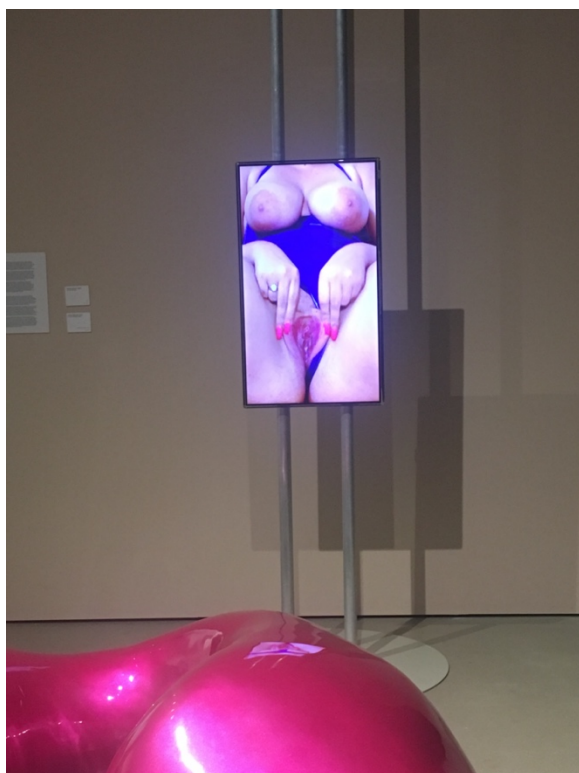
Inspirasjonen fra Courbet ligger i tanken om hvordan *Verdens Opprinnelse* hadde sett ut i dag, forteller Lyse. Courbets maleri av en naken kvinnetorso, i nedenfra og opp- perspektiv, kan sees som en tidløs avbildning, eller i alle fall som et tidløst motiv av en vulva. Kjønnsleppene er lett separerte ved at kvinnens ben er skilt fra hverandre. Naken kvinnekropp portrettert av en mannlig kunstner virker som selve navet i kunsthistorien, men ved tittelen tillegges kvinnekroppen en annen funksjon enn et rent nytelsesobjekt. Tittelen er både en ode til den kvinnelige biologien som livgivende, men samtidig plasserer den kvinnekroppen, eller kvinnekjønn, som en passiv substans hvis oppfyller sin funksjon gjennom vaginal penetrasjon av det mannlige kjønn. Courbets utsnitt av torsoen viser vulva, mage, og deler av et bryst. Et hvitt tøyestykke er trukket opp over brystet og utelater ansiktet. Dermed er subjektiviteten underlagt reproduksjonsfunksjonen.

Når Lyse spør seg hvordan et slikt motiv ville vært fremstilt i dag, velger hun å gjøre to sentrale grep: Hun (gjen)innfører et subjekt, ved å bruke sin egen kropp som motiv. Hun fjerner kjønn fra en isolert funksjon som passiv reprodutiv, ved å penetrere seg selv med en rosa dildo. Disse grepene oversettes til intenderte og aktive handlinger, hvor kunstneren har kontroll over fremstillingen. Dette til forskjell fra Courbets motiv som like godt kan være av en kvinne som ikke er bevisst at hun, eller hennes kropp, er objekt for betraktning. Lyses penetrerte vulva som objekt for betraktning hindrer, i motsetning til Courbets vulva, betrakterens direkte adgang til vaginaen, og potensialet for penetrasjon er allerede oppfylt på sine egne premisser.

Maja Malou Lyse, *Pussy got talent* (2019)

Maja Malou Lyse: I *Pussy got talent* (2019), enkanals video, er kunstnerens vagina subjektet. Videoen er filmet i portrettformat og vises på en TV-skjerm som er hengt vertikalt. Kunstnerens nakne vulva og bryster fyller hele skjermen. Ansiktet vises ikke slik at det betrakteren kan identifisere kunstneren med utilgjengeliggjøres. Lyse flytter subjektet når hun fjerner ansiktet og lager et nytt ansikt, et eget selv. I denne handlingen både skjuler hun og eksponerer seg selv.

Lyse fremstår naken, men er ikledd en blå badedrakt i et glinsende stoff som ikke dekker brystene eller underlivet. Hun holder hendene på hver side av kjønnsleppene som trekker de utover og beveger de med fingrene i takt med en stemme som snakker om seg selv som vagina i første person: «I'm everybody's ultimate object of desire». Det narrative grepet og den fysiske håndteringen av vaginaen gir verket unektelig en humoristisk kvalitet. Den snakkende vaginaen kan sees fra (minst) to perspektiver. Enten som et isolert subjekt, skilt fra resten av kroppen, eller som en bokstaveliggjøring av kjønnslepper som utgjør en munn, som sammen med brystene og brystvortene, som blir store øyne, blir et ansikt. Vaginaen forteller om seg selv i et historisk perspektiv, om leger som kurerte *hysteria* hos kvinner ved å penetrere vaginaer med penislignende objekter, som vi i dag forholder oss til under samlebegrepet sexleketøy. For å understreke sexleketøyets plass i samfunnet og populærkulturen viser kunstneren til en episode av tv-serien *Sex and the City*, og viser scener fra episoden i et utsnitt på skjermen.¹⁷⁶



Maja Malou Lyse, *Pussy Got Talent*, 2019, i gruppeutstillingen Art & Porn, ARos Aarhus Art Museum. Ophavsrett: Kunstneren.. Foto: Oppgaveforfatter

¹⁷⁶ *Sex and the City*, sesong 1, episode 9, «The Turtle and the Hare», regissert av Michael Fields, sendt 02.08.1998, Home Box Office (HBO), <https://www.hbo.com/sex-and-the-city/season-1/9-the-turtle-and-the-hare>

Her gestaltes vaginaen, som ellers er et organ uten språk og hjerne, men kanskje likevel med mye på hjertet. Istedenfor som på andre områder i sin kunstnerpraksis, hvor Lyse i likhet med Annie Sprinkle har gjort selv-gynekologiske undersøkelser, hvor vaginaen er et objekt for observasjon som det snakkes *om*, har vaginaen her en stemme for å snakke for seg selv. Om seg selv -og kjønnsleppene får liv av fingre med lange, rosa klør. Til forskjell fra munnens lepper er kjønnsleppene to par vertikalt overfor hverandre, fordi leppene er i stadig berøring av hverandre kan de kun separeres av en annen agens, eller bevegelse. En bredbent fotstilling, eller sittende på huk; stillinger sosialt forstått som lite feminine eller upassende og uanstendige. Atskilte kjønnslepper symboliserer et forventning om et aksjonspotensial for fødsel, undersøkelse, eller penetrasjon. I *Pussy got talent* er ikke vaginaen åpen reproduktive eller penetrative formål, men for å snakke uten forstyrrelse.

2. Anatomisk opplysning

Slik jeg innledningsvis formulerte Lyse og Sprinkles frigjøringsprosjekt, tjener også deres kropp og livshistorie verktøy for kunnskapsformidling for ulike prosjekt. Sprinkles kunstnerskap har stor betydning for Lyses kunstnerpraksis. De kunsthistoriske linjene som forbinder de to kvinnelige kunstnerne, som teoretisk sett kan sies å tilhøre en «mor-og-datter-generasjon», er særlig synlig i deres gynekologiske performancer; Sprinkles *A Public Cervix Announcement* (1990) og Lyses *How to stay out of the gynecologists office* (2016).

Annie Sprinkle, Introduction to Public Cervix Announcement, og A Public Cervix Announcement (1989–1996)

Post Porn Modernist sekvens 8: *Introduction to Public Cervix Announcement*: Sprinkle sier at hun vil gi noe til publikum, og det fineste hun ga gi de, er å vise sin livmorhals. Hun ber en i publikum om å hjelpe henne av med trusen, hun sier han kan beholde den som en souvenir. Sprinkle går bort til toalettet på scenen, hvor det på høyre side henger en pose fylt med vann, koblet til en slange. Hun står over toalettskålen uten truse. Hun skyller vaginaen med vannet mens hun snakker med publikum: «It was not so long ago that you couldn't wear your dress above your ankle, and now you can douche on stage!»¹⁷⁷ Hun forteller også, at hun liker sitt underliv som det er, med lukt og væsker, men at hun vil gjøre det for publikum.

¹⁷⁷ Sprinkle. «Annie Sprinkle's Post Porn Modernist. Illustrated Script.» *Annie Sprinkle* lest 30.11.2023. <https://anniesprinkle.org/ppm-bobsart/script.html>



Annie Sprinkle, *Introduction to Public Cervix Announcement* fra *Post-Porn Moderninst*. Opphavsrett:Anniesprinkle.org

Post Porn Modernist sekvens 9: *A Public Cervix Announcement* Her viser Sprinkle sin livmorhals for publikum ved å innføre et spekulum i skjeden. Publikum fikk utdelt lommelykter for å gå se nærmere. I videodokumentasjonen fra performansen i 1993 sitter Sprinkle på en stol ytterst ved scenekanten.

Scenen bak henne er drapert med et rødt-rosa bakteppe, og i utsnittet av filmen sees et lite rundt bord med en zebra-mønstret duk.

På bordet står en bordlampe med ku-mønstret lampeskjerm. ved lampen står noen flasker og dildoer. På gulvet bak stolen hun sitter på ligger en rosa fjærboa og et par høyhælte sko. Sprinkle sitter ytterst ved scenekanten på en trestol med høy rygg. Hun sitter med bena i kryss, ikledd tynne sorte nylonstrømper, sko med høye hæler, et korsett med lav utringing som gir brystene en push-up-effekt, og over skuldrene har hun et stort rosa sjal med sorte prikker. Rundt halsen har hun et stramt sort bånd. Håret er oppsatt. Hun snakker hele tiden til publikum.



Over:Annie Sprinkle, *A Public Cervix Announcement* fra *Annie Sprinkle Post-Porn Moderinst*,1990, stillbilde. Opphavsrett: Annie Sprinkle Hentet fra Anniesprinkle.org. Under:Annie Sprinkle, *A public Cervix Announcement*, fra *Annie Sprinkle Post-Porn Moderinst*, 1989–1996.Opphavsrett Annie Sprinkle.

Hun innleder performansen med å si til publikum at hun antar alle vet hva en livmorhals er, og hva man skal se etter, «In case there is one or two that don't» sier hun, og blunker karikert til publikum mens hun trekker frem en plansje fra stolryggen. I videodokumentasjonen fra 1993 holder hun opp en oval plansje med gullramme, som viser en tegning av en vaginalkanal med livmor. Plansjen viser en illustrasjon over innsida av en vagina, hun peker på de ulike delene ved illustrasjonen og sier hva de heter; *the vaginal canal*, sier hun og ber publikum gjenta ordet sammen med henne. Hun fortsetter med å peke på *the fallopian tubes*, egglederne, og ber publikum gjenta i kor: «the fallopian tubes!». Deretter snur hun plansjen, som viser en illustrasjon av en livmorhals på den andre siden. Formet som en lyserosa sirkel med en prikk i midten. Hun forklarer at det er dette man skal se etter.

Deretter sklir hun med setet frem på stolen, henter frem et spekulum fra en liten tøypose som henger over stolryggen. Hun fører spekulumet i skjeden. Hun ligger med setet skjøvet frem under seg og justerer spekulumet for å få det plass, hun småsnakker med publikum underveis, men er også konsentrert for å få det korrekt plassert. Når hun har fått det på plass, henter hun frem en lommelykt hun har hatt stående ved stolen, og ber publikum til å reise seg og komme bort for å se livmorhalsen nærmere. Flere av publikummerne har en lommelykt som de lyser mot underlivet hennes for å kunne se livmorhalsen.



Annie Sprinkle *A public Cervix Announcement*. Opphavsrett Annie Sprinkle. <https://anniesprinkle.org/photos/photo-archive/1990s/>



Stillbilde fra *Sex med Maja*, ©DR Danmarks Radio, 2019.

Maja Malou Lyse, *How to Stay Out of the Gynecologists Office* (2016)

Maja Malou Lyses bevisste forhold til kunsthistorien gjør seg også gjeldende når hun ønsker å hylle Annie Sprinkles selv-gynekologiske undersøkelser.

Lyse holdt en *live-stream* hvor hun gjennomførte en livmorhalsundersøkelse på seg selv, og en workshop sammen med en gruppe kvinner i 2016. I *Sex med Maja* forklarer Lyse at hun kom over noen bøker fra 70-tallet som illustrerte hvordan man kunne utføre selv-gynekologiske undersøkelser. Hun argumenterer for at dette er like viktig i dag for å forstå helse og sykdom, og men også å «gjenerobre og avmystifisere og ikke minst avseksualisere en kroppsdel som på en gang både er utrolig viktig og samtidig kan føles veldig fremmed» (min oversettelse).

I workshopen *How to stay out of the gynecologists office* (2016) sitter Lyse på en overdimensjonert, lang rosa pute med fem unge kvinner rundt seg. Under seg har hun et hvitt håndkle, og er naken nedentil, uten sko eller sokker. Lyses *How to stay out of the gynecologists office* tjener på samme måte som Sprinkles performance en pedagogisk rolle. Lyses betraktere er unge kvinner, som sitter rundt henne, og ser sammen med henne inn i et speil Lyse holder foran vulva, mens hun lyser opp refleksjonen med en lommelykt. Hvor Sprinkle fjerner mystikken og utfordrer publikums syns på vagina som et seksuelt objekt, åpner Lyse opp for kroppslig autonomi. Gjennom en metodisk beskrivelse av hvordan en (ikke-medisinsk) gynekologisk undersøkelse på seg selv. Hun fører inn et spekulum i skjeden, og en av de unge kvinnene holder et speil foran hennes vagina. Lyse lyser med en lommelykt i speilet slik at

livmorhalsen blir synlig: «Du kan se jeg har eggøsning» sier hun. I *Sex med Maja* refereres workshoppen ved bilder, og som en egen del til TV-seerne viser Lyse hvordan man kan ta en *indre selfie* ved hjelp av glidekrem, spekulum, speil, lommelykt og en mobiltelefon, og eksemplifiserer med *Public Privates*.



Stillbilde fra *Sex med Maja*. ©DR Danmarks Radio, 2019.

3. Nytelsesaktivisme

Annie Sprinkle, *The Legend of the Ancient Sacred Prostitute* (1989–1996)

The Legend of the Ancient Sacred Prostitute var avsluttende del av *Post Porn Modernist* hvor Sprinkle masturberte til orgasme foran publikum. Hun beskriver det som “(...) a sex magic masturbation ritual.”¹⁷⁸ Dette performative ritualet ble senere utviklet til en rekke workshops om hellig sex, kalt *Metamorphosex*¹⁷⁹, som hun holdt sammen med to andre instruktører samt

¹⁷⁸ Sprinkle, Annie. *Hardcore from the Heart: The Pleasures, Profits, and Politics of Sex in Performance (Critical Performances)*. Bloomsbury Academic, 2006.

Sprinkle, *Hardcore from the Heart*, 31

¹⁷⁹ Fullstendig tittel: *MetamorphoSex- the art og love, a sacred sex and three ritual performances*. Workshoppen ble holdt med Barbara Carellas og Linda Montano. Sprinkle hadde tidligere holdt workshops i 1991, kalt *Sluts and Goddesses* workshop, som senere ble konvertert til film, *The Sluts and Goddesses Video Workshop – Or How To Be A Sex Goddess in 101 Easy Steps*.

et crew bestående av tjuefire kvinner, som inviterte kvinner til performative kurs for å lære å praktisere seksuell helbredelse.



Annie Sprinkle, *The Legend of the Ancient Sacred Prostitute* fra *Post-Porn Modernist*. Opphavsrett: Annie Sprinkle. Anniesprinkle.org

Sprinkle har dokumentert manus fra performansen, som *THE TEMPLE OF THE NEO-SACRED PROSTITUTE* på sine nettsider. Den følgende beskrivelsen av det performative ritualet er hentet fra denne dokumentasjonen, og fra hennes bok *Hardcore from the Heart*.

The Legend of the Ancient Sacred Prostitute var et ritual basert på myten om den hellige prostituerte i tempelet, som hadde som funksjon å utføre seksuelle ritualer som endte i seksuell ekstase, da dette ble ansett som det nærmeste man kom helligdommen.

Hun beskriver de prostituerte som «(...) incredibly powerful women from thousands of years ago in exquisite temples in Mesopotamia, Egypt, Sumeria, Greece.»¹⁸⁰. I performansen, eller ritualet, søkte Sprinkle å oppnå seksuell ekstase. Hun innleder hun med å gi betrakteren, eller publikum, innblikk i myten om hellige prostituerte, for deretter å informere om at hun vil forsøke å gjenskape et slikt ritual. I manus er det oppført at hun skifter klær. Antrekket ser, ut i

¹⁸⁰ <https://anniesprinkle.org/ppm-bobsart/temple.html> sist aksessert 07.10.23

fra sorthvitt bilder som en kort, mørk tunika med broderier og løse ermer. Den er avskåret ved brystbenet slik at brystene og kjønnet er nakne.

Sprinkle tenner fire lys- det første for seg selv, det andre for verden, det tredje for publikum, og det fjerde for å påkalle ånder- fortidens mestere innen sex og de hellige prostituerte. Deretter tente hun en flamme i en skål på gulvet foran seg for å påkalle energi fra alle sine elskere. Hun fortsetter med å påføre blod i pannen, det tredje øyet, mens hun forteller at kvinner var mektigst under menstruasjon, fordi dette førte de nærmere det hellige, og dermed vad mensblodet en viktig del av ritualet. Videre forteller hun om praksisen under ritualet i tempelet, om massasje, pust og visualisering før hun tar frem en massasjestav-vibrator. Hun sitter på knærne med bena spredt, foran flammen med vibratoren. Hun snakker hele tiden til publikum, og inviterer de til å riste på rangler som deles ut i salen. Lyden av raslingen gir f lytterne en mulighet til å gå i en meditativ tilstand, der oppmerksomheten blir fanget av lyden. Dette fører til en forsterkning av sansene, som igjen åpner opp for dypere sanselige opplevelser og uttrykk. I videodokumentasjonen smører hun seg inn med, og masserer lår, ben og armer, og smører inn bryster og lår med oljer mens hun puster dypt ned i magen og ut gjennom munnen. Mens pusten hennes intensiveres og publikum rasler med ranglene oppnår Sprinkle orgasme.

Maja Malou Lyse, The Pleasure Gap Sucks and So Do I (2021)

Lyses videoverk *The Pleasure Gap Sucks and So Do I* (2021) og *Antibodies* (2022) tematiserer seksualitet, og orgasme med et kritisk blikk på kommersialiseringen av kvinnelig orgasme. I *The Pleasure Gap Sucks and So Do I* (2021), digital animasjon, 4:15 minutter, holder en animert versjon av sexleketøyet Satisfyer Pro med store øyne og flagrende øyevipper en monolog med assosiasjoner til den snakkende vulvaen i *Pussy got talent* (2019). Satisfyer Pro er en klitorisvibrator, som til forskjell fra tradisjonelle batteridrevne vibratorene, operer med trykkbølgefunksjoner fremfor friksjon. Den 3D-animerte vibratorens plastoverflate i en børstet stål finish reflekterer den lilla fargen som utgjør bakgrunnen og rommet den opptrer i. Den lilla bakgrunnen fargen symboliserer biseksualitet, en sammensetting av rosa og blått som populærkulturelt refererer til jente og gutt, står som en inkluderende referanse for ulike kjønnsidentiteter.



Maja Malou Lyse: *The Pleasure Gap Sucks and So Do I*, 2021. Digital animasjon, stillbilde. Courtesy: kunstneren

I think of how female body shapes has gone in and out of fashion. The shapes of Pamela Andersons breasts, or Paris Hiltons legs was once the epitomy of sexuality. But now appear cartoonish, and how desexualized they are in relation to Kim Kardashians alien silhouette.

It makes me sad that so many associate sexual pleasure with their physicalities. Associating their own sexual pleasure based on how their bodies looks. Neuroticism kills the ability to come.

I rely on my ability to cum. No passionate lover, no foreign body parts, nor the touch of my own hand, can really get me there. Not that orgasms are everything but they are pretty nice.

Uhm, I do wonder what it means to project desire onto a mass produced battery operated device. To rely so heavily on an object for selfexploration. For momentary sense of liberation, for genuine sexual satisfaction.

But the search for pleasure cannot be completely divorced from the world's hang ups with capitalism, anyways. So I try not to beat myself up about it.

It's complicated. Does an era define the pleasure we feel, or do the pleasures we feel define our era?¹⁸¹

¹⁸¹ Transkript fra Maja Malou Lyse: *The Pleasure Gap Sucks and So Do I* (2021). <https://vimeo.com/500345894>

Munnstykket utgjør munnen dens, som beveger seg i takt med stemmen, dubbet av kunstneren. Sexleketøy som utgangspunkt er et gjennomgående i Lyse's praksis. Det samme er å gi subjektivitet til objektet, eller kroppsdel, som et talerør eller forlengelse av kunstnerens selv. Istedenfor å snakke om vaginaens rolle i kvinnelig seksualitet, eller vibratorens betydning for kvinners seksuelle helse skaper hun et direkte talerør fra objektets perspektiv. Denne selviscenesettelsen som en vibrator gir kunstneren mulighet til å reflektere over dens funksjon og betydning for seksuell nytelse.

The Pleasure Gap Sucks and So Do I, adresserer igjen spørsmål om sex, normer og igjen vender Lyse tilbake til Tiefers gelé-argument om seksualitet som kulturelt betinget, denne gang om tiden vi lever i former seksualiteten vår eller om det er vi som former den.

Lyse åpner for en diskusjon om hvordan kvinnelig orgasme og nytelse har i økende grad blitt kommersialisert i nyere tid. I stedet for å fremme kunnskap om kvinnens egen anatomi, særlig vaginaens kompliserte anatomi, oppfordres kvinner oppmuntret til å kjøpe ulike seksuelle hjelpemidler og sexleketøy som tilbys på markedet som en enkel løsning på deres seksuelle behov og ønsker. Denne kommersialiseringen av kvinnelig seksualitet har ført til en endring i hvordan kvinner betraktes, der de ikke bare sees som seksuelle objekter, men også som forbrukere som avhenger av visse produkter for å oppnå nytelse. På denne måten inviterer Lyse til å nyansere spørsmål om hvordan kvinners seksualitet og seksuelle autonomi påvirkes av denne kommersielle tilnærmingen, og hvordan det påvirker forholdet til egen kropp og nytelse.

Maja Malou Lyse, *Antibodies* (2022)

Prosjektet inkluderte konsepter som representasjonspolitikk, selvrepresentasjon og den komplekse dynamikken som omgir menneskets forhold til å bli observert og tolket av andre. Prosjektet fokuserte ikke bare på hvordan individets fremstilling påvirker andres persepsjoner, men også på individets egen refleksjon over egen kropp og hvordan den blir oppfattet.



Maja Malou Lyse, *Antibodies*, 2022, stillbilde. Opphavsrett: kunstneren.

Videoverket *Antibodies* (2022), 10 min., énkannels video, består av flere filmklipp av kunstneren selv, i samtaler med et animert sexleketøy som minner om en Satisfyer. Dette er den samme satisfyer som opptrer i verket *The Pleasure Gap Sucks And So Do I* (2021).

I videoen er Lyse kledd i jeans, av merket Miss Sixty, fra tidlig 2000-tall, og et bredt svart skinnbelte med maljer, på bena har hun brune støvletter med stillethæl. Lyse har på en høyhalset og langermet mesh-topp med trykk av utsnitt av Lenordo DaVincis *Mona Lisa* (1503). Hun fører samtaler sammen med satisfyeren, og veksler mellom å snakke med denne, og å snakke direkte til betrakteren ved å se rett inn i kamera.

Lyse sender et melodramatisk blick inn i kamera og sier retorisk: *I couldn't help but wonder, does an era define the pleasure we feel? Or do the pleasure we feel define our era?*

Setningen *I couldn't help but wonder (...)* er en referanse til TV-serien *Sex and the City*, hvor hovedrollen Carrie Bradshaw som er sex-skribent ofte innleder sin epilog med denne setningen i sin spalte. Innklippet nederst i høyre hjørne er et skjermutsnitt som viser en monitor med teksten hun leser opp- etter denne setningen bryter Lyse ut av rollen og smiler realistisk til kamera. I et annet klipp ligger hun poserende ved av en stabel med bøker om seksualitet og feminisme. Deretter vises et klipp hvor Lyse leser høyt fra en utgave av Susan Sontags "As Consciousness is Harnessed to Flesh Diaries 1964-1980". Videre klippes filmen tilbake til Lyses videoverk diskuterer i hovedsak to tematikker: hvordan kvinnelig orgasme er en handelsvare som kommersielle aktører profitterer på. Det andre spørsmålet Lyse reiser er hvorvidt all teoretisering, her eksemplifisert av en mengde bøker hun leser fra, eller omgir seg med i videoen står i veien for nytelse. På denne måten setter hun opp et spørsmål om intellektualisering og teoretisering over hva nytelse er, i realiteten blir det et hinder for å oppnå ekte nytelse. Som tidligere nevnt i oppgaven, er det studier som viser at kvinner i større grad enn menn kan oppleve vanskeligheter med å oppnå orgasme, både alene og med en partner. Lyse åpner opp for ideen om å omdefinere eller oppnå nytelse på en enklere måte, uten overtenking eller overdreven teoretisering. Dette inviterer til refleksjon rundt hvordan kunnskap og teori kan påvirke vår opplevelse av nytelse og seksualitet.

Dette er paradoksalt fra en kunstner som har brukt store deler av sin kunstnerpraksis på å tilegne seg kunnskap fra ulike innfallsvinkler på kvinnelig seksualitet, men argumentet ligner det samme som Linda Williams konkluderer med i sitt essay "A provoking agent" om Annie Sprinkle.



Maja Malou Lyse, *Antibodies*, 2022. Opphavsrett: kunstnere. Foto: David Stjerneholm

4. Støtte til sexarbeidere

Annie Sprinkle, *Pornstistic* (1989–1996)

Post Porn Modernist sekvens 5: *Pornstistics*¹⁸². Sprinkle fortsetter lysbildepresentasjon, hvor hun redegjør med illustrasjoner, som en graf med Empire State Building sidestilt med en penis: at hun gjennom sin karriere har hatt sex med omtrent 3000 menn, og dersom gjennomsnittsstørrelsen for en penis er 6 inches, 15.24 cm, vil det utgjøre 1500 feet penislengde, som tilsvarer høyden på Empire State Building. Sprinkle presenterer flere lignende fakta, som at hun utenfor karrieren, hadde sex med omtrent 500 personer, og presenterer et kakediagram over hvorfor hun gjorde det. Grunnene var i stor sum knyttet til penger, men flere grunner utgjør til sammen en større del av det, en av disse delene var kreativt utløp, og all kjærlighet og oppmerksomhet. Hun lister også ulempene til å gjøre det hun gjør: blant disse var å skuffe foreldrene i starten, og farene ved å møte det hun beskriver som grusomme mennesker, og irreversible psykologiske skader. Men hun konkluderer med at de positive grunnene veide tyngst.

Annie Sprinkle, *100 Blow Jobs* (1989–1996)

Post Porn Modernist sekvens 6: *100 Blow Jobs*. Sprinkle går til sengen, og løfter frem en planke, med en rekke av påfestede penisformede og nærmest naturtro dildoer. Hun legger den langsmed fotenden av sengen, og setter seg på knærne bak den. Hun suger, slikker og bruker hånden for å onanere penisene på planken, mens et lydspor av ulike stemmer, flest mannlige, samt noen kvinnestemmer, spilles. Stemmene snakker i mer eller mindre fullstendige setninger, som snakker til, eller om, som en sexpartner, en de har kjøpt tjenester av, eller om sexarbeidere. Det de sier er oppmuntrende med en aggressiv undertone, «dont' stop», eller mer nedverdiggende «I hope she gets AIDS», eller befalende: «Do it like they do in the movies»: og lydsporet øker i intensitet og språket overtas av stønnelyder, og Sprinkles intensitet i bevegelsene og interaksjonen med dildoene øker. Så slipper hun taket, lener seg tilbake og er svært andpusten, og gir uttrykk for å være sliten. Hun avslutter med å si at av alle gangene har bare omtrent 100

¹⁸² Sprinkle, Annie. «Pornstitics.» *Annie Sprinkle* lest 30.11.2023 <https://anniesprinkle.org/ppm-bobsart/porn.html>

vært grusomme, hun forteller publikum at de første gangene hun gjorde denne performansen så gråt hun, men at gjennom å ha gjort den igjen og igjen, har den hatt en helende virkning på henne, at nå føles det ikke like vondt lenger.



Annie Sprinkle, *100 Blow Jobs* fra *Post-Porn Moderinst.* Opphavsrett: Annie Sprinkle. Anniesprinkle.org

Maja Malou Lyse, *W.A.P* (2023)

Maja Malou Lyses videoverk *W.A.P* (2023) er et dokumentarisk verk som ble filmet under AVN Adult Entertainment Expo 2023 i Las Vegas, en enormt internasjonal konferanse og prisutdeling i pornobransjen. I filmen følger vi Lyse på bransjetreffet, hvor hun går rundt blant kjente pornoskuespillere og andre sexarbeidere og intervjuer dem. Filmen åpner med et utsnitt over Las Vegas i kveldsmørket. En skyskraper dominerer bakgrunnen, med en videoskjerm på taket som viser et utsnitt av et kvinnelig ansikt med øyne som blunker sakte og forførerisk. Til venstre sees blinkende, fargerike lys - en visuell manifestasjon av byens kasinoestetikk. I bildets nedre del, passerer en bil sakte mot betrakteren, dekket med reklame som annonserer "Call Girls Direct to You".

Neste klipp viser Caesar's Palace, en overdådig opplyst bygning i klassisk arkitektur, med et veiskilt i forgrunnen; Las Vegas Boulevard. En rød lastebil passerer foran bygningen, prydet med et bilde av en ung, hvit kvinne med store bryster og blonde musefletter som smilende ser mot betrakteren, merket med "ESCORTS DIRECT TO YOU!" og et telefonnummer.

Neste scene avslører et blinkende neonskilt: "LOVE BOUTIQUE FLESH." Deretter fokuserer kameraet på et nærbilde av en kvinnehånd som signerer et fotografi av en slank, solbrun kvinne med langt, mørkt hår, naken og sittende på huk. Kvinnens bryst på bildet er påfallende store og runde. Kameraet zoomer ut, og i sakte film ser vi kvinnen overrekke bildet til en mann i bytte mot en 10-dollarseddel. Lydbildet, som tidligere har vært preget av elektronisk ambient musikk med lange akkorder og lydeffekter av elektroniske vibrasjoner, endres til å etterligne lyden av seddelen som trekkes ut av mannens hånd, etterfulgt av et "pling" fra et gammeldags kasseapparat. En hjerteslaglignende basslinje tilføyes.



Maja Malou Lyse, *W.A.P.*, 2023, stillbilde. Ophavsrett: kunstneren.

Kameraet panorerer til kvinnen som retter seg opp, iført et lyseblått korsett som ser ut til å gli ned av brystene. Vi ser henne fra siden; hun småler mot en usynlig betrakter, og med høyre hånd slenger hun det sorte håret bak skulderen, til lyden av stjernedryss. Deretter trekker i korsettet for å justere det korsettet over brystene, til en lydeffekt som indikerer spjærende tekstil.

Introduksjonen i filmen bekrefter den populærkulturelle forståelsen av Las Vegas som et amoralsk territorium, forbundet med det populærkulturelle ordtaket "Det som skjer i Vegas, blir i Vegas". Her hersker hedonisme, vellyst og kapitalisme. Reklameplakatene som utgir et telefonnummer, tilsynelatende direkte til kvinnen, eller lignende kvinner som avbildet på reklamen, understreker ideen om alt tilgjengelig i Las Vegas. I en annen del av videooverket ser vi øyeblikk fra konferansen. I en scene ser vi syv hvite slanke kvinner i undertøy sitte på en rekke overskrevs en slags kasse, mens de smiler og ler i forgrunnen ser vi en dresskledd arm som filmer med et kamera og et skallet bakhode forstyrrer utsnittet av de syv kvinnene. Scenen er filmet i sakte film, og lyden av latter er ligget i bakgrunnen under et bassfilter.

Foran en av de sittende kvinnene står en annen kvinne med ryggen mot kamera. Hun har en sort stringtruse, og kvinnen som sitter strekker hånden ned og gir henne tre dask på rumpa. Daskene akkompagneres av en klirrende lyd, som kan passe til armbåndene på armen til kvinnen som dasker, men det er en skarphet i lyden som gir assosiasjoner til mynt i en pengepung som slås mot en håndflate. Neste klipp viser to mannlige hender som filmer kvinnene som sitter, med mobiltelefon, den ene mobilskjermen er i forgrunnen og vi ser kvinnene tydelig på mobilskjermen, mens vi aner konturene av de faktiske kvinnene sløret i bakgrunnen. Lydsporet er et sumner av stemmer og lyder fra menneskemassen. Neste klipp viser to menn som med hver sin telefon rettet foran seg. Mennenes blick fokuserer på noe, og den ene mannen smiler, med et nærmest fortryllet blick, og en kvinnehånd beveger seg mot mobilkameraet hans. I en annen scene poserer en kvinne i undertøy på den samme boksen foran en mengde betraktere som filmer; Hun lener overkroppen fremover og *twerker*, en dans hvor hun rister på rumpa. Bevegelsene i rumpeballene følges av lyden av klirrende mynt, og eskalerer til lyden som eskalerer til lyden av en spilleautomat som utbetaler gevinst.



Maja Malou Lyse, *W.A.P.*, 2023, stillbilde. Opphavsrett: kunstneren.

I andre deler av filmen følger betrakteren Lyse som går selv rundt på konferansen. Med en mikrofon i hånden intervjuer hun kvinner som hun møter. I et av disse møtene spør hun en tre unge blonde kvinner i undertøy: «What does sexual freedom mean to you?» Den ene av kvinnene svarer, mens hun veksler mellom å se bort på Lyse og i kamera; «ooo- sexual freedom means that I am in control of my own body, my own sexuality, my own desires and I can express it however I want, whenever I want, with whoever I want». I en annen scene spør hun en transskvinne med musefletter i undertøy og et stort headset rundt halsen, og en fem-dollar seddel i strømpeholderen: «Do you feel sexually free at this point in your life?». Kvinnen svarer «yes, absolutely completely, oh my god, the most free I've ever been.» Lyse følger opp med å spørre: «Has it always been like that or has this to you or has there been a certain shift in your life or?». Kvinnen svarer: «it's been a huge shift for me, I think social media- for two years ago I started and it's a- I'm a different person. I love it.» I en annen scene er Lyse mer synlig selv, her står hun ved siden av en solbrun, blond kvinne kledd i en trekantbikinitopp med sølvfargete paljetter, og et stort sort dollar-tegn. Lyse er kledd i en lyserosa trekantbikinitopp med en lyserosa tubetopp i blonder med et utskåret parti midt foran brystet med en rosa sløyfe over. Hun har bar mage med navle piercing og lyserosa minishorts.

Kvinnen forteller til Lyse at hun har vært i sex-arbeid i over 10 år, og at hun vokste opp svært likt amish-folket, hvor sex ikke var et tema. Hun forteller smilende at å være i pornobransjen for henne er den ultimate frihet.

Verkets tittel refererer både til den feministiske grupperingen Women against Porn, og til den sex-positive hitlåten "Wet Ass Pussy" av Cardi B og Megan Thee Stallion fra 2020. Lyses *W.A.P.* representerer en mer direkte og konfronterende fortsettelse av hennes tidligere arbeid av utforskingen av ambivalensen mellom sexpositivitet og sexnegativitet. Filmen går dypere inn i spørsmålet om autonomi og maktforhold innen seksualitet og sexarbeid, spesielt i konteksten av kommersialiseringen av sex. Scenen hvor en kvinne signerer et bilde av seg selv og selger det til en mann for ti dollar, til et animert lydspor av, underbygger kunstnerens ambivalens til dette temaet. Den illustrerer Lyses ambivalens til kommersialiseringen av sex, og fremhever spenningen i hennes syn på sexpositivitet. Filmen stiller implisitte spørsmål: Hva er autonomi i sexarbeid?



Maja Malou Lyse, *W.A.P.*, 2023, stillbilde. Opphavsrett: kunstneren.

Lyse anvender en direkte, og vennlig og empatisk tilnærming i dialog med kvinnelige sexarbeidere, hvor hun stiller spørsmål om deres oppfatning av seksuell frihet. Lyses egen fremtoning i filmen, karakterisert ved et lettkledd og hyperfeminint antrekk, skaper ikke en

kontrast til intervjuobjektene, men snarere en form for solidaritet. Denne tilnærmingen understreker hennes utforskende kunstnerpraksis, samtidig som hun søker å forstå og fremstille sexarbeidernes perspektiver uten å falle inn i en kritisk eller dominerende rolle

I filmklippene av kvinnene som ler og poserer, fokuserer kamera på mennene som betrakter, og ved flere anledninger tar betrakteren posisjonen til disse mennene; Her utforsker Lyse dynamikken mellom observatør og den sexnegative forståelsen av sexarbeideren som objekt. Dette gjøres eksempelvis tydelig i scener hvor en manns bakhode skygger for bildet, eller filmens betraktere ser kvinnene gjennom mobilskjermene til mennene som filmer dem i sanntid. Den direkte sammenkoblingen mellom mennene og penger, skaper et bilde av mannen som konsumer.

Hvem har kontrollen – er det sexarbeideren, kunden, eller er det pengene som styrer dynamikken? Dette komplekse forholdet mellom makt, kontroll og kommersialisering blir ytterligere utforsket gjennom filmens visuelle og auditive elementer. Ved å kombinere direkte visuelle framstillinger med et ladd lydspor, legger Lyse vekt på de underliggende mekanismene i forhandlingene om seksuell autonomi og kommersialisering. *W.A.P.* blir dermed ikke bare en utforskning av sexpositivitetens og sexnegativitetens paradokser, men også en kritisk refleksjon over de økonomiske og maktbaserte strukturene som påvirker og former disse diskursene.

5. Re-tenking av seksualitet

Maja Malou Lyse, *Smartass* (2018), GIF, *Pussy got talent* (2019) enkanals video, *Wise Ass* (2020) digital fotografi og *Sex is Not a Natural Act* (2019), skulptur

En bærebjelke i Maja Malou Lyses kunst og politiske engasjement er ved flere anledninger tydelig teoretisk forankret. I oppgavens teoridel hefter jeg Leonore Tiefers argument i essayet "Sex is Not a Natural Act" på begreper som selv-objektivering, og regelmessig kroppsovervåking. Særlig førstnevnte og sistnevnte begrep er eksplisitt gjengitt i hennes kunst, som i verkene *Smartass* (2018), og *Wise Ass* (2020), og hennes instagramkonto har lånt sitt navn fra Habitual Body Monitoring. Tiefer argumenterer at vi forstår sex ut ifra den sosiale konteksten vi betrakter fra.

GIF- fil, er en kort animasjonsfilm som viser et utsnitt av kunstnerens nakne rumpe med en rosa g-string. På høyre rumpeball har hun en tatovering av omrisset av en speilvendt Playboylogo:

Et stilisert tegnet kaninhode med tversoversløyfe. GIF-en består av tre ulike komponenter; først en sekvens hvor Playboy-kaninen blunker, deretter en sekvens hvor rumpeballene heves og senkes, i takt med Playboy-kaninens sløyfe, dette gjentas tre raske ganger. I siste sekvens kommer en stor hvit snakkeboble plassert ved kaninen. I snakkeboblen står teksten SEX IS NOT A NATURAL ACT i lysegrønne bokstaver. Skjermdumpen nedenfor viser en variasjon over *Smartass* hvor hun anvender et annet sitat fra Tiefers essay *Sex is Not a Natural Act*.



Skjermdump 11.09.2020, eies av @habitual_body_monotoring2

I utstillingen *Art&Porn* var videoverket *Pussy got talent* (2019) utstilt sammen med skulpturen *Sex is Not a Natural Act* (2019). Skulpturen er 3 meter lang i stål, forsterket med stålskjellet og lakkert i blank rosa metallfinish. Metallfinishen gir assosiasjoner til et stort udefinerbart kjøretøy, som skal operere i ukjent landskap. Skulpturen omtales av kunstkritiker Tine Byrckel i *Kunstkritikk* november 2019 som «(...)hendes kæmpe dildo, *Sex is Not a Natural Act* (2019), slænger sig på gulvet netop som penissen, fallossen, så stærkt stiliseret, at den ligner – så mange

andre abstrakte skulpturer.»¹⁸³ Jeg argumenterer for at skulpturen ikke er en stilisert fallos, og heller ikke tar utgangspunkt i fallos-formen, men etter vaginaens form, ergonomisk utformet for optimal vaginal nytelse. Det er også verdt å merke seg at dildoskulpturen har to ender, slik at den kan brukes av to personer. Den kortere enden fungerer som en dildo, mens den andre enden som er større, kan brukes for å penetrere en annen. Slik utgjør objektet en dobbel nytelse, og blir en katalysator for å penetrere en annen som fyller funksjonen til en penis, men som ikke utgir seg for å være en penis.



Maja Malou Lyse, *Sex is Not a Natural Act*, 2019, og *Pussy Got Talent*, 2019, opphavsrett: kunstneren. Installasjonsbilde av *Art & Porn*, ARoS. Foto: Anders Sune Berg

¹⁸³Byrckel, Tine. «Kunsten som kneppemaskine.» *Kunstkritikk*, 12.11.2019
<https://kunstkritikk.com/kunsten-som-kneppemaskine/>.



Installasjonsbilde fra Maja Malou Lyse – *Revenge Body*, 2020, på Kunstmuseum Brandts. Foto: Steffen Stamp

Annie Sprinkle, *Annie/Anya* (1989–1996)

Sprinkles forestilling *Post Porn Modernist* avslutter med performansen *Legend of the sacred prostitute*, men før denne performansen presenterer Sprinkle sin nye persona Anya. Anya kom til etter at Sprinkle hadde vært vitne til sykdom, smerte og død hos sine venner som følge av AIDS. I *Annie/Anya* (del 11 av *Post-Porn Modernist*) belyser hun hvordan de grusomme opplevelsene har påvirket henne, og hun presenterer skillet mellom personaen Annie og den fremvoksende personaen Anya. I lysbildepresentasjonen fremhever hun kontrasten mellom Annie og Anya ved å skape en dikotomi mellom dem: «Annie Sprinkle likes sex with transsexuals, midgets, and amputees. Anya makes love with the sky, the mud and the trees».¹⁸⁴ Anya kan sees som en start på den økofeministiske utviklingen i Sprinkles kunstnerskap.

¹⁸⁴ Sprinkle, Annie. «Annie/Anya.» *Annie Sprinkle* lest 30.11.2023
<https://anniesprinkle.org/ppm-bobsart/anya.html>

Annie Sprinkle og Beth Stephens *25 Ways to Make Love to the Earth* (2019)

Fra 2002 har Sprinkle samarbeidet med sin partner kunstner og professor i kunst Beth Stephens (1960) i ulike øko-feministiske prosjektet som berører kjærlighet, sex og skeivhet. Gjennom deres Ecosexual movement har de skapt flere performanser, foredrag og filmer. I 2011 lanserte de *Ecosexual Manifesto*, som ble oppgradert i 2015. i *Exosecual Manifesto 2.0* innledes med: «We are Ecosexuals: the Earth is our lover. Fiercely in love, we are permanently grateful for this relationship. To create a more mutual and sustainable union with our lover, we collaborate with nature. We treat the Earth with respect, affection & sensuality.»¹⁸⁵ En del av deres økoseksuelle prosjekt er deres serie av *Ecosexual Wedding Project*, hvor de utfører store bryllupsseremonier ved å gifte seg med ulike deler av jorden, for å vise et likestilt forhold mellom mennesker og mer-enn menneskelig liv. Grunnpilaren i Sprinkle og Stephens bryllupsseremonier er ideen om å forstå jorden som en elsker- ikke som en mor, og hvordan jorden behandles som en elsker lister de gjennom 25 punkter i oversikten *25 Ways to Make Love to the Earth* (2019), digital plakat. Disse inkluderer imperativer som: «1. Tell the Earth, “I Love you, I can’t live without you.”», «5. massage the Earth with your feet.», «17. Kiss and lick her.» «20. Love her unconditionally even when she’s angry or cruel.» «25. Vow to love, honor and cherish the Earth until death brings you closer together forever.».

Annie Sprinkle og Beth Stephens *Ecosexual Wedding Project* (2008–pågående)

Ecosexual Wedding Project er stadig et pågående prosjekt, og startet i 2008 med en bryllupseremoni med Jorden i St. Cruz i California, USA, senest i august 2022, utførte de en todelt seremoni i *Wedding to Fire* i Sierra Nevadafjellene. Sammen har de også inngått ekteskap med havet, månen, solen, snøen, fjellkjeden Appalachene, stener, kull, og Lakavesi elven. Bryllupene deres man forstås som relasjonell kunst. De er deltakerbaserte, ved at flere kunstnere inviteres i å delta i planleggingen, men de er også performative i sine ritualer, hvor alle gjester er deltakende, slik som ved tradisjonelle bryllup. Bryllupene forløper som tradisjonelle bryllup, med vielse bestående av ulike opplesninger, og opptredener av ulik performativ art, og med ekteskapsinngåelse hvor løfter blir inngått og partene gir sitt ja før det forsetter med mat og feiring. I 2008 giftet de seg til Jorden i en skog i Santa Cruz. Fargeteamet var grønt og de ba alle inviterte om å kle seg deretter. 350 gjester og et stort brudedefølge med flere

¹⁸⁵ Sprinkle, Annie og Beth Stephens med Guillermo Gomez-Peña. «Ecosexual Manifesto 2.0» *Sprinklestephens*. <https://bpb-us-e1.wpmucdn.com/sites.ucsc.edu/dist/8/1076/files/2021/04/manifesto-2point0.pdf>

performancekunstnere, deriblant Guillermo Gómez-Peña (1955) som azteker-viglser.¹⁸⁶ I solfylte og frodige Redwood Trees ble seremonien arrangert på en scene under en grønn baldakin, og med sitteplasser for gjester rundt. Seremonien inkluderte performative opptredener som dans, opera, musikk og poesi. Elementer av erotikk, burlesk og nytelse, sammenvevd med humor, var integrert i ritualene som hyllet jorden. Sprinkle og Stephens var kledd i grønne korsett, og skjørt med bare ben. Sprinkles mørklilla hår var krøllet i myke bølger, med et stort slør over skuldrene, festet til grønn rosett i håret, og med påfuglfjær stikkende opp bak korsettets ryggstykke. Gjennom bryllupseremoniene manifesteres ideen om jorden og natur som en elsker, som man som i andre kjærlighetsrelasjoner skal behandle som likeverdig med ømhet og respekt. På denne måten re-tenkes ikke bare menneskehetens metaforiske forhold til naturen, men også en re-tenking av hva kjærlighet og sex kan være. Ved å leke og utfordre konvensjonelle heteronormative rammeverk, slik som et bryllup, bringer de inn mer-enn-menneskelige eksistenser inn i et erotisk og kjærlighetsfullt perspektiv.



Annie Sprinkle og Beth Stephens, *Wedding to the Earth*, 2008. Opphavsrett: kunstnerne. Foto: Lydia Daniller, Danielle Barnett.

¹⁸⁶ Sprinkle, Annie og Stephens, Beth, «Wedding to the Earth.» *sexecology.org*. <http://sexecology.org/wedding-to-the-earth/>



Annie Sprinkle og Beth Stephens, *25 Ways to Make Love to The Earth*, 2019. Design: Hoshi Hana. Foto i design: R.R. Jones. Opphavsrett: kunstnerne

Kapittel IV

Diskusjon: Å re-tenke for frigjøring

Jeg er begynt at kigge tilbake på mit kropsarbejde med stor ømhet.
-Maja Malou Lyse¹⁸⁷

I forrige kapittel ble Annie Sprinkles og Maja Malou Lyse sine verk presentert og fordelt i fem hovedkategorier. I dette kapitlet presenteres hovedkategoriene igjen, denne gang for å gi en mer utdypende diskusjon av funnene i analysekapitlet

1. Kritikk av sexnegativitet: Selvfremstilling og selvobjektivering

Annie Sprinkle: *Anatomy of a Pin-Up* (1984–2006), *Annie Sprinkle Post Porn Modernist* (1989-1996)

Maja Malou Lyse: *Public Privates* (2017), *Antibodies* (2022), forside, *Pussy got talent* (2019), samt *Sex med Maja* sendt på Danmarks Radio i 2019.

Verkene presentert i denne kategorien viser hvilke strategier Sprinkle og Lyse anvender i sin kunst for å kritisere sex-negativitet. Det kanskje viktigste virkemiddelet her er hvordan de bruker sin egen kropp og kunstnerpersona for å legemliggjøre sin aktivisme for frigjøring av kvinnelig seksualitet. Selvfremstillingen fremstår som tilsynelatende utvisket linje mellom kunstner og privatperson. Deres hyperfeminine uttrykk leker med en normoppfatning av hvordan en hyperfeminin kvinne opptrer, slik Byrne og Murnen har funnet belegg for å forklare fenomenet. Hyperfeminitet hos Sprinkle og Lyse gjør seg først og fremst gjeldende i hvordan de kler seg, som også ligger tett på dyke camps femme-uttrykk. Lyses feminine uttrykk bærer tydelige referanser til tidlig 2000-tallets estetikk, som Paris Hilton, med søte pasteller i myke materialer med sexy og kroppsnære snitt mye sminke og glossy lepper. Sprinkel er noe mindre hyperfeminin i sitt uttrykk, men ikke desto mindre camp, i sitt kvinnelige uttrykk, med korsetter med push-up effekt, strømper og strømpeholdere og sterk sminke. I performansen *Basic Background Information* kler hun seg i mer overdrevent feminint antrekk med sin store badekåpe med fuskepels og ekstra stor parykk.

Deres hyperfeminine selvfremstilling gir en viss resonans med Mckelvie og Goldens funn om

¹⁸⁷ EUROWOMAN, nr. 29, mai 2022, 44.

at hyperfemininitet korrelerer med seksuell ettergivenhet, men deres seksualitet fremstår som en konstituerende del av deres identitet, hvor de er seksuelle subjekter, og ikke passive eller ettergivende, selv om de er sexy. Lyse og Sprinkle er begge både image og image-maker, for såvidt likt Schneemann, men de bruker pornografiske koder for å veve sammen sexy og seksuell: seksualitet og agens eies av et autonomt individ, samtidig som de omfavner visuelle koder som er knyttet til kvinnen som et objekt for begjær.

Ved å bruke sin egen kropp i kunsten, tar hun tilbake og fører agens til, den tradisjonelle objektiviseringen av kvinnekroppen fra et mannlige perspektiv. Dette svarer også til Irigarays argumenter; kvinnens autonomi kan kun eksistere dersom den frigjøres fra nettopp objektiviseringen som kommer fra en mannlige dikotomi. Irigaray kritiserer videre språk og kulturen for å være fallosentrisk, der mannlige opplevelser, erfaringer og ønsker er privilegert. Irigarays mener fallosentrismen reduserer kvinnelig begjær til et ønske om å bli begjæret, og at kvinnelig begjær gjør seg avhengig av mannen, og dermed ikke kan være kvinnens egentlige begjær. At en kvinnes seksuelle opphisselse avhenger av at hun opplever seg selv som et objekt for begjær, ser vi eksempler på ved selv-objektivisering, som regelmessig kroppsovervåking, at en kvinne ser sin egen verdi som attraktiv gjennom et mannlig filter.

For å bryte med fallosentriske normer, hevder Irigaray at kvinner må selv danne fellesskap som går utover mannlige perspektiver. Dette kan oppnås ved å dele egne erfaringer og opplevelser. Slike solidariske fellesskap, som ifølge Irigaray er nødvendige for å motvirke fallosentrisme, kan ses som et resultat av Annie Sprinkles workshops og performancer, der hun skaper et rom der kvinner kan dele seksuelle erfaringer og utforske ulike seksuelle uttrykk.

Lyse og Sprinkles selvframstillinger med pornografiske virkemidler, virker både aktivistisk og pedagogisk, med samtidig insisterende på å få være sexy. I Lyses tv-program *Sex med Maja* (2019), og i Sprinkles performancer i *Annie Sprinkle Post Porn Modernist* fremstår begge kunstnerne tilgjengelige, selv-ironiske og kunnskapsrike. Arbeidene deres fremstår dypt personlige, og henvendelsen mot publikum er utadvendt og varm, samtidig utgjør deres kropper et verktøy og utgangspunkt for opplysning og diskusjon.

I *Annie Sprinkle Post Porn modernist* kommuniserer Sprinkle deler av sin historie gjennom å fortelle historier fra sin karriere som sexarbeider, og sine møter med mennesker i denne bransjen. Ved å dele sine erfaringer fra pornobransjen på en pedagogisk, humoristisk og

sjarmerende måte, nyanserer hun sexarbeid og nytelse, samtidig som hun ikke legger skjul på mørke sider ved sexbransjen.

Videre, i lys av Goffmans metafor for inntrykkskontroll lese kunstnerens selvframstilling som en manipulasjon av begrepene bak kulissene, og på «scenen»; de gir inntrykk av å gi publikum et innblikk av et ekte selv. Lyse bruker sin kropp både som materiale i sin praksis, og som representasjon av selvet i selviscenesettelser som lar oss se kunstneren, aktivisten og mennesket som én og samme person. Denne utviskede grensen mellom privatperson og offentlig person, kan sees på som en variant av det vi er blitt vant til å forholde oss til gjennom sosiale medier. Sprinkles er direkte kontakt og samtale med betrakteren i sine performanser, og også i hennes pornofilmer, i en nærmest pedagogiske rollen, forstås av Linda Williams som en forlengelse av sexarbeideren som snakker med sin kunde.¹⁸⁸ Lyse viderefører en lignende måte å henvende seg til betrakteren i sine verk, men der det kan sies at Sprinkle etablerer en sex-arbeider/kunde-relasjon, fremstår Lyses rolle overfor betrakteren mer skiftende; hun kan være både en forteller, eller som en fortrolig venn.

Fordi både Sprinkle og Lyse bruker internett og sosiale medier som en forlengelse av sine kunstnerkap, gir det mening å trekke inn McLuhan begreper om mediet som en forlengelse av mennesket¹⁸⁹, som en utvidelse av van Dijk sitt begrep *blurring*, hvor skillelinjene mellom det tradisjonelle livet og det som kommuniseres på sosiale medier.¹⁹⁰ Terje Rasmussen beskriver som personlig media, hvor en av dets funksjoner er presentasjonsfunksjonen, hvor individet nøye kuraterer hvilket selv det vil presentere.¹⁹¹ Som forbrukere av sosiale medier er vi klar over at de sidene av andres selv som presenteres for oss kun er glimt, eller «glansbilder» av et mest sannsynlig like komplisert og uglamorøst liv som de fleste av oss fører. Derfor er det ikke overraskende at å se presentasjoner på nett av kropper eller livsførsel som vi kan kjenne oss igjen i gir oss glede, styrke og trøst.¹⁹² Mens Annie Sprinkle har katalogisert store deler av sitt kunstnerskap på sine nettsider, har Lyses Instagramkonto [@habitualbodymonitoring_2](#) gjennom årene 2018–23 presentert både hennes politiske engasjement, kunstnerisk produksjon,

¹⁸⁸ Williams, «A provoking agent»

¹⁸⁹ McLuhan, *Understanding media*, 3-4

¹⁹⁰ van Dijk, Jan. *The network societ.* 235

¹⁹¹ Rasmussen, «Personal Media and Everyday Life»

¹⁹² Gomillion, Sarah C. MS og Traci A. Giuliano PhD, «The Influence of Media Role Models on Gay, Lesbian, and Bisexual Identity, *Journal of Homosexuality*», 58, no. 3 (2011): 330-354, DOI: [10.1080/00918369.2011.546729](https://doi.org/10.1080/00918369.2011.546729)

promotering av utstillinger, og sexy selfies og fotografier av fotograf Petra Kleis. Slik virker Lyses kropp og politiske engasjement både å være personlig, og bærende i hennes kunstnerpraksis.

For Lyse er Instagram en essensiell del av hennes praksis, og et bærende element i hennes aktivisme. Gjennom Instagram når hun ut til et mye større publikum enn om hennes kunst kun var tilgjengelig for publikum som fysisk besøker hennes verk i utstillinger eller er tilstede under performancer. Store deler av Lyses publikum, som hennes følgere på Instagram, følger hennes kunstnerskap basert på delefunksjon og Instagrams algoritmer. Dette skaper i større grad en markant tilhengerkultur blant Lyses publikumsdemografi, som også synliggjøres gjennom pressens positive innstilling til hennes kunstnerskap, enn til eldre generasjoner av kvinnelige kunstnere som i større grad opererte i et nisjefelt hvor provokasjon og kritikk fra samfunnet og publikum rettferdiggjorde deres prosjekt for å fristille kvinners seksualitet fra tabuer og objektivisering.

2. Anatomisk opplysning: Avmystifisering av kvinnelig underliv

Annie Sprinkle: *A Public Cervix Announcement* (1989–1996)

Maja Malou Lyse: *How to stay out of the gynecologist's office* (2016)

Lyse og Sprinkles frigjøringsprosjekt har en tydelig seksualpedagogisk dimensjon. Gjennom sine gynekologiske performancer minsker avstanden mellom det kliniske gynekologiske undersøkelsesrommet og den kåte kroppen ved å undersøke sin egen vagina, og oppfordre andre til å gjøre det samme.

I *A Public Cervix Announcement* er det kroppen selv som bestemmer hvilken optikk den ønsker å bli sett gjennom. Gjennom en direkte invitasjon til betrakteren om å fokusere på en ellers mystifisert kroppsåpning, som i kunst og pornografi ofte blir fremstilt utelukkende for å pirre, oppnår Annie Sprinkle og Maja Malou Lyse å gi kvinnekroppen en autonomi under deres presentasjon av vaginaens anatomi og funksjon.

Med *A Public Cervix Announcement* søker Annie Sprinkle å avmystifisere vulvaen ved å utfordrer den mystiske auraen som ofte er knyttet til kvinners kjønnsorganer ved å eksponere

dem på en ikke-seksuell måte, for å åpne for en dialog utover å forstås utelukkende som et objekt for enten seksuell aktivitet eller reproduksjon, og ved å oppnås når deler av vaginaen og livmoren navngis og forklares.

Gjennom dette arbeidet avviste Sprinkle ideen om at slike kroppsdelar utelukkende skulle forstås i en seksuell eller reprodutiv kontekst. I stedet inviterte hun til en mer nyansert og informert tilnærming til kvinnens anatomi, som fremmet forståelse, aksept og bevissthet om kvinnekroppen utover tradisjonelle stereotypier og begrensninger. Sprinkle utfordrer et samfunnsmessig tabu knyttet til kvinnelig anatomi, samtidig som hun muliggjør en demokratisering av kunnskap om kvinnekroppen. Dette gjør hun ved å tilgjengeliggjøre kunnskapen for offentligheten og å løfte den fra kun å være forbeholdt medisinske fagpersoner, slik også tittelen "A Public Service Announcement" antyder.

Det er ingen tvil om at Maja Malou Lyses praksis er sterkt influert av Annie Sprinkle, og særlig av hennes banebrytende arbeid *A Public Cervix Announcement*. Under av sine selvundersøkelse sitter Lyse på en pute på gulvet, omgitt av andre unge kvinner, mens hun betrakter sitt egen livmorhals. Dette kan også vises over en direktesending på nett som publikum kan følge fra sin egen private sfære. Gjennom å tydelig demonstrere en selv-gynekologisk undersøkelse og senere i sitt TV-program demonstrere hvordan man tar en "indre selfie," demokratiseres også en mulighet for ytterligere agens, eierskap, og kunnskap om egen kropp.

Slik Tucker beskriver en falloskultur, forstår den vagina og vulva som en ikke-penis. Tickner kaller kvinnekroppen i kunsten som en dobbel fremmed, og et okkupert territorie, både av natur og kultur, og maskulin fantasi. I likhet med Rose er Tickner er uenig med Nochlin om at kvinner må lage en erotisk kunst slik menn har erotisert bilder av kvinner, men heller lage en egen vaginal ikonografi. For Tickner må altså den okkuperte kroppen tas tilbake av kvinnen selv.

Å tenke innsiden av vaginaen som et negativ til penis er å holde kvinnekroppen fanget i en relasjon til mannen, en underlegen, og avhengig stilling. Vaginal ikonografi, er altså et angrep på mannens forherligelse av egen penis. Videre argumenterer Rose for at vaginal ikonografi ikke er fremstilling av kvinnelig kjønnsorgan på lik linje med hvordan det mannlige kjønnsorgan presenteres. Dildoene og vibratorene hos Lyse tjener dermed ikke som en motsats til fallos, men jeg vil argumentere er en direkte frigjørelse fra ideen om at vulvaen og vaginaen

er et avtrykk, en beholder eller tjener en funksjon for penis. Dildoene, formet etter vagina, utelukkende designet for å gi nytelse, formgis også fjernere fra den naturtro penis. De er glatte, skinnende og rosa eller lilla. Rosa som markerer feminitet og kvinnelighet, og lilla som kombinasjon av maskulinitet og femininitet.

3. Nytelsesaktivisme: Å gi seg hen

Annie Sprinkle, *The Legend of the Ancient Sacred prostitute* (1989–1996)
Maja Malou Lyse, *The Pleasure Gap Sucks and So Do I* (2021) og *Antibodies* (2022)

I tillegg til at *A Public Cervix Announcement* var leksjon om livmorhalsen og muligheten til å utføre egne gynekologiske undersøkelser, tilbød Sprinkle også en forståelse av kvinnelig seksuell nytelse. Gjennom interaksjonen mellom kunstneren og publikum skapte hun et rom der publikum kunne delta i en engasjerende diskusjon om kvinnekroppen og seksualitet. Dette forstyrret det tradisjonelle forholdet mellom den aktive betrakteren og den passive, nakne kvinnekroppen som ofte blir redusert til et mystisk objekt for mannlig nytelse.

Irigaray antyder at tradisjonelle diskurser har redusert kvinnelig seksuell nytelse til en refleksjon av mannlig nytelse. Sprinkle forstår seksuell nytelse som unike og autonom opplevelser. Hun oppfordrer enkeltpersoner til å utforske og feire sin egen seksuelle nytelse, og utfordrer dermed ideen om at den må samsvare med mannlige standarder. Kunst har potensial til å åpne opp for alternative måter å forstå verden på, og Lyse og Sprinkle gjør det tenkelig at det finnes en tilnærming til nytelse og orgasme som kan oppleves som fri for politikk, kommersialisering og eksterne forventninger til kroppens utseende, og heller fokuserer på hvordan kroppen føles.

Jeg vil argumentere for at den selv-objektivering Sprinkle og Lyse spiller på i sine kunstnerskap også tjener en rolle i deres nytelsesaktivisme. Selv-objektivering kan forstås som forankret i en patriarkalsk struktur hvor kvinnen må utøve inntrykkskontroll for å være bevisst på hvordan hun oppfattes som en kvinne som kulturen kan respektere, eller verdsette på andre måter. Seksuell objektivering av kvinnekroppen slik psykologene Fredrickson og Roberts beskriver, handler om at kvinnekroppen verdsettes på bakgrunn av hvordan den

betraktes av andre.¹⁹³ Selv-objektivering som internalisering av andres blikk, og nærmest som en ubevisst handling flytter individet fokus fra sin egen opplevelse av en situasjon, til hvordan hun tenker at hun selv ser ut i situasjonen. Konsekvensen vil ikke bare kunne knyttes direkte til Irigarays bemerkning om at kvinnens begjær er begrenset til å bli begjæret, men også til at begjæret etter å bli begjæret, fører til at kvinnen under sex fokuserer på hvordan hun opptrer, eller fremstår for sexpartneren, heller enn på den sanselige opplevelsen.

Å fokusere på hvordan kroppen ser ut, eller oppfattes av sexpartner, vil potensielt hindre seksuell nytelse. Dette skyldes at oppmerksomheten blir rettet mot kroppen som et objekt som skal vurderes og evalueres, i stedet for å være til stede i øyeblikket og å fokusere på ens egne sanseopplevelser og egen nytelse.¹⁹⁴ I *The Legend of the Ancient Sacred prostitute* demonstrerer Sprinkle hvordan å gå inn i en rituell meditatív, eller transelignende innadventt tilstand, for å få orgasme. I denne performansen fokuserer hun, tilsynelatende, utelukkende på sin egen nytelse. Dette må unektelig betraktes som et mesterstykke innen sexarbeid, da det viser hennes evnen til å opprettholde en dyp forbindelse med sin egen kropp og nytelse, foran et publikum.

Linda Williams mente allerede i 1993 at kvinnelig seksualitet er en for viktig handelsvare, til at kvinner selv ikke skal ha kontroll over den.¹⁹⁵ Tretti år senere er selges sexleketøy til kvinner med orgasmegaranti.¹⁹⁶ Slik kan det virke som at samtiden isteden for å fremme kunnskap om kvinnens egen anatomi, særlig vaginaens kompliserte anatomi, oppfordres kvinner oppmuntret til å kjøpe ulike seksuelle hjelpemidler og sexleketøy som tilbys på markedet som en enkel løsning på deres seksuelle behov og ønsker. Denne kommersialiseringen av kvinnelig seksualitet har ført til en endring i hvordan kvinner betraktes, der de ikke bare sees som seksuelle objekter, men også som forbrukere om avhenger av visse produkter for å oppnå nytelse.

Jeg vil likevel argumentere for at stiliseringen i designet for sexleketøy, fra naturtro dildoer til trykkbølgevibratorer i sterke farger er frigjøring: de er en avstand fra penis, og representerer en re-tenking av hva som tjener vaginal nytelse og klitorisstimuli kan være. Formen på dildoer, som kan argumenteres for å ligne en penis, vil handle mer om at den er ergonomisk tilpasset

¹⁹³ Fredrickson og Roberts, «Objectification Theory», 147

¹⁹⁴ Fredrickson og Roberts, «Objectification Theory», 183–185

¹⁹⁵ Williams, «A provoking agent», 130.

¹⁹⁶ Kondomeriet.no, «orgasmegaranti». <https://www.kondomeriet.no/inspirasjon/artikler/orgasmegaranti/>

hånden som holder den, og som fører den, eller plasserer den på kjønnsorganet. Disse sexleketøyenes utforming bør derfor heller tenkes som en optimalisering av onani.

Å oppnå seksuell nytelse, som Sprinkles kunstnerskap argumenterer for, at individet lærer seg selv og sine preferanser å kjenne. Seksualitet kan ta mange former, og ulike seksuelle uttrykk kan sameksistere med andre aspekter av en persons identitet og liv. Dette konseptet blir tydeliggjort av Sprinkle i hennes framstilling av ulike kvinner i sekvensen *The Transformation Station*, hvor alle som presenteres har en karriere og en persona innen sexarbeid, samtidig som de har mer tradisjonelle yrker eller identiteter.

4. Støtte til sexarbeidere: Rettigheter, raushet og autonomi

Annie Sprinkle, *100 blow jobs* og *Pornstitics* (1989–1996)

Malou Lyse, *W.A.P.* (2023)

Felles for Lyse og Sprinkle er at begge tilkjenner sitt virke som sexarbeidere i sin kunstnerpraksis og deres kunstnerpraksiser kretser rundt aktivisme for seksuell agens og for sex-arbeideres rettigheter. Linda Williams argumenterer for at det er viktig å lese Sprinkles bakgrunn som prostituert inn i hennes kunst,¹⁹⁷ og AROS forteller om Lyses erfaring som *Camgirl* i utstillingskatalogen som følger hennes deltakelse i gruppeutstillingen *Art & Porn*.^{198/199} Kritikken av pornografi har utvilsomt en lang historie, både fra religiøse- og sedelighetshold, og fra feminismen. Selv om filmbransjen ikke lenger kun viser sexy kvinner for å holde på interessen til et (tenkt) mannlige publikum, holder vi ved å omgi oss med passive, suggestive, kvinneframstillinger i vår visuelle kultur. All kritikken mot pornografi til tross: pornografien lever. Det er kanskje noe i det engelske ordspråket «If You Can't Beat 'Em, Join 'Em»: en effektiv kritikk av pornografi, slik Lyse argumenterer for i det hun kaller en sex-kritisk holdning, er å anerkjenne pornografiens rolle særlig som seksualundervisning for tenåringer og unge mennesker. Lyse tilnærming til pornografi innebærer at hun ønsker å utnytte både dens utbredthet og dens virkemidler for å fremme seksuell opplysning.

¹⁹⁷ Williams, «A provoking agent», 119.

¹⁹⁸ Camgirl: Sexarbeid, kvinne som for betaling filmer seg selv i en seksualisert setting via webcamera. Merriam-Webster, s.v. «Camgirl.», lest 29.11.2023.

<https://www.merriam-webster.com/dictionary/camgirl>

¹⁹⁹ Thouber «Maja Malou Lyse, Interview», 129

Pornografien skal sørge for at betrakteren blir seksuelt opphisset gjennom å utleve sine fantasier gjennom bilder, video og lyd, at betrakteren oppnår orgasme.

I Lyses *W.A.P.* skifter filmens fokus mellom sexarbeiderne og betrakterne, eller konsumerene. Her setter Lyse spørsmålsteget ved de tradisjonelle dynamikkene i sexindustrien, og belyser ambivalensen i hvordan disse påvirker oppfatningen av frihet og autonomi for de involverte. Lyse lar sex-arbeiderne føre orde selv, selv om de riktig nok svarer på hennes spørsmål. Ved at vi først har sett kvinnene gjennom kameraets linse som sexy kvinner betraktet av menn, og deretter får se Lyse i interaksjon med kvinnene, der hun selv ligner kvinnene, og hun benytter den kjente, vennlige og varme tilnærmingen som hennes publikum allerede er kjent med fra hennes TV-program, vekker hun

sympati med kvinnene, og også beundring for de livsvalgene de har tatt om å leve etter sin frihetsfølelse. Samtidig vekker lydbildet av mynter og dvelingen ved mennenes blikk, en ubehagelig følelse av at man ikke helt hva som står på spill hverken for mannen, som passiv, betraker, eller som mektig konsumer, eller om agensen ligger hos den seksuelt aktive kvinnen, som utnytter konsumeren. Filmen utgjør dermed et verktøy for å belyse kompleksiteten og nyansene i sexarbeidernes erfaringer og identiteter, samt å utfordre stereotyper og forenklete forestillinger om sexarbeid som utfordre konvensjonelle perspektiver som maktforhold og kapitalisme innenfor sexarbeid.

Hverken Lyse eller Sprinkles kunstnerskap befatter seg i stor grad med pornoens funksjon som sådan, men heller på menneskene som jobber i pornobransjen, slik som Annie Sprinkle forteller om sine egne opplevelser med sex som karriere, og hvordan det er å jobbe i sex-bransjen. I performansen *1000 Blow Jobs* imøtekommer hun på mange måter sex-negative kritikker om voldspotensialet som ligger i sex-handel, og grusomhetene en kan møte på i bransjen. Sprinkle forteller også publikum at hun har hatt noen traumatiske opplevelser, men hun presenterer hvorfor hun velger å jobbe som sex-arbeider, og at det er flere grunner til det, deriblant kreativitet og kjærlighet. I likhet med andre sex-positive feminister, som blant annet Carol Queen, har Sprinkles arbeid søkt å bidra til å anerkjenne sex-arbeid som legitimert arbeid, og sørge for at mennesker i sex-bransjen har rettigheter, ikke bare fordi de kan potensielt være utsatt for vold, men også hensyn til deres mentale helse, inkludert risikoen for utbrenthet og andre psykiske helseproblemer.

Felles for de begge, tross kunstnerpraksiser forankret i hver sin generasjon, er bruken av pornografisk og hyperfeminin selvframstilling for å kritisere mystifisering og objektivisering av kvinnelig seksualitet og den tradisjonelle pornografiens kvinneframstilling. Det viktigste Sprinkle og Lyse gjør, er likevel å tilby andre rammer for den seksuelle kroppen enn det som kan tilbys av vestlig «mainstreamkultur». Sprinkle og Lyses anvendelse av visuelle markører fra pornografien i kombinasjon med en svært personlig tilnærming som ser ut til å bryte ned skillet mellom kunstner og privatperson, kroppsliggjør og personliggjør de den seksuelle kroppen og identitet smelter sammen med seksualitet. På denne måten kritiserer de seksuelle normer, og undersøker hvordan seksualitet best kan forstås og hvordan seksuell frigjøring kan finne sted.

5.Re-tenking av seksualitet: Både/og

Annie Sprinkle, *Annie/Anya* (1990-1995), *25 Ways to Make Love to The Earth* (2019)
Ecosexual Wedding Project (2008–pågående)
Maja Malou Lyse, *Smartass* (2018), GIF, *Pussy got talent* (2019) enkanals video,
Wise Ass (2020) digital fotografi, *Sex is Not a Natural Act* (2019), skulptur.

I likhet med gjengs oppfatning i psykoterapien, er bevissthet nøkkelen til frigjøring, og ved å aktivt tre inn i rollen som selvbestemmende individ med agens over hvordan egen selvframstilling skal oppfattes, bringes betrakteren til en bevisstgjøring av de normene som står på spill når vi velger vår atferd og seksuelle preferanser eller uttrykk. På denne måten kan en bevissthet om de maktstrukturene som står på spill fungere som resiliens mot kjønnsnormer. Innvirkningen av en konstant overvåking og introspeksjon av hvordan kroppen vurderes av andre, har på selvfølelse, og identitet kritiseres av både Lyse og Sprinkle, for hvordan individets seksualitet tilpasser seg samfunnsidealene om skjønnhet og seksualitet for sosial validering.

Å frigjøre onani fra et annet kjønn enn sitt eget, må nødvendigvis frigjøre masturbasjonen fra et ideal om handlingen skal imitere et annet kjønns tilstedeværelse. Å fjerne dildoen fra å være et mer eller mindre direkte imitasjon av en penis, for å optimalisere vaginal nytelse er å gjøre det Irigaray argumenterer for er å skape et språk for kvinnelig seksualitet.

Ved å se Sprinkles kunstpraksis i lys av Butlers *Gender Trouble* dannes et grunnlag for å se på hvordan Sprinkle utfordrer performative uttrykk knyttet til kjønn, med den hensikt å dekonstruere normative kjønnsnormer, omfavne ikke-normative identiteter, anerkjenne virkningen av sosiale konstruksjoner og vektlegge agens. Butler argumenterer for at kjønnsidentitet ikke er en iboende eller stabil egenskap, men er sosial konstruert gjennom repeterende fremføringer av kjønnsroller. Butlers argument for kjønn som performativt, altså ikke iboende, utfordrer essensialismen som de Lauretis kritiserer hos Irigaray.

Sprinkles kunstpraksis er i tråd med denne forestillingen ved å utfordre tradisjonelle kjønnsroller og omfavne en flytende og performativ tilnærming til kjønn og seksualitet. Butlers teori understreker at normer knyttet til kjønn og forventninger må avdekkes og brytes med fordi tradisjonelle binære oppfatninger av kjønn og seksualitet er begrensende og undertrykkende.

I teorikapittelet presenterer jeg også skeiv økofeminisme, som ved Gaard, utfordrer den konvensjonelle beskrivelsen av handlinger, eller forekomster som «naturlig». Ved å blande queer-teori og økofeminisme, kritiserer hun heteronormative fortellinger og stiller spørsmål ved sosialt konstruerte binære, og fremhever den kulturelle og patriarkalske påvirkningen på det som anses som "naturlig" eller også "unaturlig". Det som beskrives som "naturlig" er noe er en selvfølge, eller rent, riktig, eller ubesværlig. På den andre siden blir "unaturlig" brukt for å skildre negative eller uønskede kvaliteter. Begrepet "dyrisk" viser til noe skittent, umoralsk og ustyrlig. I språket bruker vi også "umenneskelig" i vår dagligtale for å beskrive et bredt spekter av grusomheter og grusomme handlinger.

Likevel er ideen om kvinnelig seksualitet som en transaksjonsverdi for menns status på ingen måte avleggs. Internettpersonlighet og gründer Andrew Tate, med 8 millioner følgere på *X* (tidligere *Twitter*)²⁰⁰, har ved flere anledninger uttrykt avsky for kvinner med seksuell erfaring, og at å være i forhold med en jomfru, eller en ung kvinne med minimal seksuell erfaring gir menn status.²⁰¹ Tate argumenterer for at vestlig kultur har feilet grunnet kvinners seksuelle frigjøring, og at kvinner som er eldre, fra tjueseks og oppover er mindre attraktive for menn fordi de ikke er medgjørliche og ikke gir menn mulighet til å innprente sine holdninger på dem.²⁰² Det nærer ingen tvil om at Tates argumenter er ekstreme og kontroversielle, men det vil likevel

²⁰⁰ <https://twitter.com/Cobratate> sist aksessert 08.10.23

²⁰¹ <https://www.youtube.com/watch?v=N5mYoVvcPZY> sist aksessert 08.07.23

²⁰² <https://www.youtube.com/watch?v=cfKE8DfoPIY> sist aksessert 08.07.23

være arrogant å ikke anerkjenne hans enorme popularitet, særlig blant unge menn, som opplever at hans utspill resonnerer med egne opplevelser om å bli diskriminert av feminismen.

Ved å holde fast på det tradisjonelle synet på vaginaens rolle som fødekanal, og livmor og eggstokk som reproduktive funksjoner, fastholdes vaginaen som et negativ av penis.

Disse er funksjoner som bygger opp under de feminine og kvinnelige egenskapene som Fredrickson og Roberts beskriver som potensielt skadelige forventinger til kvinnenrollen.²⁰³ Slik holdes vaginaen i et heteroseksuelt forhold hvor kvinnelig nytelse låses til relasjonen til mannen. Ved å re-tenke vaginaens utenfor reproduktive funksjoner kan vi tenke oss en lesbisk seksualitet, men slik kritikere av Irigaray poengterer beholdes kjønnsrollene i homoseksualiteten; kvinnen som en dobbel fremmed fra mannen, blir både den begjærende og den begjærte. Slik Sprinkle og Stephens både kan være et lesbisk par, og være gift med jorden, månen, fjell og snø, skaper de muligheter for å tenke en verden hvor kjærighet ikke er enten-eller.

²⁰³ Fredrickson og Roberts , «Objectification Theory», 147

Kapittel V

Oppsummering: Hvordan tenke en frigjort fremtid?

Enhver frigjøring vil alltid være en reaksjon på, og i relasjon til, kulturen og samfunnet den opptrer innen. Sprinkle og Lyses frigjøringsprosjekt må dermed forstås som frigjøring fra de normer som eksisterer i den kulturen og tiden de befinner seg i.

Seksuell frigjøring handler dermed om et oppgjør, og en avstand fra seksuelle begrensninger, hvor sosiale normer står på spill. Å begrense sin seksualitet til sin kulturs normer vil på flere måter være hensiktsmessig for individet; å frigjøre seg fra normer er ingen lett oppgave.

I denne oppgaven har jeg diskutert Annie Sprinkle og Maja Malou Lyses kunstnerskap, opp mot argumenter om hvordan de utforsker begjær gjennom hyperfeminin og seksualisert selvfremstilling, og at deres frigjøringsprosjekt handler om å integrere seksualitet som en konstituerende del av kropp og identitet, snarere enn kun å fokusere på å unnsnippe rollen som seksuelle objekter, ved at de foreslå en re-tenkning av seksualitet. For å oppnå dette arbeider de både provoserende og aktivistisk, med en seksualpedagogisk agenda.

Annie Sprinkle, født i Los Angeles, USA, 1954, og danske Maja Malou Lyse, født 1993, har sine kunstnerskap plassert på hver sin side av et generasjonsskille. Likevel finnes en felles nerve i hvordan de visker ut skillene mellom seg selv og sin kunstnerpraksis gjennom iscenesatt pornografisk og hyperfeminin selvfremstilling blandet med humor, raushet og varme. Lyse og Sprinkle søker begge å frigjøre seksualitet fra vestlig og samtidige oppfatninger og normer. Som utgangspunkt for begge kritikk av normer ligger en avvisning av premisset om at seksualitet og sex er fristilt fra et samfunnskonstruert verdsett.

Lyse og Sprinkle, har i likhet med tidligere kunstnere på 1960- og 70-tallet som Hannah Wilke, Carolee Schneemann og VALIE EXPORT, brukt sin kropp i kunsten for å utfordre hva en kvinnekropp kan være, og visket ut grensen mellom den aktive skaperen, kunstneren, og det passive objektet, motivet. Lyse og Sprinkle søker å frigjøre seksualitet ytterligere, ved å forsøke å re-tenke denne, og kjærlighet utenfor en de sosiokulturelle strukturene vi lever i. På veien til å re-tenke seksualitet for frigjørelse, representerer Lyse og Sprinkle en seksualitet som er fjernet fra mellommenneskelige relasjoner og reproduksjon. Likevel viser deres kunstnerskap til en re-

tenking av en seksualitet som forholder seg til kjærlighet; til seg selv og til noe større enn seg selv.

Frigjøringen i vår samtid må sees i sammenheng med den økende innflytelsen av konservative ideer, verdier og en lengsel etter å opprettholde tradisjonelle normer som noen mener er under angrep av progressive bevegelser. Spørsmål om kjønn og identitet har også blitt et stadig mer kontroversielt område. Dette har ført til store uenigheter om hvordan samfunnet skal definere kjønn og seksuell identitet, og hvorvidt eller hvordan ytringsfrihet og biologi kan sameksistere med dette. Den komplekse dynamikken mellom kanselleringskultur og økende konservative verdier på 2020-tallet er preget av intense debatter om makt, rettferdighet og kulturell forandring. Disse debattene vil trolig fortsette å forme samfunnet og politikken i årene som kommer. I disse debattene vil kunsten spille en viktig rolle fordi den ved å være både grenseoverskridende og utforskende, kan være spekulativ ved at den ikke er fristilt av språk eller andre eksisterende koder.

I likhet med flere andre unge samtidskunstnere, deriblant Marques og Håskjold, forholder Maja Malou Lyse seg til 2010- og tidlig 2020-tallets frigjøringskamp knyttet til marginaliserte kropper og problematisering av normer knyttet til kjønn, kjærlighet, kapitalisme og teknologier. For Lyse spiller seksualitet, nytelse og kroppslig autonomi en viktig rolle for individets helse, hvor hun også frigjør seksualitet fra å være et relasjonelt anliggende. Slik Tiefer argumenter er vår forståelse av sex ikke noe som er forekommet oss «naturlig». Begrepet «naturlig» problematiseres av Gaard innen queer økofeminisme, og resonnerer med sexpositive og skeive feminister som Rubin, Lorde og Shelley som mener at kjønn er noe man *gjør*, ikke noe man er.

Slik Williams bemerker i sin kasusstudie av Annie Sprinkle; at det ikke finnes noen enten/eller hos Sprinkle, men alltid et både/og, gjelder dette udiskutabelt også for Maja Malou Lyse også: I 2023 er Lyse ambassadør for en dansk skjønnhetsklinikk, hvor hun på deres nettsider er transparent om de inngrep hun har gjort, slik som filler og botox. På mange måter gir dette gjenklang i postfeminismen: kvinnen som vil ha alt. Hun vil være vakker og sexy, og seksuell.

Lyses praksis stiller spørsmål ved de kravene som stilles til at man skal godta sin kropp, og omfavne den nytelse kroppen kan gi. Hun argumenterer for at vi er i kontinuerlig innflytelse av våre omgivelser. Som gjennomgangstema i denne oppgaven har jeg anvendt Irigarays teoretiske utgangspunkt. Irigaray mener det er avgjørende at kvinnelig seksualitet må frigjøre seg fra å

være et negativ av mannen. Er det tiden som definerer sex, eller er det sex som definerer tiden? For det er tross alt noe underlig over at begreper som «jomfruhinne» frem til nylig har vært betraktet som en nøyaktig representasjon av virkeligheten, og at myter om kvinnelig seksualitet har gått fra å være noe menn kan kjøpe, til noe kvinner selv må betale for, gjennom videreføringen av myten om at kvinner har vanskeligere enn menn med å oppnå orgasme, slik at man kan betale seg til orgasmegaranti.

For videre forskning ville det vært meningsfullt å lese Sprinkle og Lyse ytterligere inn i queer-theory, og i queer økofeminisme, enn det denne oppgaven har kunnet romme. Det ville også vært interessant å sette deres kunstnerkskap og aktivisme inn i et Marxistisk perspektiv. Lyses samarbeid med store kommersielle aktører, og hennes merkevarebygging kunne også vært av interesse å utforske innenfor et kunsthistorisk og markedsføringsperspektiv. Utvidet forskning kunne også sett nærmere på diskusjonen om kapitaliseringen av kvinners seksualitet, noe denne oppgavens begrensede omfanget ikke har kunne dekke. Det ville også vært interessant å undersøke nærmere hvilke kommersielle krefter som ligger til grunn for hvordan vesten nå oppfatter kvinnelig og skeiv seksualitet, og hvilken rolle kapitalisme vil spille i utviklingen av disse i fremtiden.

Referanseliste

- Aaron, Michael Aaron. «Erotophobia: The Role of Culture and Society.» *Sexual and Relationship Therapy*, 30, no. 4 (2015): 498-509
- Allan, Alexandra Jane. «The Importance of Being a ‘Lady’: Hyper-Femininity and Heterosexuality in the Private, Single-Sex Primary School.» *Gender and Education* 21, no. 2 (2009): 145–158.
<https://doi.org/10.1080/09540250802213172>.
- Arthur, Jane. «Sex and the City and Consumer Culture.» I *Television: The Critical View*. Redigert av Horace Newcomb, 315-329. Oxford: Oxford University press, 2007.
- Barker-Plummer, Bernadette. «Carolyn Bronstein. Battling Pornography: The American Feminist Anti-Pornography Movement, 1976–1986.» *Mass Communication and Society* 16, no. 4 (2013): 608-611. doi: 10.1080/15205436.2013.790060.
- Basler, Barbara. «5,000 Join Feminist Group's Rally In Times Sq. Against Pornography.» *The New York Times*. 21.10.1979
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1999.
- Byrckel, Tine. «Kunsten som kneppemaskine.» *Kunstkritikk*, 12.11.2019
<https://kunstkruttikk.com/kunsten-som-kneppemaskine/>.
- Clements, Mikaella. «Notes on Dyke Camp.» *The Outline*.
17.05. 2018 [<https://theoutline.com/post/4556/notes-on-dyke-camp>]
- Comella, Lynn. «Review: Revisiting the Feminist Sex Wars.» *Feminist Studies*, 41, No. 2 (2015): 437–462.
<https://www.scribd.com/document/402285289/comella2015>
- Dennis, Kelly. *Art/Porn: A History of Seeing and Touching*. Oxford; New York: Berg Publishers, 2009.

van Dijk, Jan. *The Network Society*, 3. utgave. London: SAGE, 2012.

Einangshaug, Henrik og Simen Wingstad. «Jaran (23) blir dagleg utsett for hets: – Eg høyrer folk roper. Stadig fleire melder frå om hets mot skeive. Samstundes blir færre saker oppklarte.» *NRK* 12.10.23.

<https://www.nrk.no/tromsogfinnmark/jaran-23-bli-dagleg-utsett-for-hets--eg-hoyrer-folk-roper-1.16572243>

Erna Solbergs Regjering, 2013–2021. Regjeringen.no «Seksuell orientering, kjønnsidentitet og kjønnsuttrykk». 4.10.2019.

<https://www.regjeringen.no/no/tema/likestilling-og-inkludering/likestilling-og-inkludering/seksuell-orientering-og-kjonnidentitet/id2005942/>

Fiel, Adriaens og Sofia Van Bauwel. «Sex and the City: A Postfeminist Point of View? Or How Popular Culture Functions as a Channel for Feminist Discourse.» *Popular Culture* 47, no. 1 (2014): 174-195.

DOI: [10.1111/j.1540-5931.2011.00869.x](https://doi.org/10.1111/j.1540-5931.2011.00869.x)

Fredrickson, Barbara L. og Tomi-Ann Roberts. «Objectification Theory – Toward Understanding Women’s Lived Experience and Mental Health Risks.» *Psychology of Women Quarterly*, 21 (1997): 173-206

Gade, Rune. «Det Pornografiske tableau» I *Staser*. Ph.D.-avhandling. Aarhus Universitet, 1997.

Gaard, Greta. «Toward A Queer Ecofeminism.» *Hyppatia*, 12, no.1 (1997): 114–137.

DOI: [10.1111/j.1527-2001.1997.tb00174.x](https://doi.org/10.1111/j.1527-2001.1997.tb00174.x)

Garcia, Sandra E. «The Woman Who Created #MeToo Long Before Hashtags.» *The New York Times*, 20.10 2017. [<https://www.nytimes.com/2017/10/20/us/me-too-movement-tarana-burke.html>.]

- Genz, Stéphanie. *Postfemininities in Popular Culture*. London: Palgrave MacMillan, 2009.
- Giddens, Athony. *Intimitetens Forandring – Seksualitet, kærlighet og erotik i det moderne samfund*. Oversatt til dansk av Else Henneberg Pedersen. København: Hans Reitzels Forlag, 1994.
- Giddens, Anthony. *Modernitet og selvidentitet- selvet og samfundet under sen-moderniteten*. Oversatt til dansk av Søren Schultz Jørgensen. København: Hans Reitzels Forlag, 1996.
- Gingrich-Philbrook, Craig. «Love's Excluded Subjects: Staging Irigaray's Heteronormative Essentialism.» *Cultural Studies* 15, no. 2 (2001):222–228. DOI: [10.1080/09502380110033564](https://doi.org/10.1080/09502380110033564).
- Goffman, Erving. *Vårt rollespill til daglig- en studie i hverdagslivets dramatik*. Oversatt av Kari Risvik og Kjell Risvik. Oslo: Pax Forlag, 1992.
- Gomillion, Sarah C. MS og Traci A. Giuliano PhD, «The Influence of Media Role Models on Gay, Lesbian, and Bisexual Identity, *Journal of Homosexuality*», 58, no. 3 (2011): 330-354, DOI: [10.1080/00918369.2011.546729](https://doi.org/10.1080/00918369.2011.546729)
- Hem, Erlend og Per Brodal. «Skamben bør kastes ut av ordbøkene.» *Tidsskriftet Den Norsk Legeforening*, 137 (2017): 23–24. DOI: 10.4045/tidsskr.17.0914
- Holland, Samantha og Julie Harpin. «Who Is the 'Girly' Girl? Tomboys, Hyper-Femininity and Gender.» *Journal of Gender Studies* 24, no. 3 (2013): 293–309. DOI: [10.1080/09589236.2013.841570](https://doi.org/10.1080/09589236.2013.841570).
- Holland, Samantha. *Alternative Femininities: Body, Age and Identity*. Oxford; New York: Berg Publishers, 2004.

- Holmlund, Christine. «The Lesbian, the Mother, the Heterosexual Lover: Irigaray's Recordings of Difference.» *Feminist Studies* 17, no. 2 (1991): 283–308. DOI: [10.2307/3178336](https://doi.org/10.2307/3178336)
- Høyersten, Erlend G., Rasmus Stenbakken, og Anne Mette Thomsen (red.) *Art and Porn* Aarhus: Dystan Rosenberg ApS, 2019.
- Irigaray, Luce. *Democracy Begins Between Two*. Oversatt av Kirsteen Anderson. London: The Athlone Press, 2000.
- Irigaray, Luce. *This Sex Which Is Not One*. Oversatt av Catherine Porter med Carolyn Burke. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985.
- Jørgensen, Ulla Angkjær. *Kropslig kunst: æstetik, køn og kunstanalyse*. København: Museum Tusulanum, 2007.
- Keller, Jessalynn. «‘Oh, She’s a Tumblr Feminist’: Exploring the Platform Vernacular of Girls’ Social Media Feminisms.» *Social Media + Society*, (July-September 2019): 1–11. <https://doi.org/10.1177/2056305119867442>.
- de Lauretis, Teresa. *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Leskin, Paige. «A year after Tumblr's porn ban, some users are still struggling to rebuild their communities and sense of belonging.» The Business Insider. 20.12.2019. <https://www.businessinsider.com/tumblr-porn-ban-nsfw-flagged-reactions-fandom-art-erotica-communities-2019-8?r=US&IR=T>
- Levy, Ariel. *Feministsvin- Kvinner i en pornofisert kultur*. Oversatt av Poul Henrik Poulsson. Oslo: Cappelen Damm, 2009. Originalens tittel: *Female Chauvinist Pigs- Women and the Rise of Raunch Culture*. USA: Free Press, 2005.
- Lilleslåtten, Mari. Kjønnforskning.no. «P-pillen: 50 år i Norge.» 21.12.2017. <https://kjoennforskning.no/nb/2017/12/p-pillen-50-ar-i-norge>.

- MacKinnon, Catharine A. *Are women human?: and Other International Dialogues*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 2006.
- MacKinnon, Catharine A. *Toward a Feminist Theory of the State*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.
- Martin, Patricia, og Andre Wiesner, med flere. «Realising Every Girl’s Right to Flourish: A Review of Progress on the 10th Anniversary of the International Day of the Girl.» Plan International. Advocacy Aid, 2022. https://plan-international.org/uploads/2022/09/IDG-10-Year-Report-FINAL_Sep22.pdf
- Marwick, Alice. «The Public Domain: Surveillance in Everyday Life.» *Surveillance & Society* 9, no. 4 (2012): 378–393. DOI: [10.24908/ss.v9i4.4342](https://doi.org/10.24908/ss.v9i4.4342).
- Matschiner, Melannie og Sarah K. Murnen. «Hyperfemininity and Influence.» *Psychology of Women Quarterly*, no. 3 (1999): 631–642. DOI: [10.1111/j.1471-6402.1999.tb00385.x](https://doi.org/10.1111/j.1471-6402.1999.tb00385.x).
- McKelvie, Melissa og Gold, Steven R. «Hyperfemininity: Further definition of the construct.» *The Journal of Sex Research* 31, no. 31 (1994): 219-228. DOI: <https://doi.org/10.1080/00224499409551755>
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. London: Routledge, 1964.
- Merriam-Webster, s.v. «Camgirl.» lest 29.11.2023. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/camgirl>
- Miltner, Katie M. og Tom Highfield. «Never Gonna GIF You Up: Analyzing the Cultural Significance of the Animated GIF.» *Social Media + Society* 3 (2017): 1–11. DOI: [10.1177/2056305117725223](https://doi.org/10.1177/2056305117725223)

- Mintz, Laurie, «Orgasmekløften: Derfor kommer kvinder ikke så ofte som mænd,» videnskab.dk, 28.08.2023, <https://videnskab.dk/krop-sundhed/orgasmekloeften-derfor-kommer-kvinder-ikke-saa-ofte-som-maend/>
- Mondin, Alessandra. «‘Tumblr Mostly, Great Empowering Images:’ Blogging, Reblogging and Scrolling Feminist, Queer and BDSM Desires.» *Journal of Gender Studies* 26, no. 3 (2017): 282-292.
DOI:10.1080/09589236.2017.1287684
- Mühleisen, Wencke. «Seksualitet og estetikk- Retrospektivt blikk på egen performancevirksomhet 1978-1988» *Tidsskrift for kjønnsforskning* 36 no. 1 (2012): 47-68 <https://www.idunn.no/file/pdf/52862181/art05.pdf>
- Mulvey, Laura. «Visual Pleasure and Narrative Cinema.» *Screen* 16, no. 3 (1975): 6–18, <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>.
- Munro, Elasaïd. «Feminism: A Fourth Wave?» *Political Insight* 4, no. 2 (2013): 22-25.
DOI: [10.1111/2041-9066.12021](https://doi.org/10.1111/2041-9066.12021).
- Nielsen, Elly-Jean. «Lesbian Camp: An Unearthing.» *Journal of Lesbian Studies* 20, no.1 (2016): 116–135. DOI: [10.1080/10894160.2015.1046040](https://doi.org/10.1080/10894160.2015.1046040).
- Plan Internasjonal Norge, «Alvorlig tilbakegang for jenters rettigheter og likestilling de siste årene» *NTB kommunikasjon*, 10.10.22.
<https://kommunikasjon.ntb.no/pressemelding/17942725/alvorlig-tilbakegang-for-jenters-rettigheter-og-likestilling-de-siste-arene?publisherId=89868>
- Pollock, Griselda. «Painting, Feminism, History» i *Destabilizing Theory: Contemporary Feminist Debates*, redigert av Michéle Barrett og Anne Philips, 138–176. Cambridge: Polity Press, 1992.
- Queen, Carol. «Sex Radical Politics, Sex-positive Feminist Thought, and Whore Stigma.» I *Whores and Other Feminists*, redigert av Jill Nagle, 125–135. New York: Routledge, 1997.

- Rasmussen, Terje. *Personal Media and Everyday Life: A Networked Lifeworld*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014. DOI: 10.1057/9781137446466.0002.
- Romano, Aja. «Why We Can't Stop Fighting About Cancel Culture.» *Vox*. 25.08.2020. <https://www.vox.com/culture/2019/12/30/20879720/what-is-cancel-culture-explained-history-debate>.
- Rose, Barbara. «Barbara Rose, 'Vaginal Iconology' (1974)». I *Feminism-Art-Theory: An Anthology 1968–2014*. Redigert av Hilary Robinson, 376–378. New Jersey: John Wiley & Sons, Ltd, 2015.
- Rubin, Gayle. «Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality.» I *Culture, Society, and Sexuality: A Reader*, redigert av Peter Aggleton og Richard Parker, 143–178. London: Routledge, 2006.
- Salam, Erum. «LGBTQ+ Americans living in state of emergency, human rights group warns. Human Rights Campaign says emergency stems from 'unprecedented and dangerous spike in anti-LGBTQ+ legislative assaults» *The Guardian* 06.06.23. <https://www.theguardian.com/us-news/2023/jun/06/state-of-emergency-lgbtq-human-rights>
- Schneemann, Carolee. «*More Than Meat Joy*.», i *Art and Feminism: Images That Shaped the Fight for Equality*, redigert av Helena Reckitt. San Francisco: Chronicle Books, 2018.
- Sex and the City*, sesong 1, episode 9, «The Turtle and the Hare», regissert av Michael Fields, sendt 02.08.1998, Home Box Office (HBO), <https://www.hbo.com/sex-and-the-city/season-1/9-the-turtle-and-the-hare>
- Sex med Maja*, 1 sesong, 3 episoder. Sendt 05.08.2019, Danmarks Radio, DR2. https://www.dr.dk/drtv/serie/sex-med-maja_127462
- Sommerfelt, Torill Ervik, «Kvinner får like lett orgasme som menn» forskning.no, Universitetet i Bergen, 10.04. 2022. <https://forskning.no/menneskekroppen-partner-podcast/kvinner-far-like-lett-orgasme-som->

[menn/2006896#:~:text=Enkelte%20kvinner%20opplever%20en%20liten,stimulering%20av%20det%2C%20forteller%20Trovik](#)

Sontag, Susan. «Notes on Camp.» *Penguin Modern*. Første gang utgitt 1964
London: Penguin, 2018.

Sprinkle, Annie. *Hardcore from the Heart: The Pleasures, Profits, and Politics of Sex in Performance (Critical Performances)*. Bloomsbury Academic, 2006.

Sprinkle, Annie. «Annie/Anya.» *Annie Sprinkle* lest 30.11.2023

<https://anniesprinkle.org/ppm-bobsart/anya.html>

Sprinkle, Annie. «Annie Sprinkle's Post Porn Modernist.» *Annie Sprinkle*

lest 30.11.2023. <https://www.anniesprinkle.com/video/ppm>

Sprinkle, Annie. «Annie Sprinkle's Post Porn Modernist. Illustrated Script.»

Annie Sprinkle lest 30.11.2023. [https://anniesprinkle.org/ppm-](https://anniesprinkle.org/ppm-bobsart/script.html)

[bobsart/script.html](https://anniesprinkle.org/ppm-bobsart/script.html)

Sprinkle, Annie. «Photo/Bio.» *Annie Sprinkle* lest 07.10.2023

<http://anniesprinkle.org/photo-bio/>.

Sprinkle, Annie. «Pornstitics.» *Annie Sprinkle* lest 30.11.2023

<https://anniesprinkle.org/ppm-bobsart/porn.html>

Sprinkle, Annie. «The Temple of the Neo-Sacred Prostitute.» *Annie Sprinkle* lest

07.10.23 <https://anniesprinkle.org/ppm-bobsart/temple.html>

Sprinkle Annie. *Annie Sprinkles Post Porn Modernist* (1993) Copyright holder: Annie

Sprinkle, Franklin Furnace Archive, Inc., Pratt Institute.

English, 1993, streaming video (98 min., 3 sec.) : sd., col.

<https://sites.dlib.nyu.edu/hidvl/pg4f4t4g>

Sprinkle, Annie og Beth Stephens med Guillermo Gomez-Peña. «Ecosexual Manifesto 2.0» *Sprinklestephens*. <https://bpb-us-e1.wpmucdn.com/sites.ucsc.edu/dist/8/1076/files/2021/04/manifesto-2point0.pdf>

Sprinkle, Annie og Stephens, Beth, «Wedding to the Earth.» *sexecology.org*.
<http://sexecology.org/wedding-to-the-earth/>

Stone, Alison. «Essentialism and Anti-Essentialism in Feminist Philosophy.» *Journal of Moral Philosophy* 1, 2 (2004): 135-153, doi:
<https://doi.org/10.1177/174046810400100202>

Store norske leksikon. «Pride.» Birger Berge og Reidar Schei Jessen.
01.08.2023. <https://snl.no/pride>.

Store norske leksikon. «Jomfruhinnen». Per Holck. 02.12.2022
<https://sml.snl.no/jomfruhinnen>

Store norske leksikon. «Internetts historie» . Eirik Rossen, Ivar M. Liseter og Ola Nordal. 17.10.2023 https://snl.no/Internetts_historie

Stortinget, «Avkriminalisering av homofili.» 07.06.2022
[\]https://www.stortinget.no/no/Stortinget-og-demokratiet/Historikk/avkriminalisering-av-homofili/#:~:text=Lov%20av%2021.&text=I%201972%20ble%20%20C2%A7%202013,%C3%A5%20v%C3%A6re%20homofil%20i%20Norge.](https://www.stortinget.no/no/Stortinget-og-demokratiet/Historikk/avkriminalisering-av-homofili/#:~:text=Lov%20av%2021.&text=I%201972%20ble%20%20C2%A7%202013,%C3%A5%20v%C3%A6re%20homofil%20i%20Norge.)

Thouber, Michael. «Maja Malou Lyse, Interview: “Det er helt vildt frustrerende at have en kunstnerisk praksis der hele tiden bliver slettet». I *Art and Porn*, redigert av Erlend G. Høyesteren, Rasmus Stenbakken og Anne Mette Thomsen, 120-125. Aarhus: Dystan & Rosenberg ApS, 2019.

Tickner, Lisa. «The Body Politic: Female Sexuality and Woman Artists Since 1970.» *Art History* 1, no. 2 (1978): 236–251. DOI: [10.1111/j.1467-8365.1978.tb00015.x](https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.1978.tb00015.x)

Tiefer, Leonore. *Sex is Not a Natural Act and Other Essays*. Boulder, Colorado: Westview Press, 1995.

University of Michigan, «Excerpt from Notes of a Radical Lesbian, by Martha Shelly, 1969.» lest 30.11.2023 <http://www-personal.umd.umich.edu/~ppennock/doc-LesbianFeminism.htm>

Van Dijk, Jan. *The Network Society*, 3. utgave. London: SAGE, 2012.

Williams, Linda. «Film Bodies: Gender, Genre and Excess.» I *Film Genre Reader III*, redigert av Barry Keith Grant, 141–159. Austin: University of Texas Press, 2003.

Williams, Linda. «A Provoking Agent: The Pornography and Performance Art of Annie Sprinkle.» *Social Text*, no. 37 (1993): 117-133.

Wilson, Elisabeth. «The Context of 'Between Pleasure and Danger': The Barnard Conference on Sexuality.» *Feminist Review*, nr. 13 (1983), 35-41. s. 35

Wurtzel, Elisabeth. *Bitch, en hyllest til brysomme kvinner*. Oversatt av Bente Klinge. Oslo: Aschehoug, 2000.

Bildekrediteringer

- s. 56 Annie Sprinkle & Beth Stephens, *Kunstværker og efemera, 1975-2019*. Detalj, skulpturer, fotografier, magasiner, arkivmateriale. Courtesy kunstnerne. Art & Porn, Kunsthall Charlottenborg. Foto: David Stjernholm
- s. 57 Maja Malou Lyse på forsiden av *EUROWOMAN*, nr. 29, mai 2022. Foto: Jaqueline Landvik. Egmont.
- s. 62 Promobilde fra *Sex med Maja*. ©DR Danmarks Radio, 2019.
- s. 63 Maja Malou Lyse, *Public Privates*, 2017. 3D-print, neglelakk, print, ramme. Varierende størrelser. Opphavsrett: Kunstneren
- s. 65 Maja Malou Lyse, *Pussy Got Talent*, 2019, i gruppeutstillingen *Art & Porn*, ARoS Aarhus Art Museum. Opphavsrett: Kunstneren. Foto: Oppgaveforfatter
- s. 67 Annie Sprinkle, *Introduction to Public Cervix Announcement* fra *Post-Porn Modernist*. Opphavsrett: Anniesprinkle.org
- s. 69 (øverst) Annie Sprinkle, *A Public Cervix Announcement* fra *Annie Sprinkle Post-Porn Modernist*, 1990, stillbilde. Opphavsrett: Annie Sprinkle Hentet fra Anniesprinkle.org
- s. 69 (nederst) Annie Sprinkle, *A public Cervix Announcement*, fra *Annie Sprinkle Post-Porn Modernist*, 1989–1996. Opphavsrett Annie Sprinkle.
<https://anniesprinkle.org/photos/photo-archive/1990s/>
- s.70 Stillbilde fra *Sex med Maja*. ©DR Danmarks Radio, 2019
- s.71 Stillbilde fra *Sex med Maja*. ©DR Danmarks Radio, 2019.
- s.72 Annie Sprinkle, *The Legend of the Ancient Sacred Prostitute* fra *Post-Porn Modernist*. Opphavsrett: Annie Sprinkle. Anniesprinkle.org
- s.75 Maja Malou Lyse: *The Pleasure Gap Sucks and So Do I*, 2021. Digital animasjon, stillbilde. Courtesy: kunstneren
- s. 78 Maja Malou Lyse, *Antibodies*, 2022, stillbilde. Opphavsrett: kunstneren.
- s. 79 Maja Malou Lyse, *Antibodies*, 2022. Opphavsrett: kunstneren. Foto: David Stjerneholm
- s. 80 Annie Sprinkle, *100 Blow Jobs* fra *Annie Sprinkle Post-Porn Modernist*, 1989–1996. Opphavsrett: Annie Sprinkle. Hentet fra Anniesprinkle.org
- s.82,83,84 Maja Malou Lyse, *W.A.P.*, 2023, stillbilde. Opphavsrett: kunstneren.
Dop: Lasse Lund. Edit: Lasse Lund & Maja Malou Lyse. Sound design & sound composer: Søren Valur. OST: Tobias Lee / Why Be

- s. 87 Skjermdump fra Instagram 11.09.2020, eies av @habitual_body_monotoring2
- s. 88 Maja Malou Lyse, *Sex is Not a Natural Act*, 2019, og *Pussy Got Talent*, 2019, opphavsrett: kunstneren. Installasjonsbilde av *Art & Porn*, ARoS. Foto: Anders Sune Berg
- s. 92 Annie Sprinkle og Beth Stephens, *25 Ways to Make Love to The Earth*, 2019. Design: Hoshi Hana. Foto i design: R.R. Jones. Opphavsrett: kunstnerne

