



Flat is Beautiful (Sadie Benning, 1998)

Skabstaler og skæve blikke

Lesbisk docuart

af *Kassandra Wellendorf*

Konflikten mellem synlighed og usynlighed er næsten altid på spil i lesbisk bevidsthed. Metaforen "at leve i skabet" dækker over at skjule sin seksualitet for omverdenen. Nogle opfatter skabet som en tålelig måde at leve på, mens andre ser det som et billede på et samfundsmæssigt vilkår, der dagligt skal bekæmpes.

Indenfor homoseksuel kunst har skabsmetaforen haft utallige udformninger. I

denne artikel vil jeg se på, hvordan en række lesbiske filminstruktører og videokunstnere (1) siden starten af 1990'erne har brugt skabet som drivkraft for en særlig æstetik. Skabet som en position, hvorfra man med et udenforstående, skævt blik betragter resten af verden. Et blik, der peger på normaliteten som skæv, forkert og fremmed og sætter spørgsmålstegn ved de normale koder om familie-

strukturer, seksualitet, køn og kønsroller.

Min tese er, at outsiderens blik kan skabe en anden æstetik og et andet virkelighedsbillede end det gængse. Et virkelighedsbillede, der er dybt foruroligende for alle, der stifter bekendtskab med det.

Skabets æstetik. Skabsbilledet er tabu for mange lesbiske. De færreste i vores vestlige nutidige samfund vil indrømme, at de (undertiden) lever i et skab, men de fleste nikker dog genkendende til, at de i deres teenage-tid mere eller mindre ufrivilligt har skjult deres identitet. Både fordi de endnu ikke var sikre på deres seksuelle identitet, og fordi de – som de fleste andre teenagere – følte sig skæve og utilpasse i "normalitetens" verden.

Sadie Benning (USA), Kathy High (USA), Su Friedrich (USA), Barbara Hammer (USA) og Cecilia Neant-Falk (Sverige) er instruktører, der alle arbejder i skellet mellem dokumentar og fiktion – og i den genre, man kalder docuart (2). Deres film har æstetiske træk tilfælles, en stilart, man kunne kalde en "skabetsæstetik".

Filmene, jeg beskriver i denne artikel, insisterer på et eget sprog, hvor overflader og hverdagsting granskes og udforskes i et forsøg på at komme ned under overfladen og ned til det fortrængte og usynliggjorte. Instruktørerne har en billedkunstnerisk indfaldsvinkel til filmmediet og arbejder med et dekonstruerende sprog, der opløser den nære virkelighed til fragmenter ved at lade kameraet afsøge "skabets inderside". De filmer normale hverdagsting som gulvtæpper, vægge, opvask og legetøj på en skæv måde, så tingene løsriver sig fra deres sammenhæng og åbner op for en nyfortolkning.

Blikket lader sig ikke nøje med det lige-fremme og indlysende. Hver en detalje granskes og betvivles, hvilket gør, at

objekterne får nye og overraskende symbolske betydninger. Dette skæve blik på tv-udsendelser, standard sofaer, opvask og køkkenborde får normerne til at blive synlige i deres groteske ensartethed, hvilket giver plads til en kritisk læsning af objekterne og de normer, de repræsenterer.

Instruktørerne arbejder alle med en opsplittet dramaturgi og sætter altid sig selv personligt på spil i deres film.

Sadie Benning (f. 1973). Sadie Benning er nok den, der er mest kendt uden for homoseksuelle kunst kredse. Da hun var 15, forærede hendes far – eksperimentalfilminstruktøren James Benning – hende et Fisher Prize Pixelvision legetøjskamera. Kameraet, der kan optage på almindelige audiokassetter, har et helt specielt kornet s/h "look". Hun kom hurtigt til at danne skole inden for formatet og udråbes ofte som præstinde for Pixelvision genren.

Ligesom Hammer, Friedrich og High arbejder Benning i en billedkunstnerisk montagestil, der blander formater og materialer. Hun bruger repræsentationer af virkeligheden som sit vokabularium: film- og tv-klip, avisoverskrifter og blad-illustrationer, der blandes med grafik, animation, legetøj, tegninger, dagbogsfragmenter, familiefotos, found footage og nyoptagelser – især af sig selv.

Næsten alle hendes film er optaget i hendes teenageværelse, hvor hun med hovedet ind i kameraet betror tilskueren sine tanker og frustrationer. Man oplever, hvordan hun oplever den ydre fjendtlige verden inde fra sit indelukke – sit skab, hvor en spirende, men endnu skjult lesbisk identitet er ved at folde sig ud.

Filmene er (selvfølgelig) rekonstruktiver, men den tidlige afstand mellem følelsernes opdukning og filmenes produktionsforløb er minimal.

Hvor mange af de andre instruktører arbejder med rekonstruktioner af en for længst svunden teenagefortid, producerer Benning rent faktisk sine første film, mens hun står midt i konfliktens kerne.

Su Friedrich (f. 1954). Su Friedrich har lavet et væld af personlige docu-art film, heraf fire med lesbiske temaer. Et yndet tema for hendes film er, hvordan fortiden præger og sætter sig spor i nutiden. Hendes lesbiske temaer spænder over lesbisk barndom i 50'erne (*Hide and Seek*), outsiders blik på det heteroseksuelle bryllupsritual (*First Comes Love*), lesbisk kærlighed mellem nonner (*Damned If You Don't*) og kærestesorg (*Rules of the Road*).

Hendes film er oftest s/h, og hun har en udbredt brug af found footage. Hun optræder sjældent selv i billederne, men er næsten altid tilstede som stemme, der i en præcis og fortællende prosastil indkredser sine temaer.

Cecilia Neant-Falk (f. 1971). Cecilia Neant-Falk er svensk. Hun har tidligere sammen med Nina Bergström instrueret dokumentarfilmen *Vänninor – berättelser från garderoben* (1996), der handler om fem ældre lesbiskes lange liv i skabet. Hun er også medstifter af den lesbiske filmfestival Dyke-Eye, som for et par år siden viste Sadie Bennings film for et svensk publikum.

Hun er i sin nye film, *Du ska nog se att det går över*, direkte inspireret af Benning. Filmen, som vil blive beskrevet senere i artiklen, er stadig i klippefasen, hvorfor betragtningerne i denne artikel bygger på et gennemsyn af en forredigering.

Neant-Falks temaer kredser alle om skabet, både som det opleves af helt unge lesbiske og af ældre, der har levet næsten hele deres liv i skabet.

Barbara Hammer (f. 1939). Barbara Hammer er billed- og filmkunstner. Hun har instrueret en overvældende mængde af lesbiske kortfilm i 70'erne og 80'erne, før hun i 90'erne, begynder at lave biografiske film som *Nitrate Kisses* (1993), den selvbiografiske *Tender Fictions* (1995) samt filmen *The Female Closet* (1998), der kaster et kritisk blik på, hvordan kunstverdenen gennem tiderne har sat lesbiske kunstnere i skabet - ved stædigt at fortie deres lesbiske identitet. (3)

Hammer arbejder med synliggørelse af de mest tabuiserede sider af lesbisk liv som et våben mod den daglige usynliggørelse. I 70'erne var hun således den første kvindelige instruktør, der på film viste billeder af lesbisk seksualitet i film som *Dyketactics* (1974) og *Multiple Orgasm* (1976).

Hammer er meget optaget af de mekanismer, der gør, at samfundet sætter lesbiske i skabet, og den pligt lesbiske selv har til at holde fast ved deres historie og synlighed.

Kathy High (f. 1954). Kathy High er mediekunstner og instruktør af en håndfuld film, der arbejder konceptuelt med modsætninger og skift mellem angsten for – og længslen efter - synlighed.

Hun beskæftiger sig med så forskellige temaer som teenagealderens lesbiske begær og rollespil, feministisk videnskabskritik, telepati med kæledyr og sent i sit liv at springe ud som lesbisk.

I artiklen er det kun hendes film *Shifting Positions* (1999), jeg vil omtale.

Til trods for, at instruktørerne har forskellig alder og baggrund, kredser de alle om skabet som æstetisk figur.

Verden set inde fra teenageskabet - Cecilia Neant-Falk. I Cecilia Neant-Falks nyeste film, *Du ska nog se att det går över*, skildrer hun helt unge teenagepigens problemer med springe ud foran deres familier. Som ung teenager søgte Neant-Falk efter biseksuelle pennevenner i det svenske blad OKEJ. Hun fandt, hun havde lettere ved at dele tanker og følelser med disse anonyme pennevenner end med sine nærmeste.

14 år efter har Neant-Falk sat den samme annonce i bladet. Herigennem er hun kommet i kontakt med tre lesbiske piger, der hver især har fået et videokamera. Over en 3-årig periode har pigerne så filmet deres liv, virkelighed og konfrontationer (eller mangel på samme) med forældre og omgivelser.

Pigernes udviklingshistorier har formet sig forskelligt, især fordi forældreparrene har været væsensforskellige i deres syn på homoseksualitet. Det er i filmen fascinerende at følge deres refleksioner og kamp med omgivelserne. Man ser omgivelserne gennem deres øjne og deler deres angst for at stå frem for familien og åbent tale om sig selv og sin homoseksualitet.

Hjemmets fire vægge. 60 % af filmen er optaget af de medvirkende selv. Det er slående, at når pigerne selv filmer, er det ungdomsværelset, stuen, møblerne, nipsfigurerne og vinduerne, der er de foretrukne motiver (i hvert fald på de mange råoptagelser). Kameraet registrerer alt muligt hulter til bulter, men foretager især en afsøgning af "hjemmets fire vægge".

Det ser ud som om, at giver man teenagere, der lever i skabet, et videokamera i hånden, begynder de at filme "skabets vægge indefra". En insisterende affilming af det, der er omkring dem.

De mange nærbilleder af ting kan være et udtryk for, at man - for at finde sig selv

- starter med at søge i de ting, der er lige omkring en, før man tør bevæge sig længere ud i verden for at søge svar på sine spørgsmål og forstå hvem man selv er. (4).

Hjemmet fungerer som en beskyttelse mod omverdenen, men samtidig er det også her, man netop ikke føler sig hjemme, fordi man føler sig fremmed over for forældre og det miljø, de repræsenterer.

Det skæve blik - Sadie Benning. Sadie Benning driver denne stil til det ekstreme - hjulpet på vej af Pixelvision kameraets specielle æstetik og teknik, der i sin form lægger op til at skabe forvrængede nærbilleder, der forvandler ellers velkendte hverdagsobjekter til sære og fremmedartede figurer.

I sine første kortfilm fra starten af 90'erne filmer hun alt fra sit fjæs, sit tv, sine vægge, sit gulvtæppe, sin hund og familiens opvask. I filmene dækker disse supernære indstillinger billedet, så vi ikke ser ret meget andet. Benning presser sig så tæt på linsen, at hun næsten forsvinder for os. Ved at gå så tæt på sig selv og sit rum med kameraet, ophører synligheden (både af rummet og af hende) og bliver til en usynlighed - en blind billedstrøm. Fraværet af sammenhængende billeder giver os ikke andet valg end at gå ind i hendes frustrationer og lytte til hendes insisterende tale.

Fragmentering og kedsomhed

*"Jeg har en bums,
min hund kan lide hundemad,
jeg kender en pige, hvis arm er lavet af skinke,
mange mennesker kan lide skinke."
(Benning i filmen *Living Inside*)*

Når man filmer det, der ellers er usynligt - ikke betydningsfuldt - og slet ikke fotograf - sker der noget nyt. Det kan være så

kedeligt at kigge på, at man febrilsk begynder at spekulere over, hvad dette billede egentlig dækker over. Eller betyder. Er verden så flad og grå? Er der virkelig ikke andet på spil i hjemmet end denne kedelige overflade - eller afspejler æstetikken teenagerens afmagt over ikke at kunne visualisere sin depression på anden vis end ved at filme grå overflader?

Granskningen af overfladerne og detaljerne kan også være et forsøg på nærkontakt med verden. Teksturen bliver i filmene næsten en taktil oplevelse. Man føler sig som vokset sammen med genstandene. Den franske fænomenolog Merleau-Ponty har beskæftiget sig med disse relationer mellem ting og mennesker: Tingene er en del af dig, og du er en del af tingene. Du betragter tingene, og tingene betragter dig. Du er i verden. Verden er i dig (5). Man kan sige, at Bennings film rummer en dobbelt bevægelse: Netop fordi hun føler sig adskilt, lukket ude fra verden, søger hun i sit formsprog at ophæve denne adskillelse ved i sine billeder at skabe en sammensmeltning med det, der er udenfor hende selv.

Mennesker og ting. Bennings afsøgning af sit hjem og sit værelses objekter viser os et andet blik, der ikke indpasser sig en traditionel omverdensforståelse. Normale ting gøres fremmedartede og derved også synlige på en anden måde, end vi er vant til. Objekterne i Bennings film fungerer ikke kun som et usynligt, gråt tæppe, de enkelte elementer bliver også synlige som symbolske objekter, der peger ud af rummet.

Det er en udbredt metode at lade ting med symbolik i fiktionsfilm, hvor tingene bruges som baggrund for talende mennesker og medrivende fortællinger. I docu-art- og eksperimentalfilm, hvor der ofte er

et fravær af lineær og sammenhængende historie, er det ikke på samme måde indlysende at objekter bruges symbolsk. Ofte er dette ikke tilfældet. Men i de tilfælde, hvor et kamera stædigt peger på objekterne, kan tingene lades med betydning, på en anden måde end i fiktionsfilm. De bliver mere synlige som ting med en iboende mening, fordi de netop løsriver sig fra den umiddelbare sammenhæng. (6)

I Bennings film bliver tingene betydningsbærende hovedaktører, fordi det næsten er det eneste vi præsenteres for. Samtidigt med at kameraet går foruroli- gende tæt på objekterne.

Stemmen, der taler på lydsporet, lægger også op til en tolkning af billederne. Vi har som tilskuere en forventning om, at billedsiden illustrerer det talte ord. Vi forudsætter, at der er en forbindelse, så vi gør selv objekterne symbolske.

Benning gør flittigt brug af legetøjsbiler og Barbiedukker som figurer i sine fortællinger. Barbiedukkerne kysser og kærtegner hinanden, et brud på den symbolik, man normalt ville tillægge en Barbiedukke, legetøjsbilerne smadres og bruges som symboler for den voldelige verden udenfor teenageværelset. Tingene omkring Benning fungerer som symboler på den verden, hun er udelukket fra. En verden, der presser sig ind i hendes rum gennem tv, aviser, blade og legetøj.

Indenfor/Udenfor. Hvis man ser Bennings kortfilm i kronologisk rækkefølge, vil man lægge mærke til, at hun foretager en bevægelse fra inde til ude. Fra teenagerummets klaustrofobi til gadens frygtindgydende kaos.

De mange billeder af vinduer får betydning som en åbning ud mod verden og fungerer samtidig som et værn – et filter mod den verden, som Benning hele tiden

refererer til. *A Place Called Lovely* (1991) handler direkte om hendes angst for den voldelige verden på den anden side af ruden. Hun skriver ofte sine titelskilte direkte på ruden og på tv-skærmen, som også kommer til at fungere som et vindue ud mod den fjendtlige verden.

I *Living Inside* (1989) og *A New Year* (1989) forskanser hun sig på sit værelse som for at værgе sig mod den kaotiske, fjendtlige verden, som hun gentagne gange kalder sindssyg og voldelig. Men selv om hun gemmer sig fra omverdenen på sit værelse, kan hun alligevel ikke undslippe påvirkningen udefra. Men ser tv-udsendelser med homofobisk tale, spillefilm med heteroseksuelle klichéer og avisartikler om mord og brand.

Hendes film er aggressive i tonen og indeholder en stærk længsel efter at kunne være sig selv og bryde med alle disse normer. Fordi hun er isoleret, opleves verden som fjendtlig. Hun indser, at hun kun spiller en ganske lille rolle i verden og ærgrer sig over ikke at kunne stille noget op og lave mere om på tingenes tilstand.

Efter et par år begynder hun i sine film at komme med direkte opfordringer til oprør. Tydeligst i *Girlpower – Part 1* (1992), hvor hun tager bladet fra munden og opfordrer til kamp. “Du bestemmer i verden – kvindekærlighed for altid! Mand - Lyt til mig eller dø!” Med gruppen Bikini Kills sangtekst på lydsporet: “Vi er Bikini dræberne og vi vil have revolution nu!” *Girlpower – Part 1* indeholder hele bevægelsen fra inde til ude, fra selvmedlidenhed til kamp, fra spirende vrede til bevidst raseri.

Et andet blik - Flat is Beautiful. I den 50 minutter lange *Flat is Beautiful* (1996) forener Benning sine temaer med en længere fiktionshistorie. Hun er ikke mere

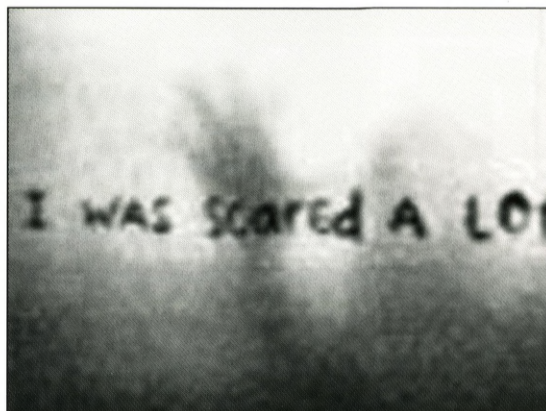
selv til stede i billedet, men gør i stedet brug af et alter ego – den 13-årige pige Taylor.

Taylor bor sammen med sin mor Peggy og deres homoseksuelle lejer Quiggy. Hendes far har hun kun telefonisk kontakt med. Taylor er forelsket i en skoleveninde, men kan ikke helt finde ud af, hvordan hun skal springe ud som lesbisk i sin familie. Hun prøver at spejle sig i bøssevennen Quiggy, men der er alligevel langt fra hans promiskuøse liv til Taylors spinkle forelskelse.

Titlen *Flat is Beautiful* har mange konnotationer: at et androgynt fladbrystet udseende også er smukt; at alle personerne har et “fladt” syn på hinanden og virkeligheden; at de i kampen for normaliteten lever et “fladt”, gråt og kedeligt liv bestående af tv-programmer og tv-dinners (7). Desuden arbejder filmen med en “flad” æstetik; alle personerne bærer flade forgræmmede papmasker; byen er næsten udelukkende filmet i flade billeder af butiksfacader, graffitimure, asfalt og tomme ruder; interiøret er filmet i det kornede Pixelvision format, der tværer motiverne ud og giver en uklar og fremmedartet billedkarakter.

At fladt er “smukt”, er altså et brud på det udbredte skønhedsideal, at kun en stor barm er fager, men fungerer også som en sarkastisk kommentar til, at filmens personer higer efter at være normale og “smukke” og derfor vrider sig selv ind i en flad og undertrykkende normalitet, der ikke giver plads til individualitet.

En verden befolket af aliens. I filmens første scene ser man Taylor i en skolegård omgivet af børn med masker på. Scenen virker foruroligende og skræmmende. Der sker ikke noget voldeligt i scenen, men man sidder som på nåle og forventer det.



Et udsnit af Sadie Bennings værker. Ø.tv. *If Every Girl Had a Diary* (1990). Ø.th. *A Place Called Lovely* (1991). N.tv. *It Wasn't Love* (1992). N.th. *Girl Power - Part 1* (1992)

Både fordi der er tradition for at bruge skolegården som mobningsarena - især i en film om en lesbisk pige, og fordi filmen lader de maskeklædte børn defilere forbi kameraet (og Taylor), som om de vil komme til at få en rolle i filmen, hvilket de dog ikke direkte får.

Taylors angst er tydelig i hendes kropssprog og i maskens forgræmmede udtryk. Kameraet viser hendes P.O.V. ned på fliserne og skolegårdens asfalt. Det er som om Taylor hele tiden fæstner sit blik på overflader, asfalt, mure, butiksfacader og ruder i stedet for at kigge på mennesker. Som om hun bevidst tager blikket væk og undgår kontakten med de andre.

De maskeklædte børn optræder dog som aliens i et natligt mareridt, hvor Taylor har mandetøj på. De forfølger hende for at spise hende. Taylor fortæller grædende sin mor, at det føles som om hendes drøm foregår i virkeligheden. Den angst, der lå under overfladen i den første scene, udløses i Taylors mareridt. Aliensbørnene er repræsentanter for den verden, hun er bange for. Der er ikke langt fra drømmen til skolegården. Taylor bekymrer sig om, hvordan de andre børn vil reagere, når de finder ud af, at hun er lesbisk.

Dobbeltansigtet. Filmens personer har forskellige ansigter, alt efter hvem de er

sammen med. Moderen Peggy er beskyttende og kærlig over for Taylor, men over for Quiggy er hun en hjælpeløs lille pige, der selv har brug for hjælp. Quiggy klager over, at han er for spinkel og at ingen mænd vil have ham, men han kaster sig alligevel ublu over det første og bedste pakkepostbud, der kommer ind ad døren. Her præsenteres man for en samlejescene, der virker helt grotesk, fordi mændene stadig har masker på i sengen. Selv når Quiggy giver oralsex til pakkemanden, gøres det gennem masken, den er bare skiftet ud med en maske, hvor munden er vidåben.

Man har indtryk af, at Taylors skoleveninde gerne vil være tæt på Taylor udenfor skolen, men i skolegården vil hun ikke holde hånd. I telefonen fortæller hun Taylor, at de andre kalder dem kærestere, men at Taylor jo ikke er en dreng? "Du er en pige," fastholder hun, "nej jeg er ikke," svarer Taylor stædigt, "hvad er du så?" spørger veninden. Taylor svarer ikke. Denne telefonsamtale sammenfatter problematikken i filmen. Der er ikke plads til det anderledes. At være lesbisk er ikke en mulighed og knap et ord, de unge kender. Hvis ikke man passer ind i normerne, findes der hverken et sprog eller et sæt koder, man kan leve efter.

Maskerne er malet med et forvrænget og desperat, næsten grædende udtryk. Det kunne symbolisere, at man må fordreje sin fremtræden for at tilpasse sig, og derfor bliver forgræmmet og skæv i ansigtet.

Vi er alle skæve. Filmene handler primært om Taylor, men moderen Peggy spiller også en stor rolle som spejl for Taylor. Hun er en kvinde, der prøver at tilpasse sig normerne, selv om hun har svært ved at presse sig ned i dem.

Kameraet følger hende på en bustur,

hvor hun afmægtigt sidder og kigger ud ad vinduet. Disse kameraindstillinger ligner til forveksling de mange blikke ud ad vinduer, som Benning har vist i sine tidligere film. Ruden er snavset til af graffiti og ridser, virkeligheden synes fjern og underlig, ikke til at få øje på.

Moderen viser sig at opleve verden som lige så "alien" som Taylor. Men hun prøver alligevel at tilpasse sig. Hun får en mandekæreste, en håbløs type. Da moderen fortæller sin veninde Cindy om ham i telefonen, roser hun ham til skyerne. Han er vidunderlig! Fantastisk til at lave mad! På spørgsmålet om, hvad han arbejder med, ved hun ikke rigtigt hvad hun skal svare. Det er tydeligt, at hun ikke ved særlig meget om ham, men at han udfylder et tomrum i hendes liv. Han skal hjælpe hende med at leve op til normerne om, at en kvinde skal have en mand. Få hende på ret køl igen og lappe hendes ydre facade. Men at det netop er det, han ikke evner, er jo paradokset. Han har ikke noget arbejde og de har ikke nogen reel kontakt med hinanden. Da hun afslutter telefonsamtalen med veninden, falder hun sukkende sammen.

Det eneste møde, vi ser mellem Peggy og hendes kæreste, består i en gennemspilning af forskellige fagter og klichéer, hvor Peggy skiftevis afviser kæresten og kaster sig over ham. Vi er som tilskuere i tvivl om, hvilken af maskerne, der er den rigtige: Den kyske rolle eller den forførende.

Taylor, der er ved at blive bevidst om sin lesbiske identitet, betragter det groteske i Peggys og Quiggys jagt på normalitet og kærlighed for enhver pris. Det er måske ikke så underligt, at Taylor – i det miljø – har svært ved at bekende kulør og kaste masken af sig.

Den eneste, Taylor springer ud overfor

er Quiggy. Hun viser sin anerkendelse over for ham ved at sige: "Jeg synes det er fint, at du bliver forelsket i mænd og har sex med dem." Han takker forlegent, hvorefter hun fortsætter: "Hvis en pige blev forelsket i mig, ville du så synes det var fint?" Quiggy lader som om, han synes det er okay, at Taylor er lesbisk, selv om det er tydeligt, at han er rystet. Han sidder som stivnet i sit badekar – stadig med sin grosteske maske på.

Overvågning og pixelkorn. Filmens æstetik understøtter Taylors oplevelse af fremmedhed og klaustrofobi i sine omgivelser. Framingen lukker ofte billederne og spærrer for udsynet, hvilket skaber en klaustrofobisk og "flad" stemning (8). Skellet mellem inde og ude forstærkes af, at lejligheden, hvor Taylor bor med sin mor og Quiggy, er filmet i s/h Pixelvision med dets karakteristiske forstørrede pixels, mens verden udenfor lejligheden er filmet på 16 mm s/h film. Mareridtet er også filmet i Pixelvision, da drømmen jo er et udtryk for Taylors indre verden.

Da det meste af filmen er filmet som en visualisering af Taylors oplevelse af verden, forbløffes man, når stilen ændres radikalt, som når kameraet pludselig ændrer vinkel til fugleperspektiv og i lejligheden bruges som overvågningskamera. Det kan være et udtryk for, at Taylor derhjemme føler sig overvåget, at omverdenens fordømmelse af det anderledes også er til stede som trussel inden for hjemmets fire vægge. Det er også et brud, når kameraet som omtalt tidligere følger moderen på en bustur, uden at Taylor er med i scenen. Men det giver mening, når scenen viser, at moderen deler Taylors virkelighedssyn.

Man får indtryk af, at Taylor er til stede som et blik i alle scenerne, at hun både ser Peggy have sex med sin kæreste, Quiggy

have sex med pakkepostbudet og hører moderens telefonsamtale med veninden. Men Taylor er rent faktisk ikke tilstede i scenerne. Man er så vant til Bennings personlige stil i hendes film, at man regner med, at kameraet er lig pigens blik. Men det er jo Bennings blik og ikke den fiktive piges blik, der er tale om. Bennings blik er altid tilstede i kameraets øje.

Benning understreger i et interview, at hun bruger situationerne som registrerings fra - og kommentarer til hendes eget liv (9).

Vores hovedperson har en dobbeltidentitet - og det har vi andre også, synes Benning at sige. Det at være anderledes passer lige så vel på filmens andre personer, der alle er i konflikt med deres roller. Men fordi de ikke stiller deres ensomhed til skue - men i stedet gemmer den bag en maske - kan man ikke se de andres ensomhed. De forbliver alle isolerede individer.

Med udgangspunkt i sin lesbiske identitet skildrer Benning normaliteten som skæv og sig selv som anderledes i teenageårene. Men samtidig formår hun at skildre teenagerens generelle utilpassethed i et heteroseksuelt normalitetssamfund.

Det feministisk-lesbiske projekt - Barbara Hammer. Mange lesbiske kunstnere i USA har i 90'erne søgt at fremstille en lesbisk seksualitet, der både adskiller sig fra 70'ernes feministiske stil og fra den heteroseksuelle pornografis afbildning af lesbisk sex.

I 70'erne var trenden at hylde kvindeskroppen som værende i pagt med naturen og - for enhver pris - at undgå al penetrations- og underkastelsessymbolik, mens den lesbiske kunst i 90'erne i udbredt grad dyrker crossdressing, s/m fantasier og dildoer.



Nitrate Kisses (Barbara Hammer, 1993)

Barbara Hammer - den ældste af instruktørerne - bygger bro mellem 70'erne og 90'erne både i sine films æstetik og det politisk/sekssuelle indhold. Som Benning mixer hun personlige statements, found footage, avisudklip og animation med forskellige nyoptagelser af kroppe og hverdagsting. Men hvor Bennings motiver oftest er kulturens symboler, bruger Hammer naturmotiver og nøgne kvindekroppe som hovedingredienser i sine film.

Hammer nøjes ikke med at filme skabets inderside – hun laver seksualpolitiske film med direkte opråb til aktion. Hun fortsætter 70'ernes feministiske projekt: at skabe et alternativt sprog, der bryder med den dominerende patriarkalske diskurs.

I *Tender Fictions* bruges der både tekstskilte og voice-over som advarsel mod at fortælle i et sammenhængende traditionelt sprog: - "Lad være med at fortælle lineært" - "Find spor af en moddiskurs!" - "Vi søger altid efter narrativitet, men sådan er virkeligheden ikke, virkeligheden er fragmenteret." Hammers pointe er, at søger man en sammenhængende narrativ historie, fortrænges det skæve og anderledes; lesbiske og andre afvigere bliver usynliggjort, og det, der fornægtes og skæres væk, forsvinder ganske enkelt. Derfor søger hun i sine film at grave fragmenter af lesbisk historie frem.

Hammers billedsprog underbygger dette projekt. Hun filmer ruiner, forladte

bygninger og ituslåede ruder. Kameraet leder og leder hen over overflader, skuffer, skabe og køkkenborde i en insisterende kærtagnen og gennemboring af fladerne. Denne afsøgning af og pegning på overflader bliver symbol på alt, hvad der ligger under overfladen, gemt af vejen, fortrængt. Kernefamiliens symboler fylder billedet, og køkkenborde og møbler bliver udtryk for en livsstil, der helt har trængt det anderledes væk. Som billeder af det fortrængte materiale viser hun en række familiefotografier, småfilmsoptagelser og nutidige optagelser af lesbisk kultur, der blandes med plakater, bogomslag og filmklip - kulturens forvrængede udtryk for lesbisk seksualitet.

Hun leder efter det usynlige, samtidig med at hun sørger for at dokumentere og gøre det nuværende synligt - som for at råde bod på fraværet af fortidig lesbisk dokumentation.

Nitrate Kisses. *Nitrate Kisses* fra 1993 er Hammers første lange dokumentarfilm. Titlen indikerer, at filmen søger at råde bod på filmhistoriens udbredte fornægtelse af homoseksualitet - især i form af kys og elskende (10). Men filmen er mere end en hyldest til homoseksuel kropsudfoldelse. Den er en historisk gennemgang af samfundets systematiske usynliggørelse af homoseksuelle. Filmens hovedvægt er Det 3. Riges udryddelse af tyske lesbiske og det efterfølgende totale fravær af historisk dokumentation af denne forfølgelse.

Som modbillede iscenesætter hun en voldsom synliggørelse af lesbisk seksualitet ved at vise os to næsten 80-årige kvinder der har sex for åben skærm. Selv om belysningen er poetisk og kameraet "eksperimenterende", ser man tydeligt kønsorganer, ansigter fortrukket af lyst og aktive hænder i gummihandsker.

For at kompensere for det ældre lesbiske pars mangeårige liv i usynlighed gør Hammer dem nu eftertrykkeligt synlige på celluloiden, på en måde, der sætter publikums fordomme på spidsen.

I filmen vises også en hvid og en sort bøsse der har sex. Også her brydes publikums forventning, for efter den eksplicitte sexudfoldelse mellem kvinderne præsenteres man for blød sex uden hverken penetrering eller oralsex. I stedet ses bløde legende brydekampe kun afbrudt af parrets forskellige jaloux kæledyr. Kønsorganerne går nye uventede veje uden at indskrive sig i en hård pornografisk iscenesættelse.

Hukommelse og opløsning. Hammer arbejder med en æstetik, der opløser helheder og overblik. Hun går med vilje helt tæt på detaljer for at rive overblikket væk. Alt imens hun hele tiden stiller spørgsmålstegn ved begreberne sandhed, hukommelse og fortælling.

I den selvbiografiske film *Tender Fictions* (1995) vises billeder fra et hjem med opvask, kedelige vægge og rod, der sammenklipper med familiefotos og småfilm. På lydsporet fortæller hun barn-domshistorier og opløser på samme tid det fortalte ved at lade hver historie efterfølges af statements som: "Når vi taler om fortiden, lyver vi lige så hurtigt, som vi trækker vejret."

Som en kommentar til 90'ernes nykonservative fokus på kernefamilien bruger Hammer som i *Nitrate Kisses* standardmøbler som symboler på den normalitet, der fortrænger individualiteten Samtidig med, at hun viser 50'er-tegninger af standard dagligstuer, præsenterer hun os for skrevne statements som: "Undgå assimilation!" - "Konstruer en selvbiografi før nogen gør det for dig" - "Gør vold på kro-



Tender Fictions (Barbara Hammer, 1995)

nologien, lov ikke at fortælle sandheden, opfind detaljer, vær anti-narrativ og stol ikke på din hukommelse!”

Hammer har samme kritik af huset som symbol på kernefamiliens snærende bånd i en tidligere kortfilm *Doll House* (1984), hvor et dukkehus ved hjælp af animationsteknik møbleres på borgerlig vis, men som, efter en voldsom nedbrydning af vægge og vinduestremmer, i stedet ender med at blive befolket af personlige objekter - fotos af instruktøren, gummi-støvler og alskens ragelse. Til slut overdækkes det af efterårsblade, bæres ud i haven og sættes op i et træ. Huset ændrer funktion til legehytte. En udvikling fra en stram kulturbestemt boligindretning til et alternativt “naturligt” rum for personlighed og individualitet.

Tender Fictions bevæger sig fra barndommens ikondyrkelse af Shirley Temple, moderens drøm om at datteren også skal blive barnefilmstjerne, ægteskabet med en

mand og flugten fra ægteskabet for helt at kunne hengive sig til malerkunsten. Hammers møde med feminismen i 70'erne, skiftet fra hetero- til homoseksuel i en alder af 30 år, hendes mange seksuelle udskjelser i det lesbiske miljø og endelig sent i livet hendes valg af livspartner.

Længslen efter synlighed. Hammer deler både Bennings og Friedrichs drøm om at kunne gifte sig med en kvinde. I slutningen af *Tender Fictions* indgår Hammer registreret partnerskab med sin livsledsagerske, og slutter filmen med statementet: “Jeg er en synlig lesbisk!”

I Bennings kortfilm *Me and Rubyfruit* (1989) diskuteres det latterlige i, at to piger ikke kan gifte sig. I *Me and Rubyfruit* bruges i øvrigt samme filmiske metode som i *Tender Fictions* og *Nitrate Kisses* (som i Friedrichs film *The Ties That Bind*): diskussionen foregår mellem det talte sprog og det skrevne. Mellem en voice-over og håndskrevne papirstykker.

I *If Every Girl Had a Diary* siger Benning til kameraet: “Jeg venter på den dag, hvor jeg kan gå på gaden og folk vil sige: der går en lebbe! Hvis de ikke kan lide hvad de ser, vil de synke dybt ned i jorden, hvor de bliver nødt til at forholde sig til sig selv. Måske vil de vende tilbage, men så vil de respektere mig.”

Længslen efter synlighed er ens for Benning og Hammer, men de formidler det i to forskellige temperamenter. Begge bruger collageformen og iscenesættelsen af lesbiske kærtegn, men mens Benning nøjes med at vise os Barbiedukker, animation og små blufærdige kys mellem mennesker, klasker Hammer den ægte vare i hovedet på os - fyldt med kønsorganer, orgasmer og menstruationsblod. Begge instruktører bruger dog hjemmet som billede på det kvælende og ensartede, der

kvæler enhver form for individualisme og anderledeshed.

Hvor Benning i sine kortfilm forbliver på sit værelse og iscenesætter sine frustrationer og fantasier, går Hammer ud og laver politisk aktion - ved at grave en fælles historie frem og gøre sit personlige projekt til et fælles lesbisk projekt.

At undslippe sin fars billede - Kathy

High. Kathy High arbejder som Friedrich og Hammer med fortiden som indlejret i tingene. *Shifting Positions* (1999) bruger forskellige formsprog til at komme rundt om sit tema - forholdet til barndommen og angsten for at springe ud og derved rive familiens billede af én itu.

Filmen består af tre dele, hvor den første del har titlen *Last Home*. Et tomt hus udforskes, kameraet går tæt på skabe, skuffer, vandhaner, lysekroner og flisegulve. Idet en hånd leger med tingene, åbner skabe, trækker skuffer ud, tænder og slukker for vand og lys, klippes erindringsflash fra Highs barndom ind. Man ser bl.a. en dreng springe ud fra en vippe, en lille pige sparke en større pige, og to piger, der charmer og gør sig til foran kameraet. Ved gensynet med barndomshusets interiør, startes associationskæder, og fortiden genlæses. Det er ikke en tydelig historie, der dukker op, men fragmenter af en piges liv og hendes ageren og indladende kropssprog foran kameraet, der sandsynligvis er faderens blik.

I anden del - *Napping* - høres Highs stemme fortælle om engang, hun som ung var på biltur med sin far. Faderen har lånt hende sit filmkamera, og hun filmer ud ad vinduet, mens faderen er opslugt af sine egne tanker. Hun er travlt optaget af at affilme nummerplader, da kameraet pludselig fanger to kvindelige bilister, der kærtegner hinanden. Hun er paralyseret,

noget sker inden i hende. Hun er frastødt og tiltrukket på samme tid. Faderens tilstedeværelse gør, at hun bliver lammet af angst over, om han har set de to kvinder eller opdaget, at hun har set dem. De to kvinder bliver en projektion af hendes eget begær. Hvis faderen ser kvinderne kærtegne og kysse hinanden, vil han kunne få mistanke om, at hans datter måske deler det samme begær.

Det er ikke helt klart, om scenen er en rekonstruktion, eller om det er de originale optagelser, der bruges i filmen. Der er et indklip, hvor de to kvinder lidenskabeligt kysser hinanden, hvilket måske ikke er så realistisk, da den ene jo kører bilen (men der var måske kø?). Under alle omstændigheder er scenen en stærk visualisering af en hændelse, der har brændt sig ind i hukommelsen hos High.

Anden del slutter med ordene: "Jeg ville fortælle ham det, men da jeg endelig fik taget mig sammen til det, var han allerede ved at hvile sig." Denne sætning er optakt til tredje (og sidste) del - *Behaviour of Fascination*. Fra bilturen til denne scene er der gået måske 15 år. Fortælleren besøger sin far for endelig at fortælle ham, at hun er lesbisk, men hun kommer for sent: han er allerede på vej ind i en formørket demens. High filmer faderen, der skændes med sin nuværende kone om det rimelige i, at han skal tage en afføringspille. High har kameraet rettet mod sin far i én lang indstilling. I stedet for at hun fortæller ham noget om sig selv, foregår der en kamp for overhovedet at få kontakt med ham. De har skiftet roller. Fra far-datter til mor-søn. I stedet for, at det er datteren, der skjuler noget for sin far, er det, der sker foran kameraet, at faderen skjuler noget for datteren. Han lader som om han sluger sin pille, men har skjult den i sin lomme. Kameraet afslører svindlen og da

High fortæller faderen, at han har hul i lommen, afslører han sig selv.

Da faderen endelig har slugt sin pille, opfordrer High ham til at tage kameraet og filme hende. For første gang i filmen ses nu billedet af High som voksen. Da faderen vender kameraet mod High, sætter han hende ind i en heteroseksuel begærsrelation. Først kan han ikke fange hende med kameraet, hun er uskarp (= usynlig), dernæst fanger han hende ind ved at fokusere og stille skarpt på læberne og dernæst øjnene. Han siger til hende: "Du er smuk, jeg ville ønske, at jeg var 15 år yngre og ikke din far." Hun smiler og siger, "Det er sødt..."

Hendes projekt må siges at være mislykkedes: Hun kom for at springe ud, men ender med at reducere sig selv til objekt for et mandligt blik. Faderens blik på hende bliver en forlængelse af filmoptagelserne fra barndommen, hvor faderen gennem kameraet flirter med sine døtre og herigennem påvirker og former pigernes kropssprog og billede af sig selv. High går fra at være den frembusende og insisterende moder, der irttesætter sin søns stædige og barnlige opførsel, til at blive den lille sky datter, der gerne vil gøre sig godt på det billede, hendes far skaber af hende.

Til filmens sluttekster præsenteres en fjerde udtryksskæde: En kvinde sidder utålmodigt og kigger på en telefon. En rulletekst i højre side af billedet forklarer, at det, man ser, er en kasseret optagelse fra en tidligere ikke realiseret film med titlen *A Love Story*. Intentionen var dengang at vise en kvinde, der utålmodigt venter på, at en mand ringer hende op. Men nu er High blevet i tvivl: "Jeg er ikke mere så sikker på, hvad billedet viser. I dag tror jeg, det er en kvinde, der prøver at samle mod til at foretage en opringning." Her

præsenteres man for et holdningsskift: fra passivt at vente på, at en mand skal tage initiativ og række ud efter kvinden, til, at kvinden aktivt gør noget for at række ud efter det, hun gerne vil have.

Synlig - usynlig. Filmen eksperimenterer med forskellige synsvinkler. Både i forhold til fortiden og til nutiden. High vil have, at faderen skal ændre opfattelse af hende. (Og kan han det? Vil han det?) Først vil hun ikke vil være synlig for sin far, dernæst ændrer hun mening og vil gerne være synlig, men da er det for sent. Da hun alligevel prøver, gør hun hans hemmeligheder synlige i stedet for sine egne, mens han ikke er i stand til at se hende, som den hun er.

Titlen *Shifting Positions* refererer også til kameraets position. Det er ikke ligegyldigt, hvorhen kameraet peger, eller hvad det vælger at fokusere på. Nummerplader eller kyssende kvinder? Afføringspiller eller kvindelæber? Og med hvilket blik kameraet aflæser sit motiv. Der er væsentlig forskel på, om det er High eller hendes far, der betjener kameraet. Eller om det er den generte datter eller den modige datter, der filmer. Spejler kameraet fotografens opfattelse af virkeligheden, eller opdager kameraet noget nyt – noget, der før var skjult? Iscenesætter kameraet handlingen, eller registrerer det passivt?

Det er som om faderens blik på datteren gennem kameraets øje får hende til at gentage barndommens charmeattituder foran faderens småfilmsapparat.

Jeg ved det godt, men jeg lader som om jeg ikke ved. Filmen viser tydeligt, hvor stor indflydelse og magt et kamera kan have på sine omgivelser. Hvad enten kameraet bruges til at afsløre, lede efter noget, få øje på nye muligheder eller



Hide and Seek (Su Friedrich, 1996)

påvirke menneskers kropssprog og selvopfattelse. Kameraet handler og bestemmer dagsordenen for, hvad der skal ske foran det.

Scenen med faderen, der prøver at skjule sin pille, bliver grænseoverskridende, fordi kameraet insisterer på at afsløre hans hemmelighed: Jeg (og kameraet) ved godt, at du skjuler noget (pillen) for mig, men du lader som om du kan narre mig (og kameraet). Det er den samme mekanisme – men med modsat fortegn, der er på spil, når faderen filmer High. Faderen ved godt, at hun er lesbisk, men foretrækker at lade hende blive ved at skjule det. Han vender ikke blikket mod hende for at afsløre hende men for at kaste et andet billede over på hende. Når han vender kameraet mod hende er det netop ikke hende

som lesbisk han vælger at se, men en kvinde der er objekt for det mandlige begærs blik. Måske i et forsøg på at gøre hende “normal”. Implicit siger hans handling: hvorfor er du ikke gift, hvorfor har du ikke en mand? Du er jo attraktiv, det burde kunne være muligt for dig.

Denne konceptuelle film har mange lag i sig. Umiddelbart kan den virke banal og amatøragtig i sin low tech stil – Highs kameraestetik mimer ofte hjemmekameraets æstetik - men ved nærmere eftersyn indeholder den nok så mange provokerende og tankevækkende udsagn. Den fungerer både på et konkret og på et mangetydigt symbolsk plan. På det konkrete plan griber filmen fat i generelle familieproblemer som manglende kommunikation og børns opgør med de billeder, forældrene

kaster i hovedet på dem. Mens den på det symbolske plan indeholder en voldsom kritik af barndommens tvangsheteroseksualitet.

Rekonstruktion af fortiden - Su Friedrich.

Su Friedrich beskæftiger sig med selve livet, som det tager sig ud for lesbiske. Forelskelser, kærestesorg, parforhold, fantasier og barndom. I *Rules of the Road* (1993) skildrer hun selvbiografisk sit parforhold og dets ophør – symboliseret af parrets fælles bil, mens *Hide and Seek* (1996) handler om lesbisk barndom. Andre af hendes film behandler den lesbiske outsiderposition – som filmene *First Comes Love* (1991) og *Damned If You Don't* (1987).

Hun arbejder ligesom Hammer, High og Benning i sine film med montage, found footage, symbolsk brug af objekter, en personlig voice-over og udsagn i form af tekstgrafik. Hendes stil er mere tilgængelig og mere ren i sit æstetiske udtryk. Næsten alle filmene er s/h, hun bruger ikke collager indenfor samme billedramme, og inden for hver enkelt film sørger hun altid for at holde et ensartet billedæstetisk udtryk. I filmene *Damned If You Don't* og *Hide and Seek* blander hun fiktion- og dokumentarlag, mens hun i *First Comes Love* og *Rules of the Road* udelukkende benytter sig af nye dokumentariske optagelser.

Friedrich laver film, der rekonstruerer følelser omkring hændelser i fortiden – de bedste af dem handler om hendes forældre. Hun ynder at genlæse fortiden ved hele tiden at stykke sine erindringer sammen i nye konstellationer.

Hide and Seek (1996) er den film, der mest direkte peger på skabet som tematisk figur. Filmen søger svar på hvordan lesbisk barndom opleves. Hvornår ved man, at

man er anderledes? Hvordan påvirker det ens væremåde? Filmen minder om *Flat is Beautiful* i sin behandling af teenageskabet som et problematisk rum. Filmen blander et traditionelt fiktionslag med dokumentariske interviews med lesbiske på instruktørens egen alder. *Hide and Seek* er den dyreste og mest ambitiøse af Friedrichs film. Hvor hun ellers selv plejer at filme og klippe sine film, har hun her et filmhold og en gruppe skuespillere til at hjælpe sig.

Både filmens fiktive hovedperson - en lesbisk teenager - og de adspurgte interviewofre gør netop det, som titlen udtrykker: De gemmer sig og søger på samme tid. De skjuler deres dragen mod andre piger samtidig med, at de søger at få afløb for deres begær. De søger en identitet, et sprog at udtrykke sig i, et sted at høre hjemme og ligesindede at kunne spejle sig i.

Rules of the Road (1993) er Friedrichs eneste farvefilm. På lydsporet fortælles om instruktørens forhold til en kvinde, hvordan de sammen først køber en bil og dernæst prøver at dele den imellem sig, da de bliver skilt. Projektet mislykkes og de mister kontakten til hinanden. Instruktøren er besat af tanken om en dag at støde på bilen med ex-kæresten indeni. Det er en generel historie om parforhold og tabet af kærlighed. På billedsiden har Friedrich klippet dokumentariske optagelser af biler ind. Billeder af lige præcis den type station wagon, som parret havde, og som Friedrich troede var unik. Bilen bliver identisk med deres forhold, da den har været ramme om alt fra hed lidenskab til grufulde skænderier. Hun har ikke set det før, men opdager nu, at det vrimler med denne biltype i New York, og hun får dagligt små chok, når hun tror at se den tabte bil.



The Ties That Bind (Su Friedrich, 1984)

I *First Comes Love* (1991) filmer Friedrich vestlige bryllupsritualer, der får et helt specielt indhold, fordi optagelserne sættes sammen med en lang rulletekst, der opremser alle de lande, hvor homoseksuelle nægtes adgang til ritualer. Blikket i filmen er ikke kritisk over for ritualer, men kaster et sørgmodigt blik på den verden, man som homoseksuel er udelukket fra. Hun tegner dog ikke kun et lyserødt billede af ægteskabet. I filmen ridser hun i bryllupsdrømmen ved at bruge musikfragmenter, der kommenterer kærlighedens udvikling fra forelskelse til smerte og adskillelse.

Damned If You Don't (1987) handler om nonners tæmning af deres begær. Filmen mixer dokumentaroptagelser og spillefilmsklip med et s/h fiktionslag om en nonne og en verdslig kvinde, der cirkler om hinanden og til slut ender med at

gå i seng sammen. På lydsiden hører man en skuespiller læse et vidneudsagn op fra en retssag om en nonne, der blev dømt til livsvarigt fængsel på grund af hendes lesbiske seksualitet. Vidneudsagnet er fra hendes elsker, der lægger al skylden på den dømte, for selv at gå fri. Den dømte tvang hende – i følge hendes udsagn – under trance til at begå de seksuelle handlinger.

I fiktionshistorien præsenteres endnu en skabsvariant – en klostercelle, hvor nonnen er ved at gå ud af sit gode skind af begær, mens hun travler frem og tilbage under et billede af Jesus, der hænger skævt.

Fortiden, der tynger. Friedrichs stærkeste film handler om hendes forældre. Hendes far i *Sink or Swim* (1990) og hendes mor i

The Ties That Bind (1984). *Sink or Swim* berører ikke direkte hendes lesbiske identitet, men den har fælles tematik med film af High og Benning. Den behandler Friedrichs ulykkelige forhold til sin far. Hvordan han ikke ser hende, som den hun er, men som hans druknede lille-søster. Den skildrer datterens savn efter faderen, og hvordan hendes liv er styret af en lyst til, at han skal få øje på hende og elske hende. Hvis hun svømmer langt nok ud i vandet, vil han så få øje på hende?

Kritikken af far-datter relationen finder man også i både *Shifting Positions* af High og i *If Every Girl Had a Diary* og *Flat is Beautiful* af Benning. Hos High er det netop faderen, hun ikke kan springe ud overfor, fordi han projicerer sit eget drømmebillede af en kvinde over på hende. I *If Every Girl Had a Diary* er omdrejningspunktet for Bennings aggressive tale, at hun ikke tør springe ud over for sin far, mens *Flat is Beautiful* skildrer en far, der ikke formår at interessere sig for sin datter. Da Taylor i slutningen af filmen sætter spørgsmålstejn ved faderens vilje til at møde hende, svarer han, at det er hende, der har nogle helt urealistiske forventninger til, hvordan et far/datter forhold skal være. "Jeg er ikke supermand, det har jeg aldrig påstået, at jeg var!" *Girlpower – Part 1* slutter med ordene: "Det var i skolen, sammen med min far, i min egen kultur, at jeg følte mig mest alene."

I *The Ties That Bind* (1984) - en af Friedrichs meget tidlige film - portrætterer hun sin mor. Friedrichs spørgsmål og refleksioner vises som håndskrevne tekstsilte, mens moderens stemme høres som voice-over. Moderen var ung i 30'erne og 40'ernes Tyskland og var på grund af sine ikke-nazistiske holdninger en afviger blandt den tyske Hitlerjugend ungdom. Resultatet var, at hun blev fængslet og sat

til tvangsarbejde. Efter krigen, da hendes barndomshjem er blevet raseret af den amerikanske besættelsesmagt, møder hun Friedrichs far, der er udstationeret i Tyskland og flytter med ham til USA for at starte et nyt liv. Hun er tyngt af skyld over fortiden og har dårlig samvittighed over ikke at have været aktiv i modstandskampen, og over at befolkningen (og hun selv) ikke gennemskuede og stoppede udryddelsen af jøder.

Friedrich drager paralleller til situationen i USA ved at vise arkivoptagelser af det amerikanske statsapparats forfølgelse af venstreorienterede i 70'erne. Samtidig fletter hun et forholdsvis banalt symbolsk lag ind i filmen. Et par hænder først bygger - dernæst ødelægger - en hvid papmodel af et hus. Huset fungerer som billede på udviklingen i moderens fortælling om sit hjemland.

Moderen har altså ligesom sin datter haft et liv som afviger. Først i forhold til nazisterne, dernæst i forhold til sine amerikanske naboer. Hendes tyske identitet og oplevelser under krigen skjuler hun i mange år og åbner først sent i livet skabsdøren op til sine erindringer - især i forbindelse med tilblivelsen af datterens film. Midt i sit liv bliver hun i øvrigt igen afviger, idet hun bliver forladt af manden og degraderet til enlig mor med to børn (11).

Friedrich laver *The Ties That Bind* før hun tager fat på at lave film med lesbiske temaer. Måske bruger hun filmen som springbræt for at vende blikket mod sig selv og anerkende sin egen afvigerposition.

Konklusion - Fra dekonstruktion til realpolitik? Samtlige omtalte instruktører har et publikum også uden for homoseksuelle kredse. De amerikanske film er værker, der præsenteres på større anerkendte

kunstmuseer i USA. Filmene har haft stor succes – og vundet mange priser på internationale filmfestivaler, både specifikke bøsse/lesbiske- og kvindefestivaler og større dokumentar- og eksperimentalfilmfestivaler.

Grunden er, at alle filmene tager udgangspunkt i personlige oplevelser, der transformeres til generelle problemstillinger om afvigerens rolle i – og oplevelse af samfundet. At filmene er skæve både i indhold og stil, rykker ved publikums faste forestillinger. De lesbiskes skæve blik formår at vende op og ned på forhold og koder, man ikke normalt sætter spørgsmålstegn ved. Deres oplevelse af at være sat udenfor – i skabet – gør, at de kan se verden med et andet sæt øjne. En verden, hvor der sås tvivl om hjemmet og familiestrukturen som en tryk ramme for individualitet. En verden, hvor standard tanke-sæt - og møbler, kvæler alt, der stikker lidt ved siden af og hvor det groteske i den heteroseksuelle livsstil gøres synligt.

Instruktørerne dekonstruerer virkeligheden omkring dem, men når det kommer til at konstruere et nyt virkelighedsbillede som alternativ til det bestående, har de dog meget forskellige visioner. I oprøret vendes tingene på hovedet, men kommer det til realpolitik og visioner for fremtiden, kan det undertiden være så som så med det alternative.

Det kan f.eks. virke selvmodsigende, når Hammer på samme tid sætter spørgsmålstegn ved heteroseksuel levevis og er jublende lykkelig, når hun i *Tender Fictions* omsider får lov at indgå registreret parforhold. I denne handling læner hun sig jo op ad de heteroseksuelle institutioner, hun ellers i sine film har kritiseret. Friedrichs film *First Comes Love* kan sagtens læses som en hyldelse til det rituelle standardbryllup og Benning drømmer i *Me and*

Rubyfruit også om blive gift med en kvinde. Hendes løsning er at flygte til Hollywood for at blive så rig og berømt, at hun kan sætte sig ud over reglerne.

Benning er som en af de yngste klar over, at hun ikke kan nøjes med at stille sig udenfor, men må acceptere, at også hun er et produkt af den kultur, der omgiver hende. Hun vender sit oprør til et krav om frit at kunne mime kulturens koder efter forgodtbefindende. At kunne afprøve forskellige roller for at finde en grimasse, der kan passe. *Matt Dillon* eller *The Go Go Girls?* Kvinde eller mand? Straight eller queer? Alle muligheder står åbne, og friheden består i selv at vælge, hvilken identitet man har lyst til. at ikklæde sig – i kampen for at opnå den bedste mulige livsstil.

Noter

1. Jeg kalder instruktørernes værker for film, selv om nogle af dem definerer sig som videokunstnere, andre som filminstruktører. Da videoer blæses op til film og film distribueres på video, giver det ingen mening at skelne mellem begreberne. Desuden har det ingen betydning for artiklens tema.
2. En brug af dokumentarformen på en "kunstnerisk" måde. Begrebet stammer fra 80'erne, da videokunstnere begyndte at arbejde dokumentarisk. Mange af de omtalte film er i øvrigt produceret på meget lave budgetter, hvor instruktørerne selv både filmer, klipper og laver lyd.
3. *The Female Closet* portrætterer tre lesbiske/biseksuelle kunstnere: Alice Austen, fotograf (1866-1952), Hannah Höch, fotocollage kunstner (1887-1978) og Nicole Eisenman (f. 1965), billedkunstner.
4. Det er det samme fænomen, der gør sig gældende i Jon Bang Carlsens personlige dokumentarfilm *Portræt af Gud* (2001). Her stiller instruktøren sig selv spørgsmål om Guds eksistens og meningen med sit liv, mens han filmer en rude, et tv-apparat, sin søn, hans legekammerat og sin rengøringshjælp, før han begiver sig ud i verden for at få svar på sine spørgsmål.
5. Merleau-Ponty (1969)

6. Casper Høyberg instruerede i 1987 filmen *En dansk dreng*. I filmen udforskes i en lang svævende indstilling alle objekterne og legetøjet i en dansk drengs værelse. Som tilskuer associerer man ud fra tingene og forestiller sig en typisk dansk dreng, hvorefter man overraskes og konfronteres med sine fordomme, da der til sidst kommer en arabisk knægt ind ad døren til værelset.
7. Interviewet er fra Files (1998).
8. Man kunne sammenligne med filmen *Fucking Åmål* (1998), hvor instruktøren Lukas Moodysson har valgt at fremstille provinsbyens klaustrofobiske stemning i tætte og lukkede billeder.
9. Files (1998).
10. Et tema, som filmen *The Celluloid Closet* (1995) af Rob Epstein og Jeffrey Friedman behandler udførligt.
11. *Sink Or Swim* giver et tænderskærende indblik i moderens tab af identitet, da hun bliver forladt af sin mand. Det føles næsten for hende som en gentagelse af tabet af familien under krigen i Tyskland.

Film (i udvalg)

Sadie Benning:

- A New Year* (1989) 6 min.
Living Inside (1989) 6 min.
Me and Rubyfruit (1989) 6 min.
If Every Girl Had a Diary (1990) 6 min.
Jollies (1990) 11 min.
A Place Called Lovely (1991) 14 min.
It Wasn't Love (1992) 20 min.
Girlpower – Part 1 (1992) 15 min.
Flat is Beautiful (1998) 50 min.
Alle film distribueres af Videodatabank.
www.videodatabank.com

Su Friedrich

- The Ties That Bind* (1984) 55 min.
Damned If You Don't (1987) 42 min.
Sink or Swim (1990) 48 min.
First Comes Love (1991) 22 min.
Rules of the Road (1993) 31 min.
Hide and Seek (1996) 65 min.
Alle film distribueres af Friedrich selv.
www.sufriedrich.com

Kathy High

- Shifting Positions* (1999) 28 min.
Hendes film distribueres af Videodatabank.
www.videodatabank.org

Cecilia Neant-Falk

- Vänninor - berättelser från garderoben* (1996) 55 min. (i samarbejde med Nina Bergström) DFI distribution

Du ska nog se att det går över (2003)
– DFI distribution, når den er færdigproduceret.

Barbara Hammer

- Menses* (1974) 4 min.
Dyketactics (1974) 4 min.
Superdyke (1975) 20 min
Multiple Orgasm (1976) 10 min.
Women I Love (1976) 27 min.
Double Strenght (1978) 16 min.
Our Trip (1980) 4 min
Sync Touch (1980) 10 min
Doll House (1984) 3 min
No No Nooky T.V. (1987) 12 min
Nitrate Kisses (1993) 67 min.
Tender Fictions (1995) 58 min.
The Female Closet (1998) 60 min.
Alle film distribueres af hende selv.
www.barbarahammerfilms.com

Litteratur

Hammond, Harmony: *Lesbian Art in America – A Contemporary History*, Rizzoli, New York, 2000.

Holmlund, Chris: 'When Autobiography Meets Ethnography and Girl Meets Girl: The "Dyke Docs" of Sadie Benning and Su Friedrich', i *Visible Evidence, Volume 1: Between the Sheets, in the Streets – Queer, Lesbian, Gay Documentary*, University of Minnesota Press 1997.

Files, Gemma: *Sadie Benning: Pixelvision Priestess*, 1998.

www.eye.net/eye/issue/issue_12.03.98/film/pixel3.html

Jerslev, Anne: 'Den intime dokumentar', i Kosmorama nr. 229 - Dokumentarfilm, Det Danske Filminstitut/Museum og Cinematek, 2002.

Merleau-Ponty, Maurice: 'Synligt - usynligt', i Merleau-Ponty, Maurice: *Tegn – udvalgte essays*, Bibliotek Rhodos 1969.

Morris, Gary: 'Behind the Mask: Sadie Benning's Pixel Pleasures' *Bright Lights Film Journal*, 1999. www.brightlightsfilm.com/24/benning.html

Movin, Lars: 'Pixelvision: Småt er godt – Om Sadie Benning, Ahwesh/Strosser og Michael O'Reilly', i Christensen, Torben & Movin, Lars (red.): *Videologier - 33 tekster om amerikansk videokunst*, Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedkunstskoler, 2001.

O'Reilly, Michael: 'Technical and Historical Information on Pixelvision', www.michael-oreilly.com/pixelpage.html