

Queera kroppar i **höga** klackar

En analys av High Heel Sisters performanceverk *The Last Straw*

Författare: Evelina Assarsson
Kandidatprogrammet KULTUR
Institutionen för kulturvetenskaper, Göteborgs universitet
KP1125, kandidatuppsats, VT 2013
Handledare: Alexandra Herlitz

ABSTRACT

Program: Kandidatprogrammet KULTUR
Institution: Institutionen för kulturvetenskaper, GU
Adress: Box 200, 405 30 Göteborg
Telefon: 031-786 00 00 (vx)
Handledare: Alexandra Herlitz
Titel: Queera kroppar i höga klackar – en analys av High Heel Sisters performanceverk *The Last Straw*
Författare: Evelina Assarsson
Adress: Örneshufvudsgatan 17, 417 59 Göteborg
E-post: evelinaassarsson@gmail.com
Typ av uppsats: Kandidatuppsats, 15p
Ventileringstermin: VT 2013

This study will analyze and interpret the performance art piece *The Last Straw* created by the artist group High Heel Sisters. The aim is to search for potential feminist strategies in their deconstructive ways of incarnating gender and bodies using the notion of performativity and phenomenological theories.

My study shows that the diversity of this art performance creates a complex platform where discussions about gendered corporeality and spatial power relations are being negotiated.

Nyckelord: High Heel Sisters, feministisk performancekonst, performativitet, kroppslighet, rörelsemönster, queer

Innehållsförteckning

1 Inledning	3
1.1 High Heel Sisters och den feministiska performancekonsten	3
1.2 Syfte och frågeställningar	6
1.3 Metod och material	6
1.4 Teoretiska perspektiv	8
1.4.1 Genusperformativitet	9
1.4.2 Den kvinnliga kroppens situation	12
1.4.3 Lek som motstånd	14
1.5 Forsknings-sammanhang	14
1.6 Begrepp och facktermer	16
1.7 Disposition	17
2 Analys och tolkning av <i>The Last Straw</i>	18
2.1 Beskrivning av verket	18
2.2 The Last Straw, del ett	20
2.2.1 En aktivistisk fond/ konstaktivism	20
2.2.2 Kvinnliga kroppsrörelser	21
2.2.3 Separatistiskt skejtboardåkande	21
2.3 The Last Straw, del två	22
2.3.1 Queera gestaltningar av genus	22
2.3.2 Parodierande akter	23
2.4 Feministisk kommunikation	24
4 Avslutande diskussion	25
Käll- och litteraturförteckning	26
Bildbilagor	28
Bilaga 1	
Bilaga 2	

1 Inledning

En sommardag i maj år 2006 antrar High Heel Sisters konstmuseet Kiasma utrustade med höga klackar och skejtboards.¹ Där framför de ett omväxlande performanceverk som innehåller både kickflips, bara överkroppar och påtagligt berusade kvinnor. I det fyra timmar långa verket får åskådaren följa HHS på en ”skejtboardlektion” för att sedan få uppleva en akt som inte slutar för än den sista droppen vodka intagits.

Det som just beskrivits är delar ur performanceverket *The Last Straw* som utspelar sig på konstmuseet Kiasma i Helsingfors år 2006. Det framförs av High Heel Sisters, en feministisk performancegrupp med högklackade skor som signum.

HHS arbetar genom sin konst med olika maktkritiska praktiker. I sina verk visualiserar de föreställningar om genusidentiteter med tydliga markörer och har en aktivistisk inställning till sitt konstnärskap. Den här studiens fokus ligger på att undersöka hur HHS utmanar föreställningar om kön/ genus med verket *The Last Straw*. Utifrån rörelsemönster och genusförskjutningar kommer jag att diskutera den kvinnliga kroppens situation som både tema för avhandling och verktyg för dekonstruktion.

För att kunna göra en betydelsefull studie har det för mig varit viktigt att välja ett verk som strävar efter att skapa friktion och åsiktsutbyte – därför var ett verk inom den feministiska konsten ett givet val. Verket *The Last Straw* kommer, för att göra en meningsfull uttolkning av det, att belysas med genusteorier.

1.1 High Heel Sisters och den feministiska performancekonsten

HHS bestod av konstnärerna Malin Arnell, Line S. Karlström, Anna Linder och Karianne Stensland. Under sin verksamma period mellan 2002 och 2007 var de aktiva i Norden liksom i västra Europa med både separatutställningar och

¹ I den löpande texten kommer förkortningen HHS användas för att benämna High Heel Sisters.

samlingsutställningar. I deras performance stod Line, Malin och Karianne för framförandena medan Anna manövrerade dokumentation liksom rollen som producent, manager och informatör.²

HHS formerades efter ett ”kroppsligt möte” mellan fyra konstnärer på ett galleri i Trondheim år 2002. Under sitt möte inser konstnärerna likheterna i deras kroppsliga anlag - de hade det gemensamt att vara över 178 cm långa, ha mer än 41 i skostorlek och dessutom hade de samma feministiska övertygelse.³ Gruppen utforskade och tånjde på gränser för vad som kunde och fick göras i konstsammanhang och i samhällliga kontexter. HHS feministiska ansatser var tydliga – de ville ”[...] skapa och träda in i sociala situationer för att synliggöra maktrelationer på olika nivåer.”⁴ De flesta av deras verk rörde sig aktivistiskt både utomhus och inomhus i det offentliga rummet. En maktkritisk ingång till kön/ genus var kännetecknande för HHS feministiska performancekonst som i sina verk omförhandlade ”heteronormativa gränser för kvinnors kroppar och snäva definitioner av kvinnlighet”.⁵ Höglackade skor är deras signum och bärs vid alla framföranden (med undantag för den första delen av verket *The Last Straw*).

De avslutade sitt samarbete med att begrava de höglackade skor som varit deras signum som en sista del i sitt sista performanceverk *Screaming Mountain*.

Under deras verksamma period var det få som hade liknande uttryckssätt i Sverige. De få övriga konstnärer som sysslade med performancekonst hade inte samma feministiska dagordning som HHS, vilket gjorde dem unika i sitt feministiska konstutövande i början av 2000-talet. Ur ett internationellt perspektiv går det att se hur de ansluter sig till och positionerar sig i en tradition av ifrågasättande feministiska konstnärer, detta genom att till exempel parafrasera tidiga kvinnliga performanceverk.

² Linder, Anna. E-mail. 2013-03-06.

³ High Heel Sisters katalog. *Screaming Mountain*. Big Humans Productions/ Långmanska kulturfonden, 2009

⁴ Hallin, Eva. Med motstånd mot förändring. I *Konstfeminism*. Nyström et al. (red.), Värnamo: Fälth och Hässler, 2005, s.159

⁵ Rosenberg, Tiina. *Ilkska, hopp och solidaritet: Med feministisk scenkonst in i framtiden*. Stockholm: Atlas, 2012, s. 267

HHS framför till exempel sin egen återgivning av Yoko Onos *Cut piece* som hon framförde 1965 och 2003.⁶

Även om ”performancekonstnärer” på 60-talet inte kallade sig för feministiska eller heller inte sina framföranden för performancekonst, går det enligt konstvetaren Amelia Jones att se deras gärningar som startpunkten för den feministiska performancekonsten. Under 60-70-80-talen används ett flertal olika benämningar för att beskriva dessa framföranden; happenings, actions, (body art) och live art.⁷

Performancekonst har haft och har en alldeles särskild plats inom den feministiska konsten. Med den har konstnärer kunnat problematisera kvinnliga kroppars politiserade existenser på ett visuellt och direkt sätt. Performance är som scenkonstnärlig genre en gränsöverskridande plattform för snabba, improviserade och uppseendeväckande framföranden och interventioner. Den performativa kroppshandlingen blir i performancekonstverket ett effektivt verktyg för att problematisera identiteter och maktrelationer dem emellan – vilket går hand i hand med feministiska förhållningssätt. Performancekonstens beröringspunkter med scenkonsten har länge varit föremål för diskussion. För den feministiska konstgenren, vars skapelser önskar att nå längre än till konstrummets väggar är det till fördel att se konstformen som fristående från teatern. Detta för att närheten mellan publiken och den som utför performanceakten är tydligare med ett sådant perspektiv – de befinner sig där i samma sfär, i samma tid och rum. I den traditionella teaterföreställningen fastställer den skrivna texten karaktärernas personlighet, tidrymd och position.⁸

Detta somatiska utgångsläge är det som både förenar HHS med sina historiska kollegor men samtidigt särskiljer dem. Feministiska performancekonstnärer har sedan 70-talet haft kroppen som utgångspunkt och under omförhandling - då handlade till stor del om att ”återta” den kvinnliga kroppen genom att gestalta kvinnan i annat än en objektsposition. För HHS handlar det mycket om att göra plats för flera olika

⁶ RE.ACT FEMINISM. A performing archive. Yoko Ono: Cut Piece. <http://www.reactfeminism.org/entry.php?l=lb&id=121&e=a&v=&a=Yoko%20Ono&t=> (Hämtad 2013-03-06)

⁷ Rosenberg 2012, s. 30

⁸ Rosenberg, 2012, s. 196

sorters kroppar – även om det är relevant att tala om subjektspositioner än idag (vilket jag också kommer att göra i analysavsnittet).⁹

HHS påminner bitvis om den konstnärliga aktivistgruppen Guerilla Girls som bildas under mitten av 80-talet och drivs av frånvaron av jämställdhet i konstvärlden. Även om aktivismen sammankopplar dem, har de olika metoder för att gestalta den. HHS har en mer kroppsligt utforskande aktivism – de har sina som kroppar som verktyg och som motiv i sina framföranden. Guerilla Girls anammade en stil som låg närmare den politiska aktivismen.

1.2 Syfte och frågeställningar

Syftet med min studie är att undersöka hur High Heel Sisters arbetar dekonstruerande med internaliserad kroppslighet och rumsliga maktrelationer i verket *The Last Straw* – och därmed avtäckta vilka feministiska strategier de kan tänkas använda sig av.

- Vilka kroppsliga konstruktioner synliggörs HHS i *The Last Straw*?
- På vilket sätt transformeras kroppar i *The Last Straw*?
- Hur formerar HHS feministiskt motstånd i verket och med vilket fokus?

1.3 Metod och material

Utifrån performanceverket *The Last Straw*'s bildmaterial har jag uppmärksammat vissa aspekter som jag valt ut för analys. Jag kommer till stor del att fokusera på utvalda kroppsrörelser vilka jag ser som tecken för stereotypiserad kvinnlighet till detta kommer vikt också att läggas vid materiellt förankrade objekt som ger distinkt könade konnotationer.

I den först delen av verket har jag valt att titta på det de aktivistiska tecken som HHS förmedlar och det separatistiska rummet som också skapas. I del ett av verket är dock skejtboardåkandet och konstnärernas kroppsliga rörelsemönster centrala. I den andra

⁹ Carlson, Marvin. *Performance: A Critical Introduction*. Padstow: Routledge, 2004, s. 160-161

delen av verket kommer jag att fokusera på stereotypiserade och könsuppdelade attribut - de röda klackar som HHS bär under performanceakten kan ses som ett tecken för klichéartad kvinnlighet. Likaså är de bara överkroppar som de också ”bär”, vilket lätt uppfattas som en klädsel förärad endast mannen. Här har jag valt att också ta upp konstnärernas ”egna” kroppar för analys.

Jag kommer med detta urval ta avstamp i semiotisk metodologi. Semiotiken är en ”teckenteori” som tillhandahåller verktyg som inte bara förklarar vad ett konstverk kan *betyda*, men också *hur* meningsproduktion skapas genom teckensystem. Med semiotiska ingångar går det alltså att ”läsa” konstverk. Jag kommer att göra detta genom att analysera de konnotationer som de utvalda delarna av *The Last Straw* ger.¹⁰ Avsnittet som presenterar undersökningen är indelat i teman som återknyter till de händelser eller objekt, som kan ses som tecken, som jag har valt ut för analys.

Eftersom jag inte tog del av verket när det framfördes kommer jag att förlita mig på den utförliga bilddokumentation som finns att tillgå i HHS katalog, där alla deras verk finns sammanställda.¹¹ I katalogen återfinns också textmaterial som beskriver *The Last Straw's* skeende. För att få en så fullständig bild av framförandet som möjligt använder jag mig även av information om verkets händelseförlopp från deras blogg.¹² Jag har också blivit hjälpt av att läsa textmaterial från den internetbaserade tidskriften *Billedkunst* och det digitala konstarkivet *kunstdk.dk*.¹³ Via e-mail har jag också varit i kontakt med en av konstnärerna i HHS för att klargöra bakgrundsfakta.¹⁴

Performancekonstens andemening bygger till stor del på närvaro och deltagande, därför kan det tyckas svårt att göra en studie som denna då jag inte sett verket vid dess framförande. Men istället för att upplyfta den essentiella och momentana konstupplevelsen ser jag att det finns fördelar med att göra en retrospektiv

¹⁰ D'Alleva, Anne. *Methods and Theories of Art History*. London: Laurence King Publishing, 2005, s. 28-34

¹¹ High Heel Sisters katalog 2009

¹² High Heel Sisters Blogg. *Performance*. <http://rolloverallover.blogspot.se/2007/02/performance.html> (Hämtad 2013-03-06)

¹³ Kunstdk. *Information: The Last Straw*. http://www.kunstdk.dk/kunstner/high_heel_sisters/vaerker/the-last-straw (Hämtad 2013-03-07) & Nina Schjøsby. Feminisme gir handlingrom. *Billedkunstmag.no*. 2006-07-01. <http://www.billedkunstmag.no/Content.aspx?contentId=123> (Hämtad 2013-02-27)

¹⁴ Linder, Anna. E-mail. 2013-03-06.

undersökning, att kunna bedriva forskning om performancekonst skulle ju dessutom vara uteslutet om det avkrävde närvaro. Den konstvetenskapliga förmågan att läsa bilder kombinerat med en bred kulturvetenskaplig ingång skapar möjligheter till en vidgad kontaktyta med verket.

Bilddokumentationen som presenteras i katalogen har sammanställts med hjälp av gruppens medlemmar. Eftersom konstnärerna själva varit involverade i katalogens tillkomst går det att anta att återgivningen av verket i katalogen skulle vara representativt för det faktiska framförandet.

1.4 Teoretiska perspektiv

För att kunna synliggöra de dekonstruerande praktiker som HHS använder sig av har jag valt att applicera genusteorier på mitt material. Den performativitetsteori som Judith Butlers utvecklade i början på 90-talet kommer att vara centrala för mitt uttolkande av verket. Hennes queera teorier har tidigare använts av många forskare för att undersöka processer av meningsproduktion, i till exempel teater- och film, men också för att undersöka identitetsskapande i en vidare kontext.¹⁵ Butlers idéer om subversiva kroppshandlingar blir i min studie ett lämpligt verktyg för att analysera HHS verk.

Valet att använda Judith Butlers queerteori grundar sig inte enbart på att de utförligt har potential att uttolka verket *The Last Straw*, de baseras också på att hennes texter inte bara skrivs i akademiskt syfte utan också med en politisk drivkraft.¹⁶

I delar av min uttolkning har jag också valt att ta avstamp i delar av Iris Marion Youngs fenomenologiska teori (som hon utvecklar i samma tid som Butler) som berör rumsliga maktförhållanden. Young kan uppfattas som essentialist om man läser henne fel. Hennes förklarande av specifikt kvinnliga rörelsemönster är ett sätt att synliggöra *internaliserade* kroppsrörelser, och *inte* biologiska eller essentialistiska sådana. Young utgår ifrån Simone de Beauvoirs beskrivningar av den kvinnliga

¹⁵ Jones, Amelia. *Performing the body: performing the text*. Trowbridge: Routledge, 1999, s.2

¹⁶ Butler, Judith. *Genustrubbel: feminism och identitetens subversion*. Riga: Diadalos, 2007, s. 30

kroppen som *situation* – alltså att präglas av både transcendens och immanens (jag redogör vidare för dessa begrepp senare i detta kapitel).¹⁷ Trots att de Beauvoirs tankar formas redan 1949 i en helt annat samhälleligt sammanhang går det att applicera hennes teorier om kvinnan i samtida analyser. Youngs kroppsliga utgångspunkter blir i min uppsats en språngbräda där Butlers genusförskjutande och progressiva strategier sedan kan ta vid.

Det är viktigt att betona att den kunskapsprodukt som den här studien resulterar i inte gör anspråk på att vara objektiv. De situerade kunskaper som präglar den vill jag istället framhålla genom att vara tydlig med mina utgångspunkter.¹⁸ Mina val av teoretiska perspektiv och studieobjekt bottnar i min egen feministiska kunskapsposition. För att kunna beskriva dekonstruerande praktiker och strategier anser jag det vara nödvändigt att inneha begrepp och termer som kan förklara dessa med ett anpassat språk. Med andra ord kommer jag att röra mig närmare det genusvetenskapliga fältet än det konst- och bildvetenskapliga.

I min undersökning blir det klart att det är ett binärt genussystem som jag måste förhålla mig till. Då Butler påpekar går det inte att göra motstånd utanför diskursen, är det därför en nödvändighet att ta avstamp i existerande symboliska system för att kunna göra denna undersökning.¹⁹ Erkännandet av sin position i ett sådant system hjälper till att undvika att reproducera dessa begränsande ordningar.

1.4.1 Genusperformativitet

Butler tar avstamp i talaktsteorin men går ett steg längre när hon menar att performativa talakter inte bara genomförs språkligt, utan med avsevärd betydelse också görs genom attribut som rörelser, accessoarer och beklädnad. Genom en kontinuitet i genusagerande, ett agerande som stämmer överens med anatomiskt kön och genusidentitet, liksom med historiska talakter – återskapas och uppfattas genusidentiteter som av naturen givna, och kroppar ses med detta som begripliga. Det

¹⁷ Young, Iris Marion. *Att kasta tjejkast: texter om feminism och rättvisa*. Stockholm: Atlas, 2000, s. 255-280

¹⁸ Haraway, Donna. Situerade kunskaper: Vetenskapsfrågan inom feminismen och det partiska perspektivets privilegium. I *Apor, cyborger och kvinnor: att återuppfinna naturen*. Donna Haraway (red.), 225-246. Eslöv: Symposion, 2008

¹⁹ Butler 2007, s.15

trubbel som Butler beskriver i *Genustrubbel* uppkommer när genusagerandet hamnar utanför de normerande genusidentiteterna – i *The Last Straw* prövar HHS olika sätt att medvetet skapa trubbel, vilket jag återkommer till i analysen.²⁰ Deras kroppar kan därför ses som ”obegripliga” eftersom de faller utanför socialt reglerade konventioner.

Talaktsteorin, som Butlers teorier är hämtade ifrån, skiljer sig från den traditionella lingvistiska analysen (som fokuserar på vad som sägs) genom att den utvidgar språkets funktion med begreppet performativitet. Detta kan förklaras som handlande genom språket eller språkhandlingar vars gärningar inte beskriver, utan har en skapande funktion. När språkfilosofen J.L. Austin utvecklar teorin under den senare halvan av 50-talet ser han den applicerbar på ”allvarligt” avsedda uttalanden, exempelvis de handlingar som utförs under ett giftermål. För att en sådan typ av handling ska ses som lyckad måste inte bara språkhandlingen utföras enligt konventionens föreskrifter av de inblandande, det måste också omgivningens kontext.²¹

Butlers förståelse av genus ser ut som följande:

”Genus är alltså en konstruktion som regelmässigt döljer sin tillblivelse; den tysta kollektiva överenskommelsen att performativt skapa och som kulturella fiktioner upprätthålla polärt skilda genus, denna överenskommelse undanskymts av produkternas trovärdighet – och av de straff som blir konsekvensen av att inte godkänna dem; konstruktionen ’tvingar’ oss att tro på deras nödvändighet och naturlighet.”²²

Butlers syn på kön/ genus är en viktig del i hennes beskrivning av performativitet. Hon närmar sig detta begreppspar med en konstruktivistisk uppfattning. Hon kritiserar feministisk teori för att alltför snävt förhålla sig till ett binärt genussystem. Detta har enligt henne yttrat sig i att anatomiskt kön reducerats till något självklart och synbart givet och en faktor som satt dagordningen för genusidentiteter. Butler vill istället se kön/ genus som jämställda faktorer där den ena inte föregår den andra.

²⁰ Butler 2007

²¹ Carlson 2004

²² Butler 2007, s. 219

Genus för henne *görs* i en performativ kroppshandling. Med andra ord tror inte Butler på en essentialistisk förklaring av kön/ genus.²³

Butler menar att våra handlingar alltid måste förhålla sig till diskursiva ramverk, eftersom vi redan existerar i ”en symbolisk struktur som definierar begränsningarna och möjligheterna hos vår existens”.²⁴ Därför är förändringsarbete utanför den symboliska strukturens lagar omöjligt – däremot är hon övertygad om att det går att påverka dessa lagar *inifrån*, vilket hon berättar med sina alternativa strategier som hon presenterar i *Genustrubbel*. HHS måste alltså ta avstamp i det binära genussystemet för att kunna bearbeta andra möjligheter.

Det finns ett flertal olika beröringspunkter som hennes teorier öppnar upp för. Butlers performativitetsteori hjälper till att tolka HHS omkastande av genuskoder och attribut i *The Last Straw*.

Genus blir enligt henne till i stiliserade upprepningar av handlingar som systematiskt döljer sin tillblivelse, med detta förstår hon genus som bräckliga identiteter i som hela tiden återskapas i yttre rum – och det är i upprepandet, eller snarare när upprepandet ”misslyckas”, som det finns utrymme för att skapa nya genusformer. Det är ambivalensen som uppstår när upprepningar av genus förskjuts som innehar en subversiv potential och kan avtäcka idén om essentialistiska genusidentiteter.²⁵ HHS har i sitt performanceverk genomgående placerat kroppen i positioner som förhandlar med just detta.

Butlers performativitetsbegrepp är sammanlänkat med begreppet performance, men det går inte att sätta likhetstecken där emellan.

“It is important to distinguish performance from performativity: the former presumes a subject, but the latter contests the very notion of the subject.”²⁶

²³ Butler 2007, s. 214

²⁴ Butler 2007, s. 15

²⁵ Butler 2007, s. 219

²⁶ Theory.org.uk. Utdrag från *Gender as Performance: An Interview with Judith Butler*: Interview by Peter Osborne and Lynne Segal, London, 1993.
<http://www.theory.org.uk/but-int1.htm> (Hämtad 2013-03-03)

Performance förutsätter alltså ett subjekt, medan performativiteten fordrar själva idén om subjektet. Dessa två begrepp förhåller sig enligt henne *kiasmatiskt* (i korsställning) till varandra.²⁷ Denna definition av performance är inte att förväxla med hur jag använder begreppet i den här studien, här används termen som en genrebeteckning eller för att beskriva framträdanden av olika slag.²⁸

Ännu en ingång till min uttolkning av HHS performanceverk har jag funnit i Butlers idéer om den subversiva parodin. Att imitera genus *kan* vara, men är inte alltid, ett sätt att sätta samman oförmodade komponenter som i sin tur skapar subversiva förhållanden. Butler tar upp drag, cross-dressing och butch och femme som exempel på kulturella praktiker som brukar parodierande handlingar. Dragshowen påminner, menar Butler, om ”det fullständigt tillfälliga i relationen mellan kön och genus” vilket står i konflikt med uppfattningar om det naturliga och nödvändiga sambandet däremellan.²⁹

1.4.2 Den kvinnliga kroppens situation

För att kunna närma sig skejtboardåkandet i verket kommer jag att applicera Iris Marion Youngs fenomenologiska ingångar till ”den kvinnliga kroppens uttryck, rörelser och rumslighet”, detta kommer även att vara användbart också i analysen i del två.³⁰ Hon menar att det kvinnliga fysiska sammanhanget kännetecknas av hur ”[...]kroppens laterala och spatiala möjligheter inte till fullo utnyttjas[...]” som om det rum kvinnor gör åtkomligt för sina rörelser är begränsat.³¹

Hon tar avstamp i Maurice Merleau-Pontys teori om den upplevda kroppen i förhållande till sin värld, samt i Simone de Beauvoirs teori om kvinnors situation i ett patriarkalt samhälle som *den Andre*, den som står i motsats till den manliga normen.³² Det är med de Beauvoirs tankar om transcendens och immanens som Young förklarar den motsägelsefulla position av att vara både subjekt och objekt som kvinnan existerar i. Transcendensen syftar till ett utomvärldsligt agerande, medan

²⁷ Butler 2007, s. 38

²⁸ Marvin Carlson återgett i Rosenberg 2012, s. 27

²⁹ Butler 2007, s. 216

³⁰ Young 2000, s. 255

³¹ Young 2000, s. 261

³² Young 2000

immanensen, som är dess motsats, ett introvert och orörligt tillstånd. Detta är i sin tur sammankopplat med kvinnors hämmade rörelsemönster – det är spänningen mellan transcendensen och immanensen som kuvar kvinnors rörelsemönster.

Young formar nya uttryck med inspiration från de föregående, hon talar om *ambivalent transcendens*, *återhållen intentionalitet* och *bruten enhet* och menar att dessa är utmärkande för den kvinnliga kroppsrörelsen.

Den levda kroppens transcendens rör sig ut från kroppen och dess immanens i riktning mot en interaktion med omvärlden. Men den kvinnliga kroppen, som drabbats av *ambivalent transcendens*, menar Young är belagd med immanens när den försöker rikta sig ut mot världen och agera i den. Kastexemplet, som hon ger i texten *Att kasta tjejkast*, styrker denna idé; i typfallet avstår kvinnan från att använda hela kroppen – hon sätter endast armen i rörelse och medan resten av kroppen mer eller mindre orörlig.

Det kroppsliga ”jag kan” är avgörande för vilka möjligheter som öppnar sig för en människa. Enligt Young tenderar kvinnor att inte se på sina kroppar med en självsäker inställning, vilket Young väljer att kalla återhållen intentionalitet.

”När en kvinna tar sig an en uppgift med återhållen intentionalitet ser hon förvisso möjligheterna – hon ser ett ”jag kan” – men hon ser dem bara som möjligheter för ”någon”. Det är inte hennes möjligheter – hon ser ett ”Jag kan inte”.³³

Den *brutna enheten* uppstår eftersom kvinnokroppens rörelser inte är sammanhållna, som i exemplet där endast en kroppsdel sätts i rörelse, också den återhållna intentionaliteten förstärker detta tillstånd.

Dessa motsägelsefulla rörelsemönster som just beskrivits är mycket generaliserande och kan upplevas som statiska. Men enligt Young är de nödvändiga för att urskilja och erkänna kvinnokroppens dilemman och utifrån dessa teorier går det att göra

³³ Young 2000, s. 267

uttolkande ansatser för att förstå vad som händer med HHS och de unga åkarnas kroppar när det skejtande elementet tas i bruk.

1.4.3 Lek som motstånd

För att ta reda på hur HHS använder sig av skejtboardåkandet i performanceverket *The Last Straw* kommer jag att använda mig av utvalda delar ur Emma Nilssons avhandling *Arkitekturens kroppslighet: Staden som terräng* från 2010, där tar hon upp skejtboardåkandets drag av lek. ”Lekens rum blir en tillflyktsort, ett sätt att distansera sig för att överleva. Ibland kan leken också verka subversivt och ha en politisk kraft [...]”³⁴ Att ta sig fram genom staden på skateboard förändrar rörelsemönster och hur kroppar förhåller sig till stadsrummet.

I sin upphandling refererar Nilsson till Becky Beals etnografisk studie av skejtboardåkare från 1995. Hon diskuterar i den hur skejting som ett populärkulturellt fenomen och subkultur motsätter sig ett kapitalistiskt system. I studien menar Beal att skejtande kan ses som en möjlig plattform för socialt motstånd.³⁵

1.5 Forskningssammanhang

Det verk som uttolkas i min studie har inte varit föremål för akademisk analys i dagsläget. Konstvetaren Sanne Kofod Olsen beskriver och kommenterar dock delar av verket *The Last Straw* i artikeln *Burying the red shoes: Aggression, action, art* som publicerats i HHS katalog över deras samlade verk.³⁶ Hon talar här om aggression som verktyg i konsten och problematiserar detta med hjälp av en psykoanalytisk ingång i en historisk kontext. Bemötande av konstnärer i relation till kön problematiseras också med hjälp av exempel från 60- och 70-talen. I Kofod Olsens text blir HHS ett samtida exempel på skillnader i mottagning av kvinnors respektive mäns konst. De verk som tas upp i hennes artikel är *The Last Straw*, *Stand Piece* och *Screaming Mountain*.

³⁴ Nilsson 2010, s. 54

³⁵ Beal, Becky. Disqualifying the Official: An Exploration of Social Resistance Through the Subculture of Skateboarding. *Sociology of Sport Journal*. Vol 12. Nr 3, 1995

³⁶ Olsen, Sanne Kofod. Burying the red shoes: Aggression, action, art. I *High Heels Sisters katalog*, High Heel Sisters/ Big Humans Productions/ Längmanska kulturfonden, 2009

I samma katalog ger Johanna Rosenqvist, också hon konstvetare, en introduktion till deras feministiska konstnärskap.³⁷ I artikeln *Performing theory in practice or a new trinity in patriarchy*, som baseras på ett tal som Rosenqvist höll på ICA (Institute of Contemporary Art) i London 2003, går hon också in på djupet i verket *Stand Piece* där hon med hjälp av kritisk genusteori diskuterar konsumtionssamhället, maktrelationer i stadsrummet och den manliga blicken. Dessa utgångspunkter, med fokus på just den manliga blicken och den marxistiska analysen placerar henne inom den feministiska delen av den konstvetenskapliga disciplinen.

Övriga (utomakademiska) publikationer som jag har använt för att bilda mig en uppfattning om HHS konstnärskap och verk har jag fått genom att ta del av avsnitt ur antologin *Plats, poetik och politik – Samtida konst i det offentliga rummet*. Där beskriver Linda Fagerström hur de med sitt verk ”utmanar sina egna och andras värderingar om och förväntningar på hur kvinnor bör bete sig i det offentliga rummet”.³⁸ I utställningskatalogen *Konstfeminism* beskrivs också deras gärningar.³⁹ Här skildras också hur konstnärgruppen bildas efter att ha förenats i sina ”kroppsliga undantag” något som Tiina Rosenberg också återger i sin bok *Ilska, hopp och Solidaritet – Med feministisk scenkonst in i framtiden* – som är en historisk översikt över den samtida svenska scenkonsten.⁴⁰

Min studie placerar sig i fältet feministiska performancestudier. Detta är ett fält som spänner över många olika kunskapsområden och den forskning som finns på området har gjorts inom antingen performance studies eller de konst- eller genusvetenskapliga disciplinerna. Därför kommer jag i det följande endast att redogöra för ett par av de inriktningar som återfinns inom fältet feministiska performancekonsten.

Konstteoretikern Lynda Nead menar att performancekonst inte nödvändigtvis är en fungerande dekonstruerande strategi eftersom den förstärker den kvinnliga kroppen

³⁷ Rosenqvist, Johanna. *Performing theory in practice or a new trinity in patriarchy*. I *High Heel Sisters katalog*, High Heel Sisters/ Big Humans Productions/ Långmanska kulturfonden, 2009

³⁸ Fagerström, Linda. *Plats, Poetik och politik*. I *Plats, poetik och politik: Samtida konst i det offentliga rummet*. Linda Fagerström, Elisabet Haglund (red.), 7-22. Malmö: Bokförlaget Arena, 2010.

³⁹ Hallin, Eva. *Med motstånd mot förändring*. I *Konstfeminism*. Nyström et al. (red.), s. 156-165. Värnamo: Fälth och Hässler, 2005

⁴⁰ Rosenberg, Tiina. *Ilska, hopp och solidaritet – Med feministisk scenkonst in i framtiden*. Stockholm: Atlas, 2012, 21-45.

som ”pure matter” och att dekonstruktionen av de könade och dikotomiska termerna kropp och tanke uteblir eftersom de enbart byter plats, de behöver också förskjutas enligt henne. Dessa konstateranden springer ur uppfattningen att feministisk konst nödvändigt bör vara dekonstruerande och presenteras i *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality* år 1992.⁴¹ Som jag ska komma att förklara i nästkommande kapitel anser jag att feministisk konst bör åtföljas av ifrågasättande och problematiserande avsikter vilket sammanfaller med Neads idéer om dess nödvändiga dekonstruerande – detta är i sin tur något som HHS har anammat.

Teatervetaren Rebecca Schneider är av en annan uppfattning och myntar begreppet *den explicita kroppen*, i *The Explicit Body in Performance* från år 1997, för att förklara den inbyggda subversiva potential kroppen kan ha i performance.⁴² Hon talar om begär som den kraft som producerat den upprepade och ”produktifierade” framställningen av kvinnokroppen i konsten och hur feministiskt performance möjliggör en potentiell dialog: istället för att skapa en maskuliniserad envägskommunikation mellan verket och betraktaren, kan kroppen i performance skapa nya alternativa kommunikativa förbindelser.⁴³ Dessa idéer om performancekonsten går också att urskilja i min undersökning av verket *The Last Straw*.

1.6 Begrepp och facktermer

I uppsatsen benämner jag HHS som en feministisk performancegrupp och talar om deras konst som feministisk. Benämningen bör dock inte användas utan att problematiseras.

På grund av dess rörliga estetiska kategorier är denna genreindelning svår att göra, men det finns en poäng med att göra just detta eftersom dess närvaro är nödvändig i ett patriarkalt samhälle. Tiina Rosenberg inringar feministisk konst genom att säga att det är en föränderlig estetisk kategori där det vare sig finns eller bör finnas ett utpräglat uttryckssätt. Hon säger också att feministisk konst är både individuell och

⁴¹ McDonald, Helen. *Erotic Ambiguities: The female nude in art*. London: Routledge, 2001, s, 100

⁴² Schneider, Rebecca. *The Explicit Body in Performance*. London: Routledge, 1997.

⁴³ Schneider 1997, s. 5.

kollektiv, liksom kontextuell. Den går ibland också ifrån den traditionella estetiken eftersom drivkraften att skapa ny och annorlunda gestaltning är uttalad.⁴⁴

Att anta en medveten feministisk estetik handlar om att problematisera genus och att ifrågasätta framställningar av kvinnor i konsten. Det är också nödvändigt att förstå att kvinnliga konstnärers konst inte per automatik blir feministisk bara för att den är skapad av en kvinna, och att det inte går att utläsa ur ett verk huruvida det kreerats av en hon, han eller hen.

1.7 Disposition

Den följande analysen inleds med en utförlig beskrivning av performanceverket som undersöks i uppsatsen. Analysen delas därefter in i två kapitel, det första tar upp del ett av verket och kapitel två redovisas del två av verket – detta görs på grund av framförandets mycket varierade karaktär. För att göra det lättare att navigera i avsnittet är de två kapitlen också indelade tre respektive två underkapitel. Dessa representerar de områden jag har valt att lyfta fram i min analys.

I det sista kapitlet av avsnitt två placerar jag in min studie i ett samhällsligt liksom feministiskt konstsammanhang.

En sammanfattning av mina resultat görs i det avslutande och tredje avsnittet.

⁴⁴ Rosenberg 2012, s. 38-39

2 Analys och tolkning av *The Last Straw*

Performanceverket *The Last Straw* framförs i en lång och kontrastrik akt. Del ett och två av verket skiljer sig markant åt, och olika förhållningssätt till feministiska ansatser kan urskiljas. Ur det 240 minuter långa performanceverket har jag valt ut ett antal beståndsdelar som jag har funnit intressanta att utforska närmare. Det är den kvinnliga kroppen som utgör den centrala aspekten av min studie och i det följande kommer jag att diskutera hur HHS utmanar rumsliga maktrelationer och prövar sina kroppsrörelser.

Performanceverkets varierade och uppdelade karaktär har gjort att jag valt att dela upp min analys i två delar. Som jag nämnde i *Metod och material* har jag även delat in undersökningen i teman under vilka jag gör både min analys och tolkning.

2.1 Beskrivning av verket

Performanceverket *The Last Straw* framförs den 18:e maj 2006 under ARS 06 på konstmuseet Kiasma i centrala Helsingfors i Finland som en del i performanceprogrammet *Focus on Human Factor*, programmet cureras av performancekonstnären Roi Vaara.^{45 46}

Verket är uppdelat i två delar. Malin Arnell, Line S. Karlström och Karianne Stensland deltar i verket medan Anna Linder står för dokumentation och övrig assistans under framförandet.

Del ett är förlagd utomhus bredvid Mannerheimstatyn som ligger i direkt anslutning till Kiasma. Dit har HHS bjudit in lokala kvinnliga skejtboardåkare för att skejta tillsammans med dem. HHS får lära sig att åka skejtboard med hjälp av dessa åkare. I samband med ”skejtboardlektionen” skriver HHS och de övriga deltagarna uppmaningar eller budskap på plakat som de sedan ställs upp på området där de skejtar. Följande text står på skyltarna:

⁴⁵ ARS är ett utställningsforum för internationell samtidskonst.

⁴⁶ För bildmaterial se bilaga 1 och 2

Viimene pisara = sista droppen
Ei saa Peittää = får ej övertäckas
Se nostatta meitä = du lyfter oss
Sinun taytyy kontata = du måste krypa
Vittu skeittaa = fittan skejtar.

HHS bär vid utförandet skyddsutrustning, knä- armbågs- och handledsskydd samt hjälmar. De övriga deltagarna åker utan skydd. HHS är enhetligt klädda i svarta överdelar, blåa jeans och sneakers.

Del ett av verket pågår i 180 minuter.

I del två flyttar konstnärerna in performanceakten till en av Kiasmas utställningslokaler (exakt vart i byggnaden framgår inte av studiematerialet). Där presenterar sig de lokala åkarna som tidigare deltagit i ”skejtboardlektionen” för att sedan ge rum åt HHS uppställning inför publiken.⁴⁷ Deras skor byts ut mot röda klackar och all skyddsutrustning tas av förutom hjälmarna. De ställer sig uppradade bredvid varandra och placerar varsin vodkaflaska à en liter framför sig. I nästa moment tas deras svarta överdelar av och de börjar dricka av den alkohol som placerats ut.

De börjar dricka av alkoholen med målet att inta hela den vodkaflaska som tilldelats dem. Medlemmarna i HHS blir efter ett tag i dåligt skick varav en utav dem kräks på golvet och behöver assistans. Del två pågår i 60 minuter.

Sammanlagt håller framförandet på i 240 minuter.

⁴⁷ Nina Schjønsby. Feminisme gir handlingrom. *Billedkunstmag.no*. 2006-07-01.
<http://www.billedkunstmag.no/Content.aspx?contentId=123> (Hämtad 2013-02-27)

2.2 The Last Straw, del ett

2.2.1 En aktivistisk fond

Den fond som området betingas med under HHS skejtboardlektion har tydliga aktivistiska drag. Plakat med handskriven text, som de lokala skejtboardåkarna hjälper till att skriva, står utplacerade runt platsen de åker på. Även om de inte är aktivt ”använda”, i den bemärkelsen att de blir burna av aktivister, konnoterar de demonstration därmed motstånd. De uttryck och ord som står skrivna på plakaten har en mängd olika varierade riktningar. Referenser till verkets namn (viimene pisara = sista droppen) blandas upp med grövre formuleringar som konar dem som för tillfället skejtar (vittu skeittaa = fittan skejtar). Vissa utav dem är alltså mycket konkreta medan andra har en mer symbolisk laddning. (Orden är en del av den motståndshandling som plakaten betecknar, men är inte det jag har valt att fokusera på i min analys).

Det finns ytterligare element i den första delen av verket som uttrycker motstånd. Skejtboardåkandet kan i sig vara en normbrytande handling, när det kommer till hur och var en tar sig fram genom staden. Emma Nilsson talar i sin avhandling om ubisporter - ”lekar” som med kroppsteknisk orientering tar sig an stadsmaterialiteten.⁴⁸ I den del av skejtboardåkning som kallas *street*, som HHS kan sägas utgå ifrån i sitt verk, finns det ett samband mellan ”[...]kroppsteknik och stadens rumsligt materiella egenskaper[...]”.⁴⁹ HHS väljer att använda sig av en sport/ ”lek” som utmanar krafter som bestämmer vem och hur kroppar får röra sig i stadsrummet.⁵⁰

HHS jobbar på olika nivåer för att skapa behörighet för den kvinnliga kroppens uppehålle – dels genom att ”rama in” platsen med budskap och plakat, och dels genom att använda sig av en sport/ ”lek” som historiskt sett haft normbrytande egenskaper. Dessa progressiva händelser ger förutsättningar för ännu ett skikt där kvinnokroppens rörelser kan avhandlas, vilket diskuteras i nästkommande kapitel.

⁴⁸ Nilsson 2010, s. 50

⁴⁹ Nilsson 2010, s. 53

⁵⁰ Nilsson 2010, s. 55

2.2.2 Kvinnans kroppsrörelser

Iris Marion Young beskriver hur kvinnor kan ses som funktionsnedsatta i det offentliga rummet - men i första delen av *The Last Straw* befinner sig *inte* de kvinnliga kropparna i ett sådant tillstånd.⁵¹

När Young ska förklara hur det kommer sig att hennes indelningar av kvinnliga kroppsrörelser inte gäller alla kvinnor menar hon att dessa beskrivningar ändå är något kvinnan behöver förhålla sig till.

”Men även om dessa uttryck för den kvinnliga kroppens vara inte är synliga hos eller utmärkande för en enskild kvinnas existens är de ändå bestämmande för henne i negativ mening – som det hon har undanflytt, av en tillfällighet eller genom tur, eller vanligen, som det hon har varit tvungen att övervinna.”⁵²

HHS utmanar den ambivalenta transcendensen och den återhållna intentionaliteten genom till att anlägga ett forum som stödjer och skapar utrymme för att den internaliserade kvinnokroppen ska kunna prövas. Performancekonstnärerna utmanas till transcendens för att kunna ”subjektifiera” sina kroppar. De rör sig från immanensen, och ut ur sig själva och ut i rummet. De tar sats, fart, de tillåter sig att trilla – skejtandet fungerar som katalysator för det transcenderande subjektets tillblivelse. HHS ”subjektifierande” utmanar det binära genussystemet liksom den dikotomiska förståelsen som det förutsätter. Subjektets transcenderande egenskaper *görs* i en performativ kroppshandling av den Andre (alltså kvinnan, som de Beauvoir beskriver henne).

2.2.3 Separatistiskt skejtboardåkande

Området kring Mannheimerstatyn används frekvent av skejtboardåkare på grund av det tacksamma underlaget. Eftersom platsen i vanliga fall betingas av en omedveten separatistisk maskulin laddning, intar HHS platsen med en omvänd separatistisk taktik och därför, under verkets 180 minuter, är platsen endast förärad det kvinnliga könets närvaro.

⁵¹ Young 2000, s. 273

⁵² Ibid.

HHS brukar här den aktivistiska idén om att intagandet av fysiska platser måste göras med en fysisk närvaro och en kollektiv kroppslighet.⁵³ Det går dock att ifrågasätta huruvida det är en bra metod att arbeta separatistiskt i feministiska kontexter eftersom en sådan uppdelning aldrig kan vara långsiktig – däremot kan det vara en bra metod för att belysa skeva maktrelationer och för att interpellera en manlig norm - något som HHS försöker att göra genom att utesluta manliga åkare ur sin performanceakt.

2.3 The Last Straw, del två

2.3.1 Queera gestaltningar av genus

I del två av verket skapas nya kroppar genom HHS kollagelika användande av genusattribut. Under 60 minuter utspelar sig växelvis tydliga och obestämda ansatser att dekonstruera den könade kroppen.

HHS tar ett nödvändigt avstamp i det binära genussystemet i sitt konstnärliga överläggande. De attribut som används för att betona femininitet och maskulinitet är både materiella liksom symboliska. De röda högklackade skorna som är typiska för HHS kan sägas beteckna en klichéartad typ av femininitet. Dessa materiella tecken tillsammans med konstnärernas bara överkroppar - en immateriellt manifesterad maskulinitet – genererar det som Butler kallar genustrubbel. Den bara överkroppen blir relevant i *The Last Straw* i två olika nivåer. De kvinnliga brösten är inledningsvis ”bara” kvinnliga i den bemärkelsen att de innehar den objektsposition som är förärad kvinnan. Men allt eftersom, när alkoholmomentet tillsätts och beteenden övergår i ett ostyrt uppträdande, övertäcks deras överkroppar av ett lager av symbolisk maskulinitet – och deras överkroppar blir inte lika uppenbart avklädda som de kunde upplevas inledningsvis.

Med sina kvinnliga kroppar, klädda/ avklädda i ytterligheter - de röda högklackade skorna och den bara överkroppen som för tankarna till ett manligt kroppsideal - lyckas HHS skapa kroppslig ambivalens. I sitt framförande använder sig HHS utmanande av dessa genuskodade symboler för att skapa en ambivalens kring gränser

⁵³ Rosenberg 2012, s. 249

för kvinnligt och manligt – och försöker därmed provocera fram den subversiva kroppshandlingen - när de dekonstruerar sätter de samtidigt ihop, och nya möjliga genusformer blir rimliga.

Konstnärernas kroppar, vars gemensamma nämnare att stå utanför den kvinnliga kroppsnormen, skulle kunna ses som ytterligare ett genusattribut – men inte ett könat sådant, utan ett attribut förankrat i en ”obegriplig kropp”. Alltså en kropp vars genusidentitet inte stämmer överens genusagerande eller anatomiskt kön. Deras kroppar skulle kunna tolkas med genusimiterande ”drag” – men i HHS fall handlar det inte om ett direkt imiterande – utan om medfödda egenskaper: att vara över 178 cm långa och ha mer än 41 i skostorlek.

2.3.2 Parodierande akter

HHS lekande med stereotypiserade genusidentiteter har en parodierande verkan. Butler utgår ifrån att det inte finns något ”[...]original som parodiska identiteter imiterar. Istället rör det sig om en parodi på själva begreppet original[...]”.⁵⁴ Det växelvisa genusagerandet är en subtilt parodierande del i detta, men desto tydligare är det hur HHS gör en tydlig karikatyr av den ”finske mannen”, där myten om denna följs av vodkadricket och den bara överkroppens manifesterande av maskulinitet.⁵⁵ Den parodiska mångfald som HHS skapar vittnar om möjligheten att öppna upp för en pluralistisk syn på genusidentiteter, och synliggör därmed det konstruerade.

Som testpersoner för ett utmanande av något så laddat som genustillhörighet blir HHS hjälmar (som sitter kvar sedan skejtboardåkandet) en verklig och symbolisk nödvändighet. Den blir också ett ytterligare parodiskt inslag i verket. Hjälmarerna skyddar symboliskt HHS mot påfrestningen som medföljer av att inta stora mängder alkohol. Men de är också ett skydd mot den ihållande och begränsande sociala konventionen som tilldelar kroppar endast två alternativ.⁵⁶

⁵⁴ Butler 2007, s. 216

⁵⁵ Olsen 2009

⁵⁶ McDonald 2001, s. 113

2.4 Feministisk kommunikation

Feminismer drivs av en vilja att förändra strukturella orättvisor mellan könen – dessa idéer är givna också för den feministiska konstnären. Strategier för att bedriva förändringsarbete yttrar sig ofta i försök till att medvetandegöra. Därför antar många inom den feministiska konsten en kunskapsbaserad estetik hellre än en traditionell verksbaserad sådan.⁵⁷

Performancekonstnären har ett unikt verktyg att kommunicera det som deras feministiska engagemang bottenar i. Deras medium tillåter dem att visualisera och förmedla det som driver dem i sitt konstutövande. Som Rebecca Schneider påpekar har performancekonsten möjligheter att skapa tvåvägskommunikation – för den feministiska konstnären handlar det också om att sätta sig i opposition till en manlig konstnärnorm, som traditionellt sett varit präglad av ”monologartad” kommunikation. Kontakten som HHS upprättar med skejtboardåkarna i del ett av *The Last Straw* är en del av denna kommunikation, liksom i förlängningen utbytet med åskådaren. *The Last Straw* förmedlar både subtila normkritiska strategier liksom extroverta gestaltningar av kroppar. Valet av teman och sätten att visualisera dem på skapar ett forum för åsiktsutbyte – för stunden, men potentiellt också utanför konstrummet.

HHS visar att våra kroppar är genuskodade, men också att de går att avkoda. Det genustrubbel som Judith Butler introducerar förankras materiellt i *The Last Straw*. Det faktum att kroppen är en plats för förhandling börjar inte med HHS verk - det är en realitet som är förankrad i seglivade samhällsliga maktstrukturer.

⁵⁷ Rosenberg 2012, s. 40

3 Avslutande diskussion

Mitt syfte har i den här studien varit att undersöka feministiska strategiers yttrande i performanceverket *The Last Straw*. Utifrån mina frågeställningar har jag kunnat analysera den internaliserade kvinnliga kroppen, könade genussystem och rumsliga maktrelationer i verket. Utifrån min analys går det att urskilja tillvägagångssätt typiska för feministiska ansatser - dels genom att skapa separatistiska rum - där de i sin tur kan "subjektifiera" sig själva. Och dels genom att sätta samman genuskodade attribut som skapar "trubbel".

Under den första delen av verket skapas så kallade "kvinnliga rum" - rum som måste *intas* eftersom de aldrig ges - med den separatistiska miljö som inrättas utanför konstmuseet. Genom lyfta fram detta nya rum, kan andra vanligtvis dolda rum också lokaliseras – de rum där mannen är norm. Det är först i detta rum som deras kroppar kan transcendera genom det katalyserande skejtboardåkandet och därmed "subjektifiera" sig själva.

De tydliga demonstrationsreferenserna i del ett av verket återknyter även dem till ett läge i opposition och till sätt att göra motstånd på. Utöver de utplacerade plakaten och det separatistiska deltagandet har den här delen av verket en nedtonad karaktär. Trots det kan verket belysa en könad och begränsad rumslighet. HHS aktivistiska drag ramar in framförandet, istället för att uttryckligen prägla den.

I del två av verket återfinns de subversiva ansatserna i den explicita kontaktytan som leder åskådaren in i komplexa lager av genusförskjutningar. Här tvingas den kvinnliga kroppens konnotationer till omformning. Den berusade avslutningen på verket blir ytterligare en parodi – på den destruktivitet som begränsande föreställningar om genusidentiteter skapar.

Käll- och litteraturförteckning

Otryckta källor

High Heel Sisters Blogg. *Performance*. <http://rolloverallover.blogspot.se/2007/02/performance.html> (Hämtad 2013-03-06)

Kunstdk. *Information: The Last Straw*. http://www.kunstdk.dk/kunstner/high_heel_sisters/vaerker/the-last-straw (Hämtad 2013-03-07)

Nina Schjønsby. Feminisme gir handlingrom. *Billedkunstmag.no*. 2006-07-01. <http://www.billedkunstmag.no/Content.aspx?contentId=123> (Hämtad 2013-02-27)

RE.ACT FEMINISM. A performing archive. Yoko Ono: Cut Piece. <http://www.reactfeminism.org/entry.php?l=lb&id=121&e=a&v=&a=Yoko%20Ono&t=> (Hämtad 2013-03-06)

Theory.org.uk. Utdrag från *Gender as Performance: An Interview with Judith Butler: Interview by Peter Osborne and Lynne Segal*, London, 1993. <http://www.theory.org.uk/but-int1.htm> (Hämtad 2013-03-03)

Tryckta källor

Butler, Judith. *Genustrubbel: feminism och identitetens subversion*. Riga: Diadalos, 2007

Beal, Becky. Disqualifying the Official: An Exploration of Social Resistance Through the Subculture of Skateboarding. *Sociology of Sport Journal*. Vol. 12. Nr 3, 1995

Carlson, Marvin. *Performance: A Critical Introduction*. Padstow: Routledge, 2004

D'Alleva, Anne. *Methods and Theories of Art History*. London: Laurence King Publishing, 2005

Fagerström, Linda. Plats, Poetik och politik. I *Plats, poetik och politik: Samtida konst i det offentliga rummet*. Linda Fagerström, Elisabet Haglund (red.), s. 7-22. Malmö: Arena, 2010

Hallin, Eva. Med motstånd mot förändring. I *Konstfeminism*. Nyström et al. (red.), s. 156-165. Värnamo: Fälth och Hässler, 2005

Haraway, Donna. Situerade kunskaper: Vetenskapsfrågan inom feminismen och det partiska perspektivets privilegium. I *Apor, cyborger och kvinnor: att återuppfinna naturen*. Donna Haraway (red.), s. 225-246. Eslöv: Symposion, 2008

High Heel Sisters katalog. Big Humans Productions/ Längmanska kulturfonden, 2009

McDonald, Helen. *Erotic Ambiguities: The female nude in art*. London: Routledge, 2001

Nilsson, Emma. *Arkitekturens kroppslighet: Staden som terräng*. Värnamo: Fälth och Hässler, 2010

Olsen, Sanne Kofod. Burying the red shoes: Aggression, action, art. I *High Heels Sisters katalog*, High Heel Sisters/ Big Humans Productions/ Längmanska kulturfonden, 2009

Rosenberg, Tiina. *Ilska, hopp och solidaritet: Med feministisk scenkonst in i framtiden*. Stockholm: Atlas, 2012

Rosenqvist, Johanna. Performing theory in practice or a new trinity in patriarchy. I *High Heel Sisters katalog*, High Heel Sisters/ Big Humans Productions/ Längmanska kulturfonden, 2009

Young, Iris Marion. *Att kasta tjejkast: texter om feminism och rättvisa*. Stockholm: Atlas, 2000, s. 255-280

Bilaga 1



The Last Straw, performance, *Focus on Human Factor*, performance program curated by Roi Vaara, ARS 06, Kiasma, Helsingfors, Finland, 18:e maj 2006.

Från http://rolloverallover.blogspot.se/2007_02_01_archive.html (Hämtad 2013-02-27)

Bilaga 2



The Last Straw, performance, *Focus on Human Factor*, performance program curated by Roi Vaara, ARS 06, Kiasma, Helsingfors, Finland, 18:e maj 2006.

Från http://www.performancekunst.no/en/profiler/line_skywalker/galleri/508 (Hämtad 2013-02-27)



The Last Straw, performance, *Focus on Human Factor*, performance program curated by Roi Vaara, ARS 06, Kiasma, Helsingfors, Finland, 18:e maj 2006.

Från http://www.kunstdk.dk/kunstner/high_heel_sisters/vaerker/the-last-straw (Hämtad 2013-03-17)