

Høgskolen i Innlandet
Lillehammer

Kunst og feminisme blant trash og sjåvinisme

En studie av feministisk
pornografi

Av Kristine Tingvik Aas

Masteroppgave i film- og fjernsynsvitenskap
15.01.2019

Forord

En stor takk sendes min veileder, Søren Birkvad, for engasjerende samtaler, og til mine nærmeste for god støtte i løpet av masterinnspurten.

Feminism has become a dirty word, and I want to save it, to revive it. I want feminism to signify a woman who knows what she wants in bed and gets it. Guys will be saying, «I've got to find me a feminist to fuck!»

– Betty Dodson (2013)

Innholdsfortegnelse

Forord

1. Feministisk pornografi: en historisk-teoretisk innledning 4

En paradoksal pornofisering 4

Problemstilling 5

I sporet til Linda Williams 5

Kjønn, feminisme og pornografi: definisjoner 6

Hva er kjønn og seksualitet? 6

Hva er feminisme? 7

Hva er pornografi? 8

Forskningsstrategi 11

Kvalitativ filmanalyse 11

Begrunnelse for filmutvalg 12

En historisk-teoretisk innledning 13

Det antipornografiske synspunkt 14

Det pragmatiske synspunkt 21

Det praktisk-alternative synspunkt 27

Disposisjon 36

2. Analyse: Erika Lusts «Coming of age» 37

Filmintroduksjon 38

Åpningssekvens: relasjonsetablering 38

Sexakt: en intim avskjed 40

Funn: romantisert vaniljesex 44

3. Analyse: Tristan Taorminos «Claire + April: Petals» 54

Samtaledel: kjærlig forhandling 54

Sexakt: latter og sexleketøy 56

Funn: røff, rosa lesbesex 60

4. Analyse: Tristan Taorminos «Sinnamon: Poker» 68

Samtaledel: Sinnamons fantasi 68

Sexakt: lysten i nedverdigelse 69

Funn: svart, feministisk sexslave? 74

5. Samlet drøftelse av analysematerialet 84

Overskridelsesmomentet 84

Det kunstneriske moment 88

Autentisitet/fantasi-moment 92

Det feministiske moment 94

Sjangermomentet 96

6. Konklusjon 106

Litteratur

1. Feministisk pornografi: en historisk-teoretisk innledning

I følgende innledning presenteres problemstilling, begrepsdefinisjoner og forskningsstrategi. Deretter foretar jeg en historisk-teoretisk gjennomgang av feminismens relasjon til pornografi, inndelt i et antipornografisk synspunkt, pragmatisk og praktisk-alternativt. Innunder sistnevnte presenteres selve «lokalhistorien» til den feministiske pornografien, og hensikten er å sette en klar kontekstuell ramme rundt kommende analysedel.

1. En paradoksal pornofisering

Pornobransjen er enorm. Mens Hollywood produserer 400 filmer i året, spytter pornoindustrien ut 10-11 000. Det finnes over 420 millioner pornografiske nettsteder, og bransjen tjener 10-14 milliarder dollar hvert år på nett, kabel-tv, magasiner, filmutleie på hotellrom og sexleketøy. Den årlige fortjenesten trumfer ikke bare Hollywood-filmen og den 600 milliarder dollar store Broadway-industrien, men overgår også profesjonell fotball, basket og baseball til sammen (Maes & Levinson, 2012, s. 1) (Williams, 2004, s. 1).

Med internett har distribusjonen og tilgangen eksplodert. Pornomarkedet er fullt av seksuelt, eksplisitt innhold, og teknologiutviklingen har ført med seg en demokratisering av sjangeren, med flere nye stemmer. Pornografi er blitt del av populærkulturen, som den påvirker sterkt – en prosess kalt «the pornification of society» (Maes & Levinson, 2012, s. 1). Film- og pornoforsker Linda Williams hevder det nye millenniet er blitt mer villig og vant til å «snakke sex» (Williams, 2004, s. 2). Likevel ble det norsk mediehyperi da forfatter Gro Dahle ga ut *Sesam, Sesam* (2017) – en barnebok om pornografi.

Det paradoksale aspektet ved et pornofisert samfunn hvis seksuelle tabuer fortsatt herjer, er en av de tematiske krumtappene i denne oppgaven. Med *Fifty Shades of Grey* (James, 2011) ble BDSM allmennpraktisert som sengelektyre, og datingappen Tinder erstattet sjekkereplikker med *dickpics*. Norsk fjernsyn sender sekskant i beste sendetid med realityprogrammet *Ex on the beach* (2018), og tenåringer filmer hverandre knulle via Snapchat. Samtidig har metoo-bølgen i kjølvann av Harvey Weinstein-skandalen svartmalt julebordsesongen og *Love Actually* (Curtis, 2003). «Time's up» oppstod, Lolita-debatten gjenoppstod, og USAs presidents «Grab them by the pussy» utgjorde et av de største vendepunktene.

Dette sammensatte bildet har i mine øyne å gjøre med sammenstøtet mellom to frihetsdiskurser: den seksuelle revolusjonen med dens frie utblåsing og kvinnebevegelsen med dens krav om «politisk korrekt» oppførsel (Birkvad, 2018). Da den seksuelle frigjøringen i syttiårene ble tolket av den nye kvinnebevegelsen som en mannlig gevinst på bekostning av kvinnene, ble også pornografi ansett som en uting kvinnen måtte styre unna. I begge tilfeller tolket man «den frie seksualitet» som et påskudd for en egoistisk mannlig seksualitet og misogyni. Det eksisterer imidlertid en tredje posisjon: Den feministiske pornografien som forhandlingsarena. Et forsøk på å forene det pornografiske med det progressive, som i dag er større enn noensinne – et forsonende forsøk mellom kolliderende frihetsdiskurser, som denne oppgaven skal utforske nærmere.

2. Problemstilling

Oppgavens utgangspunkt er det feministiske skiftet fra et antipornografisk synspunkt til et praktisk-alternativt synspunkt, med fokus på representasjonsaspekter og tilhørende ideologiske perspektiver, som kjønn, seksualitet og etnisitet. Oppgavens intensjon er derfor:

- 1) Å foreta en deskriptiv-analytisk undersøkelse av en ny pornografisk sjangervariant, feministisk pornografi, i lyset av mainstream-pornografi.
- 2) Å drøfte filmenes relevans som både pornografi og feminisme.

3. I sporet til Linda Williams

Oppgaven følger i sporet til den amerikanske pioneren innenfor pornoforskning, Linda Williams, fordi hun tar pornografi på alvor som tekst og sjanger. Da Williams publiserte *Hard Core: Power, Pleasure, and the «Frenzy of the Visible»* (1989) inviterte hun pornofilmen inn i akademias verden og undersøkte dens historie og form. I sammenlikning med blant annet musikal- og horror-filmen karakteriserte hun pornografien som en «kroppslig» sjangrer (Williams, 1989).

I 2004 utga hun essaykolleksjonen, *Porn Studies*, hvor hun beskriver det hun opplever som en akademisk tendens til å avvise tekstuelt arbeid av populær pornografi. Williams presiserer viktigheten av se hvordan pornografien *konstruerer* seksualiteten på film, og mener man må undersøke sjangerens historie, vesen, og tematiske og stilistiske særtrekk for å forstå disse

konstruksjonene av seksualitet og begjær. Hun etterlyser en mer materiell, tekstuert bevisst kritikk av det hun betegner som den mest populære filmsjangeren på jord (Williams, 2004).

Williams beskriver pornografien som en innflytelsesrik, voksende «on/scene»-kulturform hvis seksuelle, eksplisitte innhold skriker etter en bedre forståelse. Hun hevder at de seksuelle emnene som før ble avvist som obskøne, nå trekkes fram i offentligheten. Organer, akter og kropper som før var *ob/scene* («off-stage»), er nå blitt *on/scene* (Williams, 2004, s. 3). Med *Screening Sex* (2008) anvender hun i større grad sin egen kropp i møte med det seksuelt ladde materialet hun undersøker, idet hun mer eller mindre eksplisitt vedkjenner seg en fenomenologisk tilnæringsmåte. Det er slik denne innfallsvinkelen til pornografi – et tekstuert (deskriptivt/nær-analytisk) fokus på noe som altfor ofte omtales i generelle termer, samt en anerkjennelse av det grunnleggende subjektive og *kroppslige* i tilskueropplevelsen – som også danner grunnlaget for min egen undersøkelse.

4. Kjønn, feminisme og pornografi: definisjoner

Hva er kjønn og seksualitet?

Kjønnsteorien vokste fram som en kritikk av den tradisjonelle, essensialistiske forståelsen av kjønn som noe rent biologisk, og Sigmund Freud anses av mange som den første til å stille spørsmål ved «kjønn» på en grunnleggende, vitenskapelig måte. Ifølge den franske filosofen Michel Foucault kan han derfor betraktes som grunnleggeren av en ny, revolusjonerende diskurs om kjønn og seksualitet som sosialt og kulturelt konstruert (Jegersted & Mortensen, 2008, s. 17).

Freud problematiserte kjønn for å utforske kvinnelig seksualitet, et forskningsfelt som ironisk nok står som hans minst utarbeidete og mest kritiserte i dag. Det har siden likevel vært viktig å studere det kvinnelige i kjølvanet av psykoanalysens far, slik Simone de Beauvoir gjorde i *Det annet kjønn* (1949). Beauvoir hevdet at kjønnsforskjeller innebar visse biologiske aspekter, men at dette ikke i seg selv avgjør kvinnens identitet – herav sitatet: «man er ikke født kvinne, man blir det». Reflekterende over sin kvinnelige væren, tok Beauvoir utgangspunkt i kroppen som *situasjon* og *bakgrunn*, og kan i så måte leses innenfor fenomenologiske rammer (Jegersted & Mortensen, 2008, s. 17-18).

Foucaults *Seksualitetens historie* (1976-1984) er sentral innenfor sosialkonstruktivismens definisjon av kjønn og seksualitet som begreper som er *skapt* i spesifikke sosiale sammenhenger. Seksualitet er ingen «force of libido to be repressed or liberated», men en diskursiv form av makt, kunnskap og begjær. Sex er «spoken», og man bør se hvem som gjør snakkingen (Williams, 2008, s. 12-13). Vår tids såkalt skeive teori har videreført Foucaults synspunkt; ingenting er på forhånd naturlig, og kjønnsforsker Judith Butler viderefører slik Beauvoirs idé om kjønnen i stadig tilblivelse, med maktmekanismer som basis. Der forgjengeren var opptatt av kvinnelighet, ser imidlertid Butler hvordan kjønnsproduksjonen styres av heteroseksualiteten som norm (Birkvad, 2018) (Jegersted & Mortensen, 2008).

I Da dyden gik amok: Seksualitet, køn og kærlighed i dansk film 1910-1980 (2018)

sammenfatter Søren Birkvad den sosialkonstruktivistiske tankegangen på denne måten:

«Kulturelle størrelser som køn og seksualitet bevæger sig i et fludium fra individ til individ og fra situation til situation». Han presenterer sterkt avvikende seksualitetsdiskurser som biologiske (hvor reproduksjon står i sentrum), kjærlighetsetikk (slik vi kjenner den fra idéhistorien) og sosialkonstruktivisme, men argumenterer for at disse ikke behøver være uforenelige. Dagens allmenne perspektiv innenfor naturvitenskap og humaniora er ikke et «enten-eller», men et «både-og». Kjønn og seksualitet formes i et kryssfelt av biologi, psykologi og kultur. Lysten som en gang var «et biologisk forlangende», anses i dag som «et bio-psyko-socialt samspill» (Birkvad, 2018, s. 24).

Hva er feminisme?

Feminisme er et mangefasettert terreng, og dens indre konflikter skisseres i oppgavens historiedel, fordelt på de tre ulike posisjonene hva pornografien angår: det antipornografiske, pragmatiske og praktisk-alternative synspunktet. Feminismens splid i relasjon til pornografi kan sies å være selve kjernekonteksten for oppgavens problemstilling.

Begrepet «feminisme» stammer fra latinordet *femina*, som betyr kvinne, og i Store Norske Leksikon omtales det som «en fellesbetegnelse for ideologi, idétradisjon, etikk, politikk, og akademisk virksomhet som handler om frihet, likestilling og rettferdighet for begge kjønn» (Ik Dahl & Aas, 2018). Feminisme dreier seg om å oppnå likestilling mellom kjønnene, og dette politisk-ideologiske standpunktet inngår implisitt i uttrykk med «kvinne» i seg – som «kvinnekamp», «kvinnesak» og «kvinneundertrykkelse». Likevel har flere feminister utvidet

fokuset, idet man hyller det generelle idealet om et rettferdig samfunn for samtlige parter, uavhengig av etnisitet, klasse, seksualitet og kjønn (Holst, 2017, s. 7).

Hva er pornografi?

Begrepets etymologi stammer fra de greske ordene *graphos* (beskrivelse) og *pornei* (prostituerte). I sin teoretisering av pornosjangeren framhever Williams en spesifikk egenskap som skiller den ut fra andre sjangre, «as the visual (and sometimes aural) representation of living, moving bodies engaged in explicit, usually unfaked, sexual acts with a *primary intent of arousing viewers*» (Williams, 1989, s. 29). Pornografis mest definerende trekk er slik dens instrumentelle mål å vekke seksuell opphisselse. Dette kan skje via plattformer som litteratur, fotografi og film. Sistnevnte er den mest populære, og er derfor denne oppgavens fokus.

Fordi pornografi vektlegger det eksplisitte, beskrives sjangeren ofte som direkte, rå og avslørende, markedsført som utilslørt sexgjengivelse – en virkelighetsdokumentasjon (Maes, 2012). Williams poengterer imidlertid: «Sex, in the sense of a natural, biological, and visible ‘doing what comes naturally’, is the supreme fiction of hard-core pornography; and gender, the social construction of the relations between ‘the sexes’, is what helps constitute that fiction» (Williams, 1989, s. 267-268).

Pornografi er *form*, i tråd med David Bordwell og Kristin Thompsons definisjon i *Film Art: An Introduction* (1979): alt vi kan kalle innhold, kommer til oss som form gjennom kombinasjonen av *det formelle system* (filmens forhold til «det narrative») og *det stilistiske system* (mise-en-scène, kamerafunksjoner, klipp og lyd). Der kritikere betegner pornosjangeren som «stilløs», er det viktig å huske på Birkvads poeng i *Filmanalytiske tradisjoner* (2008): «Stilens betydning lar seg under ingen omstendighet underkjenne. Stilen i en pornofilm bidrar likeså sterkt til filmopplevelsen som stilen i en film av mesterwerksregissøren Andrej Tarkovskij» (Birkvad, 2008, s. 54-55).

Pornografi er fantasi – et *pornotopia* som framstiller verden slik forbrukeren vil at den skal være. Pornografi er ønskeoppfylling i praksis (Maes, 2012, s. 22). I dens appell gjør det tabu- og skambelagte aspektet ved seksualiteten som helhet seg gjeldende, jamfør George Batailles kobling mellom frykt og begjær. Ifølge den franske forfatteren var *tabuet* essensielt for erotikkens betydning, det var dét som gjorde sex sexy – denne komplekse dynamikken

mellom det forbudte, grenseoverskridende og erotiske i kulturen vår. For at pornografien skal klare å opphisse tilskueren, må den flørte med det tabubelagte, enten i form av seksuelt innhold, eller ved at pornoforbruket oppleves som ulovlig i seg selv (Williams, 2008, s. 15).

a. Mainstream-pornografi

Såkalt *mainstream*-pornografi er sjangerens mest populære kategori, målt i omfang, økonomisk kapital og forbruk. Det er denne kategorien man som regel refererer til i dagligtalen når man snakker om porno, og som navnet tilsier sikter den seg inn mot et bredest mulig marked. Hovedmålgruppen har vært, og er fortsatt, heteroseksuelle menn. Dette gjør at kvinnen i stor grad framstilles som et seksualobjekt, og representasjonen er hvit og heteroseksuell (Williams, 1989).

Blant standardpornografiens definerende trekk, er dens såkalte «ikke-estetikk», følgende et mantra om maksimal synlighet til enhver tid, med flest antall sexstillinger innenfor en gitt tidsramme. Disse framstilles i stor grad i form av eksplisitte nærbilder av kjønnsorganer og penetrering, tilrettelagt for kameraøyet. Sjangerkonvensjonen fra amerikansk pornofilms gullalder på syttitallet, et avsluttende *moneyshot* (penisejakulasjon), er fortsatt et dominerende element, som det ultimate beviset på mannlig tilfredsstillelse (Williams, 1989).

I det følgende vil jeg – gjennom denne foreløpige begrepsavklaringen – sette *mainstream*-pornografiens karakteristika opp mot funnene i det feministorienterte analyseutvalget. Det engelske *mainstream*-uttrykket beholdes da dette er den mest utbredte betegnelsen i bransje og blant forbrukere, men suppleres fra tid til annen med synonymuttrykket «standardpornografi».

b. Alternativ pornografi

Dagens pornotilbud er variert og uoversiktlig, som man ser av de utallige sjangerbetegnelsene. På den ene siden har man BDSM og *amputee* («amputasjonsfetisj»). På den andre har man *BBW* (Big Beautiful Women), etnisk og *interracial*. På tronen herjer standardiserte heteroprodukter og pornografi for homofile, mens nisjemarkedet tilbyr lavbudsjett *gonzo* (amatørinfluert hardporno), lesbisk porno og *women friendly erotica* (Williams, 2004).

I dagligtalen skiller man mellom marginalisert og mainstream pornografi, men skillet er ikke så klart som man kanskje skulle tro. Susanna Paasonen skriver i essayet «Things to do with the alternative: Fragmentation and distinction in online porn» (2014) at «mainstream» er et uklart referansepunkt i seg selv, og enda vanskeligere er det å identifisere i kontekst av nettporno. Paasonen mener industrien er et nettverk, og at alle dens indre forskjeller i seg selv kan sies å være et definerende sjangertrekk (Paasonen, 2014, s. 24-25).

Selv om pornosjangeren er kjent for å være repetitiv, er den alltid i utvikling. Store mainstream-selskaper inkorporerer nye underkategorier og subkulturelle stiler. Mainstream-pornografien er rik på nisjer og kink, og Florian Cramer og Stewart Home i «Pornographic Coding» (2007) hevder at såkalt *alt porn* fungerer som «[the] research and development arm of the porn industry» (i Paasonen, 2014, s. 27).

Alternativ pornografi defineres vanligvis som en motpol til mainstream-industrien. Ifølge Paasonen skal konvensjonene til mainstream-pornografien utfordres ved blant annet å tilby forskjellige framstillinger av kroppstyper, stil og estetikk, og seksualitet. Alternativ porno skal motarbeide og redefinere det dominerende, pornografiske bildet. Ofte opereres det med medlemskap slik at brukere kan delta i et internettfellesskap – en slags smakskultur delt av likesinnede (Paasonen, 2014).

Alternativ pornografi blander det etiske og estetiske, fordi den posisjonerer seg ut ifra en idé om at noen uttrykksformer er etisk-politisk «bedre» enn andre. Standardpornografi anses som smakløs, overflatisk og kunstig, mens alternativ pornografi identifiserer seg som «radikal avantgarde». Skillet mellom mainstream og alternativ pornografi bygger med andre ord på et hierarkisk premiss om massekultur som standardisert, passivt konsumert og som representasjon av «the logic of sameness» (Paasonen, 2014, s. 31).

c. Feministisk pornografi

Feministisk pornografi rangeres som underkategori innunder paraplytermen «alternativ pornografi». Som underkategori kan den også tilkjennes sjangerkarakteristika: Feministisk pornografi rommer til en viss grad sin egen tematikk og stil og oppfattes ofte av sine brukere som en sjanger for seg selv. Oppgavens hensikt er å spore kjennetegnende trekk ved denne underkategorien, idet jeg beskriver, analyserer og diskuterer dette fenomenet i oppgavens analyse- og drøftedel.

Fire hovedtrekk kan imidlertid forhåndsbeskrive denne undersjangeren. For det første må pornograf og/eller pornografisk materiale innen den feministiske diskursen være *selverklært feministisk*. Målgruppen eller pornografens kjønn er ikke nok til å betegne produktet som feministisk. For det andre framstår sjangeren som et *kommersielt nisjeprodukt*, som fyller det som anses som et forsømt hull i markedet – i dette tilfellet kvinner generelt og feminister spesielt. For det tredje defineres feministisk pornografi ut ifra visse *kvalitative forskjeller* mellom den feministiske og den ikke-feministiske pornografien. Dette aspektet utgjør et hovedfokus i oppgavens analysedel. Til sist defineres feministisk pornografi ut fra visse *etiske produksjonsrammer*, med vektlegging av rettferdige arbeidsvilkår for alle involverte.

Feministisk pornografis ytre bransje- og produksjonsaspekter prioriteres for øvrig ikke i denne oppgaven, da det er selve filmteksten som står i fokus. Aspektet omtales kun når det inkorporeres eller tematiseres som en del av tekstanalysen.

5. Forskningsstrategi

Kvalitativ filmanalyse

Oppgavens utgangspunkt er det feministiske skiftet fra antipornografisk ståsted til et praktisk-alternativt ståsted. Denne historiske konteksten vil bli gjennomgått, og som vi skal se er skillet mer komplisert og kryssende enn det er klart og kronologisk. Videre skal oppgaven sette teori opp mot praksis, med utgangspunkt i tre pornofilmer tilhørende den feministiske pornografien. Det skal foretas en kvalitativ, komparativ og historisk anlagt analyse med sjangeraspekter, og fokus på representasjonsaspekter og tilhørende ideologiske perspektiver, for å se hva som kan sies å gjøre enhetene «feministiske». Innfallsvinkelen er i så måte ovenfra og ned, da empirien ses opp mot teori om feministisk og mainstream-pornografi i en sammenlikning.

Sjanger forstås som en type eller familielikhhet, kategorisert ut ifra elementer ved filminnhold og stil som er allment akseptert som typiske for sjangeren, altså noe vi kan betegne som sjangerkonvensjoner. Sjangeranalysen undersøker hvordan filmer forholder seg til sjangeren de tilhører, sjangerens sosiale og kulturelle betydning, samt hvilke sammenhenger det er mellom sjanger og kultur- og samfunnsforhold. I så måte kan oppgaven anvende sjangeranalyse for å studere hva som gjør filmutvalget pornografisk og feministisk, under

henvisning til pornosjangeren og feminismens historiske utvikling og allmenne karakteristika (Larsen, 2008, s. 193-199).

Sjanger manifesterer seg i tilskuerens bevissthet gjennom gjenkjennelse av tekstlige elementer, hvilket innebærer en estetisk kompetanse. Når en film klassifiseres oppstår umiddelbart forventninger om hvordan den skal være, for eksempel narrativt eller hva angår følelsesmessige stemninger (Larsen, 2008, s. 193-199). I *Filmleksikon* står det: «Man kan se komedie, melodrama og thriller som de tre grunnleggende genrer, for så vidt som de refererer til tre grunnleggende menneskelige følelser: komik, rørelse, uhygge/spænding, hvortil kan føjes pornofilmen og den seksuelle ophidselse» (i Birkvad, 2018, s. 36).

En grunnleggende idé innenfor klassisk strukturalisme har imidlertid med sjangerens sosialt integrerende funksjon å gjøre: Ideen om at sjanger kan brukes til å overkomme samfunnets motsetningsforhold. Filmsjangeren anses slik som et kodet tegnsystem som «diskuterer» allmenne problemer i kultur og samfunn gjennom narrative gjentakelsesmønstre og en ritualisert stil. Problemene baserer seg på grunnleggende motsetningsforhold i kulturen og samfunnet, og i sjangeren gis disse en symbolsk form. Dermed lar problemene seg bearbeide og overvinne. For eksempel overvinnes menn og kvinners avstand i romantiske komedier, og vi får satt ord og bilder på seksualiteten så vi føler at vi forstår og mestrer den i melodramaet (Birkvad, 2018). Gjennom sjanger harmoniseres forskjellige diskurser. Dermed reises også et spørsmål med særlig relevans for denne oppgaven: Hvordan fungerer pornosjangeren som en forhandlingsarena mellom pornografi og feminisme?

Begrunnelse for filmutvalg

Filmutvalget består av Erika Lusts «Coming of age» (2017), Tristan Taorminos «Claire + April: Petals» (2010) og «Sinnamon: Poker» (2010). Begge pornografene er kontemporære, selverklærte feminister, som gir seg ut for å være offentlige talerør på vegne av den feministiske pornotendensen. Lust er svensk med base i Spania, og Taormino er amerikaner. Analyseenheten til Lust er en pornografisk kortfilm hentet fra nettstedet xConfessions.com, mens Taorminos er pornosegmenter (eller episoder) fra hennes internettbaserte pornoserie, *Rough Sex Vol. 2*.

Filmutvalget er regissert av to vestlige kvinner med ulik nasjonal og kulturell bakgrunn, og enhetene representerer forskjellige pornoformater med syv års mellomrom. Kravet til utvalget

har vært at pornograf og/eller produkt er *erklært* feministisk (jamfør ovenfor), idet jeg forutsetter at vestlige, heteroseksuelle kvinner utgjør den feministiske pornografiens hovedmålgruppe.

«Coming of age» representerer monogam heteroseksualitet innenfor «teen»-kategorien. «Claire + April: Petals» skildrer røff sex mellom to kvinner, og «Sinnamon: Poker» er et svart ensemblespill bestående av en kvinne og fire menn, utøvende BDSM. Filmutvalget representerer forskjellige seksuelle praksiser, kroppstyper og hudfarge. I tillegg dekker de aktuelle interesseområdene et kvinnelig pornoforbruk, som omfatter romantikk, lesbisk og røff sex.

Oppgaven inkluderer ikke langfilmformat, da dette fenomenet anses som passé med sin storhetstid på syttitallet med *Deep Throat* (Damiano, 1972), og tidlig 2000-tall med *Pirates* (Joone, 2005). Siden internetts stadig mer demokratiserende virkning på pornoindustrien, er nettpornografi med effektiviserte lengder mer à jour med pornoforbruket anno 2019.

Filmutvalget kunne imidlertid vært høyere i antall, og eventuelt inkludert en tredje pornograf. Det innsnevrete fokuset på heteroseksuelle, vestlige kvinner utelater en rekke representasjoner, som feministisk pornografi påstår å inkludere. Oppgavens fokus kan kritiseres for å vedlikeholde feminismens tradisjonelle, heteronormative, vestlige kjønnsdikotomi (kvinnelig/mannlig), ekskluderende alternative kjønns- og seksualitetsidentiteter og andre hudfarger og etnisiteter. Fokuset er imidlertid relevant med tanke på den historiske konteksten som skal gjennomgås, og i en større oppgave kunne det i stedet blitt utvidet. Det kunne for eksempel vært interessant å inkludere transrepresentasjon, sex mellom menn, et bredere aldersspekter, samt hudfargerepresentasjon utover svart/hvit.

Et skarpt fokus på tre analyseenheter tillater imidlertid et passelig dypdykk i hver enkelt uten en for stakkato repetisjon. Den vestlige, heteroseksuelle kvinnen står som det relevante samlingspunktet i lys av oppgavens historiske kontekst, og filmutvalget kompletterer uansett «hvitheten» med interracial og svart representasjon.

6. En historisk-teoretisk innledning

a. Det antipornografiske synspunkt

Feminismens relasjon til pornografi kan deles inn i tre synspunkter, med hver sin omtrentlige plassering i de siste 100 års kulturhistorie. Det historisk sett tyngste standpunktet er det som er tilknyttet feminismens andre bølge på seksti- og syttitallet, men med en viss link til den første bølgen og «Den store nordiske sedelighetsdebatten» på slutten av 1800-tallet.

Kjennetegnende for det antipornografiske synspunktet er en grunnleggende mistenksomhet overfor den egoistiske mannlige seksualiteten. Pornografi blir oppfattet som et symptom på mannens undertrykkelse av kvinnen, i strid med kjønnetes likeberettigelse. Kritikken av kvinnen som sexobjekt står sentralt, likesom pornografiens dyrkelse av mannen som voldtektsmann, og dens (indirekte) glamorisering av prostitusjon. Kvinnesakskvinnene mente på navnlig syttitallet at kvinner ble indoktrinert av mannssamfunnet helt inn til soveværelset.

Feminismens første bølge

Noen mener den første feministbølgen startet mot slutten av 1700-tallet med opplysningsfilosofen Mary Wollstonecraft, hamrende kvinnesaken på dagsordenen med utgivelser som *Til forsvar av kvinnens rettigheter* (1792). Andre mener startskuddet gikk rundt 1850, og refererer til Seneca Falls, New York, som feminismens fødested, hvor amerikanske kvinnesakskvinner samlet seg for første gang i 1848 (Holst, 2017, s. 42).

Den første bølgen var preget av splittelse, styrt av to avvikende kvinnebevegelser: den borgerlige kvinnesaksbevegelsen og arbeiderkvinnebevegelsen. Førstnevnte var likhetsfeministisk, kjempende for at kvinner skulle få de samme godene som menn, deriblant rettigheter som yrings- og bevegelsesfrihet, stemme- og arverett, samt adgang til utdanning og yrkesliv. Arbeiderkvinnebevegelsen på sin side var forskjellsfeminister, og kritiserte ideen om at kvinner skulle kreve det samme som menn, og dermed også ende opp med å bli som dem. For dem var kjønnet ulike, og oppgavene burde heller ikke være de samme. De ville at samfunnet skulle anerkjenne verdien av kvinners bidrag, blant annet som (hus-)mødre. De ønsket seg husmorlønn, og en høyere verdsettelse av kvinnelivets tradisjonelle dyder, som omsorg (Holst, 2017, s. 42-45).

Til tross for uenigheter, førte de feministiske pionerbevegelserne med seg resultater. I flere land fikk kvinner formelle rettigheter. I Norge kunne vi blant annet huke av arverett og

tillatelse til å drive næringsvirksomhet, og etter hvert også ekteskapslover, som beskyttet kvinner, rett til særeie og studierett ved universitetet. Stemmerett i kommunene oppnåddes i 1895, og ved stortingsvalget i 1913. En stadig sterkere kvinneorganisering fikk gjennomslag, og den første bølgen la et solid grunnlag for framtiden (Holst, 2017, s. 42-45).

I Norden på 1880-tallet fant også den såkalte sedelighetsdebatten sted, da kvinner og menn innenfor kunstnermiljøet og kvinnesaksaktivismen ønsket likestilling og seksuell frihet, hvorav det sistnevnte stred imot det gjengse synet på den patriarkalske familiestrukturen som samfunnsgrunnmur. Forkjemperne for en friere seksualmoral pekte i denne forbindelsen på en dobbeltmoral, ettersom prostitusjonen – midt i et ellers så puritansk samfunn – herjet for fullt. Unge kvinner søkte seg inn i byer for å tjene penger på seksuelle tjenester, og (gifte) menn nøt av godene, men hva ble det av kvinnes adgang til sex? (Wikipedia, 2016) Spørsmålet som ble resit i lys av dette angikk kjønnslik atferd: Skulle menn være like kyske som kvinner, eller skulle begge kjønn få nyte godt av den samme friheten? Til syvende og sist vant det liberale synspunktet fram (Birkvad, 2018, s. 29).

Feminismens andre bølge

På sekstitallet oppstod nye sosiale bevegelser, som antikrigs- og studentbevegelser, hvor kvinner deltok aktivt. Etter hvert vokste det imidlertid en uro blant mange som opplevde at posisjonene deres var underordnet menns til tross for bevegelsenes antiautoritære retorikk og organisering. Slik reiste kvinnebevegelsen *for women's liberation* i USA seg. Strategien dens var provokativ i den forstand at den nektet menn adgang – for at kvinner som undertrykt gruppe skulle klare å frigjøre seg, måtte det skje uten innblanding fra undertrykkerne. Bevegelsen spredtes raskt, og ved starten av syttitallet var den blitt transnasjonal med den universelle kvinnefrigjøringen som mål (Korsvik, 2018, s. 16).

Kvinnekampen på syttitallet kjennetegnes av at kvinnes personlige hverdagsutfordringer sattes i politisk kontekst, under slagordet «det personlige er politisk». Det var kvinnes perspektiv som stod i fokus, og «det som foregikk i familien, på jobben og skolen, på gata og i senga, ble sett som uttrykk for maktforhold der menn som gruppe hadde den overordnede posisjonen.» Samfunnets maktforhold ble avdekket, og blant kampsakene var bekjempelsen av voldtekt og uønsket svangerskap, dårlig lønn og manglende karrieremuligheter, samt mannssamfunnets usynliggjøring og tingliggjøring av kvinner (Korsvik, 2018, s. 16-17).

Kravet om rett til selvbestemt abort forente spesielt de vestlige kvinnebevegelsene, og førte til at flere land liberaliserte abortlovgivningene sine. Abortkampen tematiserte kvinnens råderett over egen kropp, og fokuset utvidet seg til å omhandle seksuelt overgrep. Å bekjempe seksuell vold og undertrykkelse ble en av feministbevegelsenes viktigste saker, og dette omfattet både voldtekt, mishandling, prostitusjon og pornografi (Korsvik, 2018, s. 16-19).

Holdnings- og lovendringer fulgte. Blant annet førte syttitallsfeministenes fokus på sexforbrytelser til en holdningsendring hos myndighetene på åttitallet: Nå ble forbrytelsene ansett som generelle samfunnsproblemer. Som historiker Trine Rogg Korsvik formulerer det i *Sex, vold og feminisme: Hvordan voldtekt og porno ble politisk på 1970-tallet* (2018): «Å bekjempe seksuelle overgrep var ikke lenger en kamp for spesielt interesserte kvinneaktivister, men ble et mål for offentlig likestillingspolitikk» (Korsvik, 2018, s. 18).

Antipornoaktivismens framvekst

Den seksuelle revolusjonen fra og med sekstitallet muliggjorde en ny seksuell frihet for vestlige kvinner. Abortlovene ble liberalisert og det ble lettere tilgang på prevensjonsmidler, gjennom p-pilen. Tradisjonelle ekteskapsrammer ble utfordret av seksuell utfoldelse utover monogamiet, og den seksuelle frigjøringen ble ansett som et moderne framskritt. Tabubryting og grenseoverskridelse tillot erkjennelse av lyst og seksualitet uten skam (Birkvad, 2018).

Den seksuelle revolusjonen ble imidlertid også et vendepunkt på et annet ideologisk plan. Fra og med syttitallet kolliderte sex-liberalismen med en annen frihetsdiskurs, feminismen. Det vokste fram en mistenkeliggjøring av den radikale sex-idealismen, som frontet seg selv som seksuell utfoldelse på alles vegne. For feministene syntes «sex-revolusjonen» i stedet å gagne menn på bekostning av kvinner, da kvinner ble presset til å stille til seksuell rådighet, for ikke å bli hånet som «reaksjonære». I så måte ble sexrevolusjonen tolket som «et mandetrip» (Birkvad, 2018, s. 16-18). Kvinnebevegelsene begynte å se sammenheng mellom voldtekt og pornografiens kvinnesyn, og dermed oppstod radikalfeminist Robin Morgans omdiskuterte parole: «Pornografi er teori – voldtekt er praksis.» (Korsvik, 2018, s. 19)

Mange har ansett pornokampen som et «typisk norsk» fenomen, især Kvinnegruppen Ottar inkarnerer forestillingen om den «harde» norske feminismen. Ser man for eksempel til nabolandet Danmark, prioriterte ikke engang Rødstrømpebevegelsen pornospørsmålet fordi den identifiserte seg langs en «frisynet» venstreside. Faktisk var det dog danskene som skilte

seg ut her, da nasjoner som Sverige, Storbritannia, USA, Vest-Tyskland og Frankrike alle mobiliserte feministaktivistisk motstand mot pornografi mot slutten av syttitallet.

Antipornoaktivistene oppfattet seg selv som anti-kommersialister – de mente pornografien behandlet kvinnekroppen som en handelsvare. Samfunnet var patriarkalsk og kapitalistisk, og de raste mot pornografiens utstilling av kvinner som seksualiserte varer (Korsvik, 2018, s. 18).

Det mannlige blikket

Innen film- og medievitenskapen fikk den britiske filmteoretikeren Laura Mulvey særlig gjennomslag for sin kritikk av den fetisjerte kvinnen. Artikkelen «Visual Pleasure and Narrative Cinema» (1975) har oppnådd klassikerstatus innenfor feministisk filmteori, fordi den påpekte forbindelsen mellom det estetiske og det (kjønns)politiske i film. Teksten bærer sterkt preg av den radikalfeministiske ånden den tilhører, og Mulveys retorikk synes innimellom revolusjonær: «Det sies at lyst og skjønnhet blir ødelagt av å bli analysert. Det er nettopp formålet med denne artikkelen» (Mulvey, 1999, s. 172).

Mulvey lot den klassiske Hollywood-filmen gjennomgå, fordi hun mente betrakterlysten den serverte var inndelt i en aktiv/mannlig og passiv/kvinnelig mytologi. Populærfilmens mannlige protagonist var handlingsprodusent, kontrollerende og motiverende narrasjonen, og samtidig bærer av blikket som reduserte kvinnelige karakterer til seksualobjekter. Ifølge Mulvey led kvinner på film under tilstanden *to-be-looked-at-ness* – både fra de mannlige filmkarakterene, kameraøyet og filmpublikummet (Kolbjørnsen, 2008, s. 266).

Med en psykoanalytisk innfallsvinkel, mente Mulvey årsaken til kjønnsframstillingene lå hos kastrasjonsangsten som kvinnen vekker hos mannen. Mannens frykt for å miste sin egen penis (og dermed makt), måtte dempes, og dette kunne gjøres på to måter. Enten gjennom en fetisjering av kroppen hennes, helst bare deler av den, eller ved å «straffe» kvinnen for angsten hun vekket, ved å påføre henne en brutal død, eventuelt innordne henne gjennom sosialt akseptable former for kvinnelig atferd, som ekteskap. I alle tilfeller ble kvinnen dermed beseiret (Kolbjørnsen, 2008).

For Mulvey var filmmediet en representasjon av ideer om virkeligheten, og populærfilmen var et uttrykk for patriarkalske forestillinger om kvinnen. Hun var opptatt av de tilskuerposisjonene filmen tilbød, og anså det mannlige publikummet som mest relevant for å

kunne identifisere disse: For å kunne endre kvinnerepresentasjonen måtte man først finne ut hva som gjorde den nåværende så appellerende. Ifølge Mulvey nøt den mannlige seeren den klassiske narrative filmen fordi han identifiserte seg med den mannlige protagonisten – gjennom ham fikk han ta del i tilfredsstillelsen av å «kontrollere» det kvinnelige (Kolbjørnsen, 2008).

Porno som vold

Ideen om pornografiens voldsaspekt ble særlig framtrædende på åttitallet, da antipornoaktiviteter begynte å dykke ned i selve materien. Pornokritikken var inspirert av amerikanske feministanalyser, som så pornografien som vold mot kvinner. En mannlige motreaksjon på kvinnefrigjøringen, symboliserende en gjenerobring av tapt dominans, tillatende menn å fantasere om en maktrelasjon, som var i ferd med å forvitte. Denne lesningen ble også til en viss grad bekreftet av bransjeaktører. Blant annet uttalte pornoprodusent David S. Wells i dokumentaren *Not a Love Story: A Film About Pornography* (Klein, 1981) at økningen av grov vold i porno skyldtes kvinnefrigjøringen ettersom menn opplevde maskuliniteten sin som truet (Korsvik, 2018).

Antipornofeministene var redde for at pornografien skulle få menn til å anse kvinner som bruksgjenstander, og i verste fall inspirere til seksuelle overgrep. Pornografien framstilte vold mot kvinner som noe seksuelt, og markedsførte en idé om at kvinner likte det. I så måte ville også kvinner gjennom pornografien lære at deres oppgave var å tilfredsstille menns behov, og tolerere overgrep (Korsvik, 2018).

Synet på pornografiens eventuelle skadevirkninger var omdiskutert blant fagfolk. Den psykoanalytiske tilnærmingen så pornografien som et hjelpemiddel for det ubevisste, stimulerende fantasier om det forbudte som indirekte kunne tilfredsstille driftene. Voldsporno kunne for eksempel forhindre seksualforbrytere fordi den tilbød utløp for fantasier gjennom film. Dermed kan den psykoanalytiske tradisjonen sies å levere argumenter *for* pornografien, ettersom den «kun» virker som driftsavledning. Læringsteoretiske perspektiver mente derimot at mennesker tok til seg responsmønstre ut ifra ytre stimuli, som observasjon av andres atferd – inkludert det som vises på film. I lys av dette kunne eksponering av voldspornografi føre til en kobling av sex og vold som noe «naturlig» (Korsvik, 2018, s. 157-158).

Aksjonering og pornobål

Vestlige kvinnebevegelser begynte å mobilisere til politiske aksjoner, og påfunnene var hissige og kreative. I Storbritannia ble det protestert mot framstillingen av kvinner som sexobjekter under Miss World-konkurransen i Royal Albert Hall i 1970. En bombe ble sprengt under en av BBCs tv-biler, og aktivister stormet scenen med stink- og røykbomber. I 1975 initierte to vest-tyske feminister en aksjon med 15 kvinner herjende etter en mann gjennom Paris' gater, fordi han hadde voldtatt dem – etterpå malte de «Her bor en voldtektsmann» på huset hans. Et tjuetalls kvinner aksjonerte også mot pornobutikker og pornokinoer i Rue de la Gaité i Paris i 1978 (Korsvik, 2018, s. 177).

Her til lands blåste pornokampen opp i 1977, med demonstrasjoner, underskriftskampanjer og offentlig debatt. Det var en feministisk oppfattelse at pornografien fremmet prostitusjon, og i 1981 bestemte aktivister seg for å gå etter sexkjøperne. To og to stilte de opp i Oslos prostitusjonsstrøk, og mens den ene forhandlet med kunder, sprayet den andre «horekunde» på bilene deres. Hensikten var å skremme menn fra å kjøpe seksuelle tjenester, og aksjonen vakte oppsikt (Korsvik, 2018, s. 176-180).

Konfrontasjonen mellom norske antipornoaktivister og pornoforhandlere var også amper. Førstnevnte anså seg som hevet over loven fordi motivet deres var moralsk overlegent pengeinteressene til sistnevnte. I denne ånd søkte aktivistene å skade pornoforhandlerne økonomisk ved å initiere til en rekke pornobål. Aksjonen var militant direkte, med feminister stormende butikker, ranende utvalget deres. Dette førte til arrestasjoner, og pornoforhandlere hyret inn vakter som forfulgte, truet, slo og kidnappet opprørere. Forbipasserende skal imidlertid ha applaudert pornobålene for avskyen mot hardporno var utbredt (Korsvik, 2018, s. 176-180).

Leder for Kvinnefronten, Unni Rustand, var på mange måter ansiktet utad for antipornomotstanden i Norge, og i 1982 startet hun en foredragsturné mot pornografi. Ved hjelp av lysbilder viste hun fram provoserende pornomateriale, inkludert voldtekt og drap. Pornoforedraget ble ansett som et av de sterkeste våpenene de hadde mot pornoindustrien, og skremselspropagandaen er fortsatt i bruk av særlig amerikanske antipornofeminister, som Gail Dines (Korsvik, 2018, 152-154).

Skandinavisk pornogullalder

Selv om pornografien sattes i et samfunnskritisk lys, møtte antipornofeministene motstand. De ble kalt puritanske, kritisert for mannshat, og tilhørende en autoritær, undertrykkende ideologi. Flere kritikere støttet kvinnefrigjøringen, men var imot pornoforbud, fordi det ble hevdet at dette ville ramme ytringsfriheten. I Storbritannia og USA var flere intellektuelle imot oppfattelsen av porno som kvinneundertrykkende, og det forekom store splittelser innad i bevegelsen. Ved inngangen til åttitallet gikk startskuddet for den såkalte *feminist sex wars* i USA, som svekket pornomotstanden betraktelig (Korsvik, 2018, s. 20).

I Danmark friga man som de første i verden alle former for pornografi i 1969, inkludert materiale med barn, dyr og sadisme. Argumentet var at dette ville fungere som en «sikkerhetsventil» for seksuelt frustrerte menn, slik at de fikk utløp for driftene uten å begå overgrep – i tråd med psykoanalytisk tilnærming. Året etter fulgte Sverige, med forventningen om at «pornotrollet» ville sprekke når det nådde lyset, og interessen ville avta. Pornografien ble imidlertid fort en enorm eksportartikkel for pornobransjen i Danmark og Sverige. Storbyer som København og Stockholm hadde pornobutikker, pornokinoer, pornomesser, bordeller og pornoklubber med samleier på scenen, som del av turistnæringen, og starten av syttitallet omtales som den skandinaviske pornobransjens gullalder (Korsvik, 2018, s. 53).

«Ja til erotikk, nei til porno»

I 1983 diskuterte man i den norske kvinnebevegelsen muligheten for å lage erotikk som ikke framstod undertrykkende, og forholdt seg til et definisjonsskille mellom pornografi og erotikk. Parolen «Ja til seksualopplysning, nei til porno» ble erstattet med «Ja til erotikk, nei til porno», og intensjonen var å motarbeide puritanerstempelet ved å vise at kvinnebevegelsen var positiv til sex, selv om den stilte seg negativ til pornografi (Korsvik, 2018, s. 159).

Samme året ga Kvinnefronten ut magasinet, Kvinnejournalen, hvis sommerutgave ble lansert som «et blad å bli kåt av». Innholdet var erotiske bilder og tekster, med gjensidige skildringer, som ikke framstilte kvinner som «objekter». Magasinet forkynte at det var ingen skam i kåtskap, og salget gikk bedre enn normalt. Sondringen mellom erotikk og pornografi viste seg imidlertid å være lettere å foreta seg i teorien enn i praksis, og reaksjonene på dette initiativet var blandet. Mange lesere opplevde innholdet som pinlig og i virkeligheten rent pornografisk (Korsvik, 2018, s. 132).

b. Det pragmatiske synspunkt

Det pragmatiske synspunktet er mellomstasjonen i fortellingen om feminisismens relasjon til pornografi. Posisjonen er tilknyttet feminisismens tredje bølge, som vanligvis tidsfestes til perioden fra åttitallet og oppover. Synspunktet baseres på en erkjennelse av at mange tenner på porno, at kvinner og menn tenner på det samme, og at dette ikke trenger å være problematisk i seg selv. Den nye pragmatismen baserte seg på en bredere forståelse av det moderne patriarkalske samfunnet. Kjønnsforskeren Lilian Munk-Rösing har sammenfattet oppfattelsen slik: «Patriarkatet er ikke mændenes sammensværgelse mod kvinderne; det er ikke et system, hvor mændene er bøddler, og kvinderne er ofre, men en måde at tænke og opleve køn på, som *både* mænd og kvinder er underkastet» (i Johnsen, 2005, s. 67).

Via denne ideologiske oppmykningen oppstod det i medievitenskapelige kretser (især i det britiske *cultural studies*-miljøet) en pragmatisk og mer positiv interesse for populærkultur, med fokus på personlige tilskuerprosjeksjoner i møtet med mediers (kjønns)framstillinger. Det oppstår dessuten med tiden en «pro-sex-feminisme», hvor også menn oppfattes som sexobjekter. I den voksende *queer*-teorien understrekes det, at kvinner og menn identifiserer seg med karakterer på tvers av kjønn og seksuelle preferanser, at sex er rolle- og maktspill, og at det er lov å leke med seksualitetens stereotyper. Pragmatismen slår fast at pornografi handler om fantasi, og avviser ideen om sex som et demokratisk anliggende à la likelønn og antidiskrimineringslovgivning. Man kan ikke lovregulere lyst, lyder argumentet.

Pornografien som forestillingsverden

Pioneren innenfor pornoforskningen er, som nevnt, Linda Williams. Med *Hard Core* (1989) tok hun pornografi alvorlig uten å moralisere, og framhevet den som en måte kvinner og menn kan «snakke» om sex, jamfør sjangerteoriens generelle synspunkt. I *Screening Sex* (2008) supplerte hun pornoforskningen med et til dels fenomenologisk synspunkt: hvis man vil ta pornografi alvorlig, må man også ta sin egen kropp alvorlig – det vil si måten den reagerer på når den tiltrekkes, opphisses og frastøtes. Man må erkjenne at kroppen «lever sitt eget liv».

Forfatter Susan Sontag var også tidlig ute med å forsvare pornografiens potensiale, og var i motsetning til Williams' forkjærlighet for filmmediet, opptatt av (avantgarde)litteraturen. Som del av tekstsamlingen *Styles of Radical Will* (1969) publiserte hun essayet «The Pornographic

Imagination» («Pornografien som forestillingsverden»). Her trakk hun pornografi opp mot kunstbegrepet, idet hun kritiserte samtidens vanlige syn på kunst og pornografi som utelukkende hverandre (Sontag, 1991).

Ifølge Sontag holdt den vestlige vurderingen og granskningen av pornografi seg «strengt innenfor de grenser som trekkes av psykologer, sosiologer, historikere, jurister, profesjonelle moralister og samfunnskritikere», og «det å ta parti når det gjelder pornografi, kan knapt sammenlignes med å være for eller imot atonal musikk eller popart. Snarere er det som å ta stilling til legal abort eller statlig hjelp til livssynsskoler» (Sontag, 1991, s. 7).

I stedet pekte Sontag på pornografiens *egenverdi* som kunstnerisk uttrykk. Pornografien måtte slik vurderes på minst tre ulike nivåer, og man kunne ikke drøfte den uten å erkjenne dette. Pornografien som *sosial faktor* måtte behandles atskilt fra pornografien som *psykologisk fenomen*, og videre måtte man skille disse to fra den tredje, som Sontag kalte «en underordnet, men interessant modalitet eller *konvensjon innen åndsvitenskapene*». I likhet med Williams, lengtet Sontag etter en mer tekstuell redegjørelse av det pornografiske materialet i seg selv (Sontag, 1991, s. 5).

«Pornografien som forestillingsverden» reiste en kontroversiell debatt, med refleksjon rundt hvorvidt pornografien kunne være kunst og kultur, og hvorfor dette aldri ble skikkelig diskutert. Ifølge Sontag ble ikke litteratur tematiserende sex vurdert ut ifra normer som gjaldt for andre kulturelle uttrykk. Selv trakk hun fram den franske forfatteren George Bataille, og mente han utfordret det dominerende seksualitetssynet ved å beskrive det obscøne som noe fundamentalt i menneskelig bevissthet, noe «langt mer dyptgripende enn etterdønninger fra et sykt samfunns motvilje mot menneskekroppen». En slik obscøn kvalitet fant man nettopp i pornografien, slo hun fast (Sontag, 1991, s. 62).

Feminismens tredje bølge

Sammenliknet med forgjengerne, har ikke tredjebølgen opplevd en kraftig framvekst av sosiale feministbevegelser. Likevel har den bidratt til en fornyelse av feminismedebatten i seg selv, hvor nye perspektiver er sluppet til. Blant annet har menn deltatt mer aktivt, og tidligere marginaliserte kvinner med andre seksualiteter og ikke-vestlige etnisiteter har deltatt i debatten (Holst, 2017).

I *Hva er feminisme* (2017) framhever sosiolog Cathrine Holst en rekke adjektiver for å definere tredjebølgens «nye feminisme». Ordet *individualistisk* angir forskyvningen fra kvinner som gruppe til kvinnen som individ. Feminismen er i denne forbindelse blitt mer teoretisk framfor praktisk-politisk, og mange vil derfor anse tredjebølgen som *avpolitisert*. Til gjengjeld har dette ført til mer balanserte, akademiske diskusjoner om feminisme som et intellektuelt samfunnsprosjekt (Holst, 2017, s. 52).

Som et produkt av sin tid, kjennetegnes også tredjebølgen som *postmoderne* (Holst, 2017, s. 52). I medievitenskapen har cultural studies-strømningene på åtti- og nittitallet, som nevnt, ført med seg en åpnere og mindre fordømmende holdning til populærkulturen, tidligere avfeid som ren underholdning og eskapisme på den ene siden, og som ideologiprodusent av og for menn på den andre. Fiendtligheten overfor massekulturen som ligger i den modernistiske tradisjonen, er blitt utfordret, og Sontags *new sensibility*-begrep har bidratt til en kanonisering av en postmoderne tilstand hvor høy og lav kultur mikses (Storey, 2003, s. 63-65).

I et mediepåvirkningsperspektiv oppfattes mediene ikke lenger som «injeksjoner i forsvarsløse hoder». I stedet oppfattes publikum som aktive forbrukere av populærkultur – folk som velger ut det de har bruk for ut ifra egne verdier og interesser. Især cultural studies-strømningen har slik bidratt til en mer sammensatt forståelse av forholdet mellom publikum, samfunn og medier (Gripsrud, 2011, s. 61).

Noe slikt gjelder også for den pornografiske populærkulturen. Kjønn- og seksualitetsframstillinger anses i mindre grad som påtvunget ovenfra. I stedet leses de som resultater av et samspill mellom stereotypier og personlige tilskuerprosjeksjoner. Kvinner og menn kan slik identifisere seg med filmfigurer på tvers av stereotypier om mannlig/kvinnelig og hetero- og homoseksuell. Seernes identifikasjoner er ikke faste, og trenger ikke å følge kjønnnet (Birkvad, 2018, s. 41-44).

I lys av denne generelle utviklingen har Mulveys «Visual Pleasure and Narrative Cinema» fått hard motvind. Blant de største innvendingene er hennes ignorering av den kvinnelige seeren. I *The Women Who Knew Too Much* (1988) skriver filmteoretiker Tania Modleski at det for eksempel også finnes blikk *mellom* kvinner i film: Utvekslet mellom kvinner på lerretet, og mellom kvinner på film og tilskuerne deres. Den kvinnelige tilskuerens relasjon til de kvinnelige karakterene trenger ikke å være okkupert av mannens blikk eller av kvinnefigurens

angivelige posisjon i det fiktive universet. I stedet mener Modleski det er mulig å innta et medfølende eller empatisk blikk i forhold til kvinnene på lerretet. Selv om kvinnene i Hitchcocks filmer framstilles som passive objekter, trenger det ikke å gjøre de kvinnelige *tilskuerne* passive – tvert imot kan de provoseres til raseri (Kolbjørnsen, 2008, s. 269-279).

Mulvey mente den klassiske filmen måtte ødelegges for å oppnå frigjøring. Hun er imidlertid blitt kritisert for å ikke gjøre næranalyser av enkeltfilmer i artikkelen sin, likesom hun, slik Modleski påpeker, overså mulighetene for kvinners blikk og identifikasjon i Hollywood-filmen. Mulvey tok heller ikke høyde for at kvinnelige seere kunne se på manns karakterer – jamfør framveksten av maskulinitetsstudier som har framhevet muligheten for at også menn kan framstilles som objekter, blant annet poengtert av Steve Neale i *Masculinity as Spectacle* (1983) (Kolbjørnsen, 2008, s. 269-279).

Meningsutvekslinger mellom film og seer har også vært sentralt for seksualitetsoppfatningen i queer-teorien. Her har man ansett populærfilmen som et åpent felt med muligheter for seksuell fortolkning – blant annet er heteronormativeten i tradisjonell sjangerfilm, som Tony Scotts *Top Gun* (1986), blitt utfordret med innlesninger av homoerotiske undertekster (Birkvad, 2018, s. 42).

Kjønnnet som et performativt element

Dermed har vi berørt enda et par stikkord i Cathrine Holsts beskrivelse av tredjebølgen: *forskjellighet og skeivhet*. Der man tidligere har fokusert på likheten mellom kvinner og deres likhetsoppnåelse med menn, er man nå opptatt av ulikhetene. Ideen er at vi alle består av flere sammensatte, kryssende og «skeive» identiteter. Her gjør kjønnsforskeren Judith Butlers *Gender Trouble* (1990) seg gjeldende, utfordrende feminismens tradisjonelle, kjønnsdikotomiske tenkning, i stedet frontende et mylder av kjønns- og seksualitetsuttrykk (Holst, 2017, s. 51-54).

Butler hevdet at feminismens tradisjonelle vektlegging av motsetningsforholdet mellom mann og kvinne, gjorde at den utelot andre former for kjønnsidentitet og seksuell praksis, som homoseksualitet, dragkultur og transvestittisme. Den forsømte også å se forskjeller mellom kvinner, og mellom menn. Dermed endte feminismen opp med å opprettholde en dominerende, heteronormativ ideologi for kjønnsstenkning. Butler var selv feminist, men ble

fort plassert innenfor skeive teorirammer, da hun i likhet med disse stilte seg kritisk til forestillingen om det «naturlige», inkludert biologisk kjønn (Jegerstedt, 2008b).

Med *Gender Trouble* hevdet Butler at biologisk kjønn var et språklig, diskursivt begrep med en spesifikk historie. Som utpreget sosialkonstruktivist var hun inspirert av filosofen Michel Foucaults kobling mellom diskurs og makt, og ideen var at makten som diskurs, fungerte regulerende og produktivt. Denne produktive makten virket best i det skjulte, forkledd som opplagt «sannhet» og «sunn fornuft». Slik fremstod begreper som «kropp» og «biologisk kjønn» suspekter i Butlers tankegang, fordi de søkte å skjule at de var *produserte*, idet de framstår som førspråklige (Jegerstedt, 2008b, s. 75-76).

Ifølge Butler er kjønn slik noe performativt – en gjøren framfor en væren. Kjønn er verken noe man *er* eller *har*, men noe man *gjør*. Kjønn er historisk og diskursivt konstituert. I *Bodies That Matter* (1993) presenteres begrepet *girling*, en prosess som allerede starter på fødestuen, i overgangen fra «det» til «hun». Butler mener utsagnet «Det er en jente!» fungerer språkliggjørende, fordi det trigger en rekke forventninger til hvordan man skal bli. Dette er imidlertid ingen enkelthendelse, men et uttrykk for kontinuerlige gjentakelser av normer på et individuelt, historisk og sosialt/kulturelt nivå, og med en ontologisk effekt: Man blir en jente/et kjønn (Jegerstedt, 2008b, s. 83).

Med queer-fenomenet som et både universitært og subkulturelt fenomen løsnet den feministiske tredjebølgen på kjønnsdikotomien, og våget seg ut i nye kjønnskonstruksjoner. Dette skapte en mer positiv innfallsvinkel til seksualitet, en pro-sex-trend, som i kontrast til andrebølgens angivelige puritanisme, evnet å anerkjenne pornografi og prostitusjon som uttrykk for individets frie valg. Dette har blant annet resultert i det danske *Ludermanifestet*, forfattet av Nikita Klæstrup, Louise Kjølsten og Ekaterina Krarup Andersen, som Søren Birkvad leser som en ytterligere aksentuering av det postmoderne frigjøringsprosjektet (av forfatterne betegnet som «feminismens fjerde stadie»). Omtalt som «digitale feminister» som «kjemper kvindekampen ved at tage tøjet af», erobrer de klisjeene i stedet for å la seg styre av dem: «Ikke *deres* hore, men *min*!» Ludderrollen gjenetableres på egne betingelser – en tendens som av andre leses som nok et ledd i pornofiseringen av samfunnet (Birkvad, 2018, s. 43-44).

Cathrine Holst peker til slutt på begrepene *multikulturell* og *postkolonial*, da tredje feministbølgen inkluderer forskjellige kulturelle bakgrunner og fremmer saker som ikke bare tjener vestlige kvinner. Begrepet *interseksjonell* uttrykker her ønsket om en feminisme opptatt av flerkultur, idet man understreker hvordan kvinneliv formes av sosial forskjell og klasse. Kjønn, etnisitet, seksualitet og klasse skal ikke leses atskilt, men i sammenheng (Holst, 2017, s. 53).

Feminismens fjerde bølge?

Det er uenighet om hvorvidt den tredje feminismebølgen er blitt erstattet av en fjerde: En aksentuering av tredjebølgens karakteristika, men med flere praktisk-politiske innslag. Ifølge Holst har sosiale medier spilt en vesentlig rolle for den nyeste feministiske mobiliseringen. Blant annet har det ført til at oppslutningen rundt 8. mars de siste årene har steget i Norge (Holst, 2017, s. 54-55). Høydepunktet var i 2014 med 10 000 oppmøtte på Youngstorget i Oslo i anledning reservasjonsretten for leger i abortspørsmålet – en hendelse som kan minne om landsdemonstrasjonene i 2018 da regjeringen Solberg brukte abortloven som «forhandlingskort» med Kristelig Folkeparti.

Sosiale medier var også viktig for mobiliseringen av internasjonale kvinnemarsjer etter presidentinnsettelsen av Donald Trump, og gjennom emneknaggkampanjer som #metoo er seksuell trakassering på agendaen igjen. Kvinner deler felles erfaringer og gir uttrykk for å være i samme båt, enten de tilhører teater- eller renholdbransjen. Igjen beskyldes menn for utøve makt overfor kvinner, i likhet med radikalfeminismens patriarkatkritikk. Flere uavhengige kvinnegrupper identifiserer seg med feminisme i dag, og i 2017 belyste «skamløse jenter» sosial kontroll i minoritetsmiljøer. Det har også ankommet «blåstrømper» (Pileberg, 2018) (Holst, 2017).

Holst mener likevel at en periode kan vise tegn på feministisk oppblomstring og tilbakeslag på en og samme tid, refererende til populistiske partier som stiger fram med en retorikk vendt mot feminisme, likestilling og menneskerettskonvensjoner. Holst argumenterer slik for at det er vanskelig å si hva som karakteriserer en periode når man står midt oppi den: «Når vi går 100 år fram i tid, er det mulig man ikke vil se på nåtiden som den fjerde bølge, men som en brytningstid, der ulike tendenser stod mot hverandre og var i konflikt. Kanskje er økt polarisering den mest presise diagnosen» (Pileberg, 2018).

c. Det praktisk-alternative synspunkt

Det tredje synspunktet i min gjennomgang av feminismen vis-à-vis pornografien er det praktisk-alternative. I den «progressive» pornobransjen som er hovedemnet for denne oppgaven, utvides pragmatismen i tredjebølgen med en forsøksvis ny og alternativ tilgang til pornografi. Pornografien anerkjennes som det den er ment som: En kilde til opphisselse og underholdning, som det kan tjenes penger på – og hvor man især utnytter (pornoforsømte) kvinner som marked. Synspunktet har særlig fokus på kvinnelig begjær, ofte i et visst samarbeid med deler av den mer ordinære pornoindustrien.

En feministisk pornobevegelse

Konseptet «feministisk pornografi» har røtter tilbake til åttiåra, mens sexkrigen herjet for fullt i USA. Årene som ledet opp til dette ble kalt den amerikanske pornofilmens gullalder, fra tidlig syttital til tidlig åttital. Med titler som *Deep Throat* (Damiano, 1972), *Behind the Green Door* (Mitchell, 1972) og *The Opening of Misty Beethoven* (Metzger, 1976) gjorde pornografien kommersiell entré i form av storbudsjetterte langfilmer med offentlige kinolanseringer (Penley, Shimizu, Miller-Young & Taormino, 2013).

Amerikansk pornomotstand ble ledet av en slags uoffisiell allianse mellom Women Against Pornography (WAP), den konservative Reagan-administrasjonen og The Christian Right. I tillegg brøt AIDS-epidemien ut, som la en sterk demper på den seksuelle frigjøringen. Ikke alle feminister sa seg imidlertid enige med WAPs pornoforbudskrav. Flere mente antipornofeministene oppførte seg som en sedelighetsbevegelse, og dette førte til en forening av antisensur- og sexpositivistiske feminister, sexradikale aktivister og sexarbeidere, som la grunnlaget for en feministisk pornobevegelse (Penley et al., 2013).

I *The Feminist Porn Book: The Politics of Producing Pleasure* (2013) deler feministisk pornograf og masturberingsforkjemper, Betty Dodson¹, en opplevelse som illustrerer den feministiske splittelsen i pornosynet. På åttitallet oppsøkte hun en av WAPs konferanser sammen med en venninne. Utkledd som «high visibility dykes» marsjerte de til skulende blikk mot første rad: «we wore our political incorrectness like a badge of honor». Det som

¹ Betty Dodson utførte orgasme på partner, Carlin Ross, som del av NRKs fjernsynsserie *Trekant* (2011). Hendelsen var tv-historisk idet den viste den første reelle klimaks på norsk fjernsyn (Strøm, 2011).

fulgte var til Dodsons store irritasjon et lokale oversvømt av tårer til overgrepsofre som klandret pornografien for deres ulykke:

I remembered how brave we'd been, questioning sex roles and sexual taboos, exploring female sexual pleasure, and daring to create better sex lives for women with information and education. We'd been so sex positive and filled with excitement that we would change the world. How, in just ten short years, could we have ended up against pornography, which put feminists in the same bed as Christians preaching the gospel? (Dodson, 2013, s. 27)

Bak Dodsons refleksjoner skimtes kollisjonen mellom frihetsdiskursene, kvinnebevegelsen og den seksuelle revolusjonen. På den ene siden var det oppstått en antipornografisk leir som mente pornografien var en visuell kroppsliggjøring av patriarkatet. På den andre siden fant man en sexpositivisme hvor man leste inn muligheter i pornografien for å bli et talerør – et verktøy som kunne transformeres til kvinner og andre seksuelle minoriteters glede og fordel, om den bare gjennomgikk visse feministiske korreksjoner (Penley et al., 2013).

I New York City dannet kvinnelige pornoskuespillere fra «gullalderen» en støttegruppe kalt Club 90, med blant andre Annie Sprinkle og Candida Royalle. Disse deltok på festivalen The Second Coming i 1984, som skal være en av de første dokumenterte gangene feminister i offentlighet diskuterte muligheten for feministisk porno. Det samme året opprettet Royalle det banebrytende Femme Productions (Penley et al., 2013, s. 11).

Candida Royalle: Femme Productions

Da Candida Royalle forlot pornostjerneyrket i 1980, hadde hun spilt i 25 titler på fem år. Flere konfronterte henne med det faktum at hun identifiserte seg som feminist til tross for at hun tilhørte pornoindustrien, et paradoks som Royalle kommenterer slik: «we still live in a culture that avidly consumes porn while judging and marginalizing the women who perform it» (Royalle, 2013, s. 62).

Royalle anerkjente for øvrig at kvinneperspektivet var fraværende i standardpornografien, og fryktet at hun hadde sviktet «søsterskapet» ved å ta del i den. Hun bestemte seg derfor for å returnere til bransjen, men denne gang i form av et arbeid hun kunne stå inne for. På åttitallet hadde videoopptakeren og kabel-tv entret markedet, som muliggjorde privat filmtitting.

Kjærestepar og kvinner kunne oppsøke pornografien fra stua, framfor «sitting among questionable guys in raincoats, in dark seedy theaters with sticky floors» (Royalle, 2013, s. 63). Royalle ville lage pornografi med sjangertvisten *kvinnelig perspektiv*, og hun var overbevist om at det fantes et marked for det.

I 1984 ble Femme Productions opprettet sammen med Lauren Neimi, og finansieringen var hentet fra Royalles svigerfar. Å få på gli en distributør var imidlertid lettere sagt enn gjort: «Most of the major adult companies patted me on the head and informed me that there was no such market – ‘this is a boy’s club’, said one of them» (Royalle, 2013, s. 66). Likevel fikk hun en avtale i havn med et av de større selskapene, VCA Pictures, og Femmes første titler fulgte: *Femme* (1984), *Urban Heat* (1984) og *Christine’s Secret* (1986) (Royalle, 2013).

Royalle ville at filmene skulle være eksplisitte uten å forgape seg i kjønnsorganer, og moneyshotet uteble helt. Kvinnene skulle ha «ekte» kropper i alle aldre og fasonger, så kvinnelige seere kunne relatere seg til dem. Filmene skulle være sensuelle, med vektlegging av plott og romanse. Kommunikasjon og kvinnelig begjær stod sentralt, og mennene skulle være oppmerksomme på partnerne sine, opptatt av å tilfredsstille dem (Royalle, 2013).

I 1986 opprettet Royalle Femme Distribution sammen med sin ektemann, Per Sjøstedt. Hun ønsket å lage håndverksmessig bra pornografi, og tenkte i så måte nytt: «In traditional porn, it looks mechanical because it is mechanical. You’re basically shooting from a checklist and you’ve got to get plenty of footage of each type of sex act, from all the standard angles, to fulfill your obligations to your distributor» (Royalle, 2013, s. 65).

I stedet gikk Royalle for *cinema vérité*-stil, der lite var forhåndsbestemt. Kamerafolket fikk bevege seg fritt, og pornoskuespillerne bidro til scenene selv. Royalle lot også pornoaktørene velge motspillere, og ville gjerne portrettere kjærestepar for mer troverdig begjær. Royalle har vært viktig for den feministiske pornobevegelsen fordi hun var blant de første til å forestille seg et pornopublikum utover den mannlige forbrukeren. Arbeidet hennes fikk på lengre sikt innflytelse på den mainstream-orienterte pornoindustrien (Royalle, 2013, s. 65).

I løpet av nittitallet begynte store studioer som Vivid, VCA og Wicked å produsere porno for par i form av mykere, mer romantiske filmer som vektla plott og høyere produksjonsverdi. Økningen i parporno var et viktig skifte innenfor pornoindustrien, fordi den anerkjente det

kvinnelige publikummet. Dette førte til et større filmutvalg myntet på kvinnelige seere, og flere kvinnelige pornografer fikk jobb innenfor mainstream pornobransje (Royalle, 2013).

Porno som kunnskap

Det første pornomagasinet av og for lesbiske, *On Our Backs*, ble etablert i San Fransisco, hvis prosjekt ekspanderte med opprettelsen av produksjons- og distribusjonsselskapet *Fatale Video*. Samtidig begynte pornoskuespiller Nina Hartley å lage *sex education videos* for pornoselskapet *Adam and Eve*, og Betty Dodson filmet orgasmekursene sine, *My Bodysex Workshops*. For Dodson var det umulig å lære bort sex uten å være eksplisitt, uttalende: «You just can't beat the moving image; it's an opportunity to give people images of what sex might be» (Dodson, 2013, s. 29-30).

Tidligere *On Our Backs*-skribent, Susie Bright, ble i 1986 hyret av pornomogul Bob Guccione til å skrive en månedlig kolumne for hans magasin *Penthouse Forum*. Med dette ble Bright første journalist til å dekke pornografisk film og industri i amerikansk allmennpresse. I «*The Birth of the Blue Movie Critic*» (2013) uttaler hun: «It must have been a red-letter day in 1986 for women's lib at the Guccione Empire – [Guccione] hired me, Veronica Vera, and Annie Sprinkle as monthly contributors» (Bright, 2013, s. 33).

Under kolumnenavnet «*The Erotic Screen*» rapporterte Bright det nyeste innenfor pornoverdenen, og fikk i tillegg en rådkolumne dedikert til erotiske filmspørsmål. Selv om det allerede fantes fan- og mannsmagasiner omhandlende porno, tilbød ingen uavhengige anmeldelser eller reportasjer avdekkende økonomiske, estetiske og arbeidsmessige forhold, og Bright ble etter hvert kalt «*the Pauline Kael of Porn*». Det nærmeste man kom pornokritikk utenom Bright, var trolig *Hustler*-magasinets «*Peter-Meter*» – en grafisk penis som reiste seg ut ifra hvor fristende pornotittelen var (Bright, 2013, s. 36-40).

Fra USA til Europa

På tidlig 2000-tall markerte feministisk pornografi seg i USA med flere pornografer som identifiserte seg selv og/eller arbeidet deres som feministisk, deriblant Shine Louise Houston, Madison Young og Tristan Taormino. Samtidig tiltrakk feministiske pornoskapere i Europa seg oppmerksomhet, som Erika Lust i Spania, Petra Joy i Storbritannia, Virginie Despentes i Frankrike og Mia Engberg i Sveige (Penley et al., 2013, s. 12).

Filmskaper Lars von Trier og produsent Peter Aalbæk Jensens danske produksjonsselskap, Zentropa, utformet i 1998 *The Puzzy Power Manifesto*. Hensikten var å lage en filmserie med seksuelt eksplisitt innhold som appellerte til kvinner. Oppfatningen av den daværende pornoindustrien var, også i Danmark, at den tilhørte mannsfantasiene. Med økningen av pornografi for par, tydet imidlertid markedet på at et kvinnelig pornokonsum var mulig (*Puzzy Power*, 1998).

Indications are that the general lack of interest shown by women in sexually explicit movies is not so much because they are put off by seeing sex depicted graphically, but by the degrading situations that are inevitably associated with pornography (*Puzzy Power*, 1998).

Filmselskapet samlet derfor en gruppe kvinner for å diskutere hva som var ønskelig å se i porno. Dette resulterte i et «Dogma»-manifest som Puzzy Powers produksjoner skulle følge. Blant fokuspunktene var plott-drevne filmer med tredimensjonale karakterer og en kunstnerisk ambisjon. Det var også et kriterium at de som skulle lage filmene hadde erfaring med ordinær filmproduksjon fra før (*Puzzy Power*, 1998).

Scenarioene for hver film skulle basere seg på en eller flere kvinnelige fantasier eller på en situasjon tilknyttet hverdagslivet. Filmene måtte fokusere på kvinnelig tilfredsstillelse, og vise fram kropper utover aktørens kjønnsorganer. Fellatio, hårlugging og ejakulasjon i ansiktet var lite velkomment, ei heller kvinner som voldsofre. Likevel, hvis det kom tydelig fram at det var kvinnens fantasi, var det få restriksjoner på hva dette kunne innebære. Prosjektet resulterte i filmene *All About Anna* (Nilsson, 1998), *Constance* (Vesterskov, 1998) og *Pink Prison* (Lynghøft, 1999) (*Puzzy Power*, 1998).

I 2009 utga Mia Engberg *Dirty Diaries* – en serie pornografiske kortfilmer signert kvinner, som fikk offentlig DVD- og kinolansering. Prosjektet mottok over 450 000 kr av Sveriges statlige filminstitutt, og i lys av dette meddelte Daily Mail i 2018 at også Tyskland vurderer å produsere statsfinansiert feministisk pornografi. Inspirasjonen skal være hentet fra svenskene, og ville i så fall blitt begrunnet med et opplysningsformål om å bekjempe sexistiske stereotypier. Pornomaterialet skulle i gitt fall distribueres til befolkningen gjennom allmennkringkasterne ARD og ZDFs nettsider (Boyd, 2018).

Feminist Porn Awards

Også på andre måter bredte de sexpositive tendensene seg. Den sexpositive sexleketøybutikken Good For Her ble lansert i 1997, og syntes det var vanskelig å finne pornomateriale som samkjørte med bedriftens verdigrunnlag – blant annet savnet den mer variasjon i kropps- og seksualitetsrepresentasjoner. I løpet av 2000-tallet gjennomgikk imidlertid pornoindustrien endringer på grunn av teknologiske nyvinninger. Det var ikke lenger dyrt å skaffe seg videokamera, klipping kunne gjøres fra hjemmedataen, og med internett var man ikke lenger avhengig av distributører – produktene kunne selges direkte til uavhengige butikker, eller publiseres på nett (Feminist Porn Awards, 2015).

Butikksjef Chanelle Gallant leste disse endringene inn i en ny pornotidsalder, hvor alternativene bare fortsatte å formere seg. I et ønske om å hylle den alternative pornografien initierte hun derfor konseptet Feminist Porn Awards (FPAs). Good For Hers første arrangement gikk under navnet «Vixens + Visionaries: Female Erotic Directors Revolutionizing Porn», og prisene ble kalt «The Emmas» til ære for pro-sex-feministen Emma Goldman. Selve statuetten var utformet som en analplugg, «as it represents sexuality that everyone has, regardless of sex, gender or orientation» (Feminist Porn Awards, 2015).

Med oppstart i 2006 ble prisutdelingen et årlig arrangement i Toronto, og i fotsporene fulgte European Feminist Porn Awards, PorYes og FACT – Feminist Anti-Censorship Task Force (Penley et al., 2013). I FPAs retningslinjer prioriteres kvalitet, inkludering, «x-faktor» og «hotness» i vurderingen av feministisk pornografi:

We consider such factors as editing, framing, lighting, sound and overall production value when making selections. [...] Story-crafting, acting, music, and direction are all factors that reveal how much care was put into the production of a movie (Feminist Porn Awards, 2019).

Pornofilmene skal dessuten ifølge retningslinjene utforske ulike typer seksualitet som er marginalisert eller ignorert av mainstream-industrien, da målet er å feire filmer med bred appell. FPAs understreker også verdien av etiske produksjonsrammer. Arbeidsvilkårene skal være rettferdige, der pornoskuespillere behandles med respekt, mottar anstendige lønninger, og gis valgalternativer underveis. Dette aspektet framheves av den feministiske pornobevegelsen generelt, da industrien er blitt beskyldt for å bidra til *sex trafficking*. Det er

derfor viktig å presisere og dokumentere samtykke, gjerne via supplerende *behind the scenes*-materiale (Feminist Porn Awards, 2019).

Kvinnelig pornoforbruk

I *Hard Core* kalte Williams pornosjangeren progressiv i sin utvikling fra den tidlige *stagfilmen* til spillefilmnarrasjonen og fenomen som Femme Productions. Med utgangspunkt i sistnevnte pekte hun på «re-visions» signert de nyankomne kvinnelige pornografene, som en oppmykende og mer vennligstilt tone, og en overgang fra objekt til subjekt i kvinneskildringene (Williams, 1989, s. 246-264). Williams var imidlertid pessimistisk i synet på den kvinneorienterte tendensens framtidsutsikter:

Pornography by women may prove only a brief phase in the history of hard core; Femme Productions attempts, for example, could fail in the long run, being too «arty» for most men and still too «hard core» for most women (Williams, 1989, s. 269).

Men den feministiske pornobevegelsen har blitt værende siden åttitallet, med spesiell vekst det siste tiåret. Følgende representanter har stilt opp i internasjonale medier: Tristan Taormino i *Cosmopolitan* (Breslaw, 2013), Anna Span og Petra Joy i *The Guardian* (May, 2011), Madison Young i *The Telegraph* (Martincic, 2017), og Erika Lust i *Dagbladet* (med reportasje fra en av hennes pornoinnspillinger i Barcelona) (Tiller, 2016).

Feministisk pornografi synes å stige i takt med kvinnelig pornoforbruk. Ifølge pornoforsker Anne Sæbø har pornografien vært et ladd og negativt ord, automatisk assosiert til runkende menn. Pornoforbruket synes å være venninnegjengens siste tabubelagte samtaleemne. I 2013 framla *Internet Pornography Statistics* at kvinner utgjorde en tredjedel av verdens pornokonsum. 9,4 millioner oppsøkte nettporno på månedlig basis, men 70 prosent holdt forbruket hemmelig (Tiller, 2012).

En av verdens største pornonettsider, Pornhub, har nylig sluppet besøksstatistikken for 2018 via supplement-tjenesten «*Pornhub Insights*». Tallene viser at kvinner som har besøkt nettstedet det siste året utgjorde 29 prosent av pornoforbrukerne – en økning på tre prosent fra fjoråret. Ifølge nettstedet kan man se en årlig økning, som indikerer at kvinner blir stadig mer komfortable med å utforske seksualiteten via nettporno, distanserende seg fra ideen om pornografi som forbeholdt menn (Pornhub, 2018).

Ifølge statistikken skal kvinnes mest populære Pornhub-søk være «lesbian» (her overgår de menn med 151 prosent). Årsaken til dette er trolig at kategorien inkluderer sexakter som angår kvinnekroppen spesielt. Tallene viser nemlig også at kvinner har 281 prosent større sjans for å oppsøke «pussy licking» enn menn. Kategorien «solo male» viser seg også å slå an, som «simple eye candy performing just for her» (Pornhub, 2018).

Kvinnens mest sette kategorier utover «lesbian», er blant annet «big dick» og «popular with women». Sammenliknet med menn har også kvinner dobbelt så stor sannsynlighet for å se «gangbang», «double penetration» og «romantic». De oppsøker også «hardcore» og «rough sex» oftere enn menn (Pornhub, 2018).

Av Pornhubs 20 mest trafikkerte land, trumfer Filippinene med høyest antall kvinnelige seere med 38 prosent, etterfulgt av Brasil og Sør-Afrika med 35 prosent. Statistikken avslører også at under «top trending»-søk har «trans» nådd en økning på 73 prosent hos kvinner og 167 prosent blant menn, sammenliknet med fjoråret. Kvinner har dessuten hatt en økning på 392 prosent når det kommer til søk på «lesbian strap on», mens menn har steget med 155 prosent på søket «how to treat women» (Pornhub, 2018).

Det interessante ved Pornhubs statistikk er at kvinners pornoforbruk stiger markant. I 2017 dekket det amerikanske forretnings- og finansidsskriftet Forbes tallene, og framhevet det kvinnelige pornomarkedet. «Porn for women» var topp-tre trendsøk, og sexolog Laurie Betito uttalte: «2017 seems to have been the year where women have come forward to express their desires more openly» (Silver, 2018). Med nok en årlig stigning tilsier tallene fra 2018 at kvinner synes å foretrekke kvinneorientert materiale, tilhørende kategorier som «popular with women» og «romantic» med seksuelt innhold som lesbisk sex og cunnilingus. I tillegg nytes synet av menn gjennom kategoriene «solo male» og «big dick». Det er dog også påfallende at tallene indikerer en innholdsmessig motsatt trend, nemlig en bevegelse *bort* fra det «myke» i kvinners pornopreferanser, idet kvinner virker mer nysgjerrige på enkelte røffe hardore-kategorier enn menn (Pornhub, 2018).

Erotisk aktivisme og kynisk forretning

Feministisk pornografi har utviklet seg ut av og inkorporerer elementer fra porno for par, «porn for women» og lesbisk pornografi, samt feministisk fotografi, performancekunst og eksperimentell film. I tillegg er den sterkt influert av sosiale bevegelser tilknyttet seksualfeltet, som sexpositivisme, LGBT-rettigheter og sexarbeidernes rettighetsbevegelse (Penley et al., 2013, s. 10).

Pornografi er en sjanger og industri, men i ønsket om å skille seg ut, har feministisk pornografi også søkt å bli noe større: En erotisk aktivisme. Den feministiske pornobevegelsen fronter et samfunnsoppdrag, og anser seg selv som en gryende sosial bevegelse og alternativ kulturproduksjon. Gjennom seksuelt eksplisitte bilder skal den i kraft av sin politiske visjon fremme motstand og endring. Feministisk porno skal ekspandere seksuelle diskurser ved å inkludere underrepresenterte identiteter og praksiser. Den seksuelle identiteten forstås som sosialt konstituert, og det å medvirke i og se på pornografi skal bidra til en utvidelse av den sosiale identiteten for den enkelte kvinnen og for kvinner i sin alminnelighet. Pornografiens språk må derfor utvides til nye identitetsuttrykk, et maktutbytte, og en ny politikk (Penley et al., 2013, s. 15-16).

Feministisk pornografi er for øvrig vel så mye et (nisje-)marked, som den erklærer seg selv for å være en bevegelse. Det er en mediesjanger laget for profitt, og som del av den massivt inntjenende pornoindustrien, kan den anses som en industri innenfor industrien. Noe feministisk pornografi produseres uavhengig, og annen finansieres og distribueres av større mainstream-selskaper. Både nettsteder, pornografer og pornoskuespillere tilhørende alternativ pornografi (*alt porno*) samarbeider med veletablerte mainstream-produksjonsselskaper. Blant annet har Vivid hatt en egen serie kalt Vivid Alt siden 2006, og *alt porno* er å finne på mainstream-nettsteder som Pornhub og Porn.com (Penley et al., 2013).

Feministisk pornografi er alternativ pornografi, og på lik linje med annen *alt porno* profilerer den seg i kraft av å utvikle annerledes markedsposisjonsstrategier og skapende en mot-estetikk, idet man definerer seg mot mainstream-pornografien, og gjør krav på en «ny» seksuell identitet. Det er imidlertid viktig å presisere at *alt porno* er like motivert av profitt som større selskaper, og at det derfor vil være feil å distansere den fra handelslogikken til pornoproduksjon generelt (Biasin, Maina & Zecca, 2014).

Både kommersielle, uavhengige og amatørbaserte nettsider utnytter medlemskapsordninger for å generere profitt. *Alt porno* sikter mot betalt medlemskap gjennom deltakelsen i et nettfellesskap for likesinnete. Det spilles kommersielt på en differensiert sexsmakskultur. «Progressiv» porno identifiserer seg gjerne som en «labour of love», motivert av lidenskap framfor kapital – men den utestenger på ingen måte bevisste forretningsmodeller og finansinteresser (Paasonen, 2014, s. 28).

7. Disposisjon

Her ifra følger oppgavens analysedel, fordelt på tre analyser av (1) «Coming of age», (2) «Claire + April: Petals» og (3) «Sinnamon: Poker». For hver analyse introduseres den pågjeldende pornografen og plattformen filmen tilhører, det vil si (1) Erika Lust og xConfessions og (2) Tristan Taormino og *Rough Sex Vol. 2*. Hvert analyseavsnitt er strukturert etter en rekkefølge, hvor jeg først detaljert beskriver det ytre forløpet i den enkelte filmen (med kun sporadiske bemerkninger av analytisk karakter), hvorpå jeg systematisk dirigerer mine tekstanalytiske funn og bygger videre på den kontekstualiseringen jeg har presentert i innledningskapittelet mitt. Analysedelens funn sammenliknes videre innunder kapittelet, «Samlet drøftelse av analysematerialet».

2. Analyse: Erika Lusts «Coming of age»

Erika Lust (f. 1977) er en svensk pornofilmskaper med base i Barcelona. Hun har akademisk bakgrunn i politiske studier, med spesialisering i feminisme og menneskerettigheter. I 2004 laget hun sin første pornografiske kortfilm, «The Good Girl», og året etter lanserte hun produksjonsselskapet Lust Films (Andrin, 2014). Siden har hun opparbeidet seg et varemerke som er tilgjengelig via nettstedene:

- (a) Erikalust.com
- (b) Lustcinema.com
- (c) Xconfessions.com
- (d) Thepornconversation.org
- (e) Guidetogoodporn.com

Pkt. (a) er Lusts hovedside som presenterer karriere, visjoner og aktivitetslogg, samt en nettbutikk med salg av temarelaterte boktugivelser, sexleketøy og pornografiske DVD-er og nedlastinger. Pkt. (b) er en abonnementsdrevet streamingside med Lust som kurator for egne og andres pornofilmer, samtlige i tråd med Lusts selverklærte feminisme. Pkt. (d) og (e) er infosider med blant annet veiledning til foreldre i samtale med barn om dagens pornoforbruk.

Oppgavens analyseenhet er hentet fra pkt. (c). Dette er også en abonnementsdrevet streamingside, men her tillates medlemmer å sende inn anonyme sexfantasier som Lust og et knippe andre pornografer filmatiserer via kortfilmformatet. Hver måned publiseres to nye bekjennelser, og nettstedet promoterer:

Imagine the ultimate fantasy: to have your own sex stories and secret desires recreated by performers in cinematic films [...] Forget the «for women» clichés in mainstream porn, with designer furniture, violins and tired stereotypes. We want to keep surprising you, and we never use the same story or setting twice (xConfessions, u.å.).

Lusts varemerke framstilles som et sjenerøst og lukrativt tilbud med ideologisk brodd, som i stor grad vektlegger estetikk. Lust omtales som en prisvinnende sexpositivist og provokatør, og arbeidet hennes beskrives som kunstnerisk, banebrytende, humoristisk og intelligent. I tillegg til filmutvalget har xConfessions presentasjoner av pornografer og pornoskuespillere, etiske retningslinjer for innspillingen, og «behind the scenes»-materiale (xConfessions, u.å.).

1. Filminntroduksjon

Erika Lust regisserte «Coming of age» i 2017, distribuert via xConfessions. Den pornografiske kortfilmen har en lengde på 15 minutter, omhandlende et ungt kjærestepar siste ettermiddag sammen i Barcelona før hun skal returnere til Oslo. I hovedrollene er Bonni Belle og Vincent Casals.

Nettstedet promoterer kortfilmen med egen filmlakat, trailer og innsalget: «A coming of age tale of young lust, farewells and new encounters». Det finnes også pressefoto, et eget kommentarfelt, og filmen er tilgjengelig for nedlastning og streaming (xConfessions, 2017).

Det refereres til den innsendte fantasien som filmen er basert på, samt Lusts begrunnelse for valget av denne. Hun skriver at hun lot seg bevege og kjente på ansvarsfølelse. Den seksuelle fantasien er i dette tilfellet mer en representasjonsforespørsel, signert «notsosweet16»:

I am 16 years old, I know... I'm not even allowed to be in this site. But I love the films and the philosophy of this project that my sister gave me access to your site. I've read in an interview that people are constantly asking Erika Lust to be represented in the films she makes. And of course, I have my own claim... I'm tired and disgusted to see that my sexuality (teenagers sexuality) is so wrong in porn: "extra small teens get destroyed", "petite teens fucked in the ass", "fresh teen pussy2", "innocent teens sex", "black teen punishment 3". Do we really have to be a fetish, always exploited, always having sex with older guys? It's creepy. The reality of our sex lives is way more tender, intimate, caring, loving and sweet. And most of the time we fuck people our own age, you know? Please Erika, can you make a film about this misrepresentation? (xConfessions, 2017)

2. Åpningssekvens: relasjonsetablering

I likhet med resten av filmutvalget til xConfessions, introduseres «Coming of age» av nettkonseptets introduksjonsvideo. I form av en kort montasjesekvens vises klipp fra nettstedets repertoar til mild stemningsmusikk. Introen minner blant annet om det norske kunstfilmorienterte distribusjonsselskapet Arthaus' introvideo som alltid ruller over kinolerretet før noe fra katalogen deres vises.

Deretter glir bildet over i en informativ tekstplakat: «Please note that although this film explores sexuality in youth, both of our performers were 22 at the time of shooting.» Allerede her inkorporeres et feministisk produksjonsetisk grep. Selv om både pornoskaper og forbruker kjenner til 18-årsgrensen for pornodeltakelse, er det viktig for Lust å presisere at aktørene hennes *spiller* mindreårige. Hennes etiske ansvar går på bekostning av pornografiens illusjon – i dette tilfellet tenåringskategoriens primære appell, å se unge mennesker ha sex.

Grepet minner om den franske kunstfilmregissøren Catherine Breillats forhåndsinfo i det erotiske dramaet, *Anatomy of Hell* (2004), deklamerende at de detaljerte nakenscenene *ikke* er skutt med hovedrolleinnhavers kropp. Grepet gjøres ut av respekt for utøverne og for å presisere produksjonens etiske rammer. I tillegg blir det *brechtiansk*; for påpekingen av egen iscenesettelse bryter aktivt med illusjonen. Mottakeren blir bevisst mediet og aktiveres til refleksjon over det hun/han ser. Dette motarbeider pornografiens fantasidrevne kjerne, men fremmer feminismens ideologiske resonnering over kjønns- og seksualitetsrepresentasjon.

Etter dette følger et stedsetablerende oversiktsfoto av et lyserosa leilighetskompleks. Lust benytter seg av konvensjonelle, filmatiske fortellergrep for å vise publikum hvor karakterene befinner seg. Lydbildet overtas av en ung kvinnes stemme med skandinavisk engelskaksent: «When you're reading this I have already left.» Med ett befinner vi oss på innsiden av et stort kjøkken. Innredningen er minimalistisk, med lyst tre og hvite, rene flater. Langs veggene slipper takstrakte vinduer dagslys inn, komposisjonen er symmetrisk og estetikken slående.

En mannsskikkelse sitter på stolen nærmest kamera med ryggen til, og betrakter en kvinne helle varmt vann i to tekopper. De er begge påkledt, han iført en grå tettsittende ullgenser, og hun en romslig beige jumper. Kamera dveler ved ansiktet hans. Huden er lys, men trekkene mørke. Håret hans er sort og bakovergredd. Han har store brune øyne, som er innrammet av lange, sorte vipper og tykke bryn. Ansiktsuttrykket er ungt og uskyldig, og han følger kvinnen med et barnlig blick – oppvakt, men flakkende. Han er attraktiv à la den klassiske varianten av «høy, mørk og kjekk», men framstår sårbar og avventende.

Kvinnen overrekker teen med forsiktige bevegelser, og vi får nærbilde av hendene deres som møtes og kjærtegner. De kommuniserer ikke med ord, bare med blick. Også hun har store runde øyne, og ser ung og uskyldig ut. Øyenfargen er blå, mens vipper og bryn er lyse. Huden hennes er porselenshvit, og den *high key* lyssettingen gjør den nærmest selvlysende. Det

oransje håret er klippet i en halv-kort bob-frisyre med lugg. Hun har ingen synlig sminke på seg, og de lyse, rødhårete trekkene hennes står i kontrast til hans mørke. Også hun er attraktiv, men på en annerledes, mer utradisjonell måte.

Overstemmen fortsetter og gir plottinfo: «I'm back in Oslo with my parents and I'm writing to say goodbye.» Som tilskuer skjønner man at det som ses tilhører fortid, og det som høres representerer nåtid. Kvinnen etableres som forteller, fordi det er hun som styrer narrasjonen og tidsgapet. Slik framstår hun som hovedperson, og han som hennes *love interest*.

Overstemmen blir liggende over en påfølgende montasjesekvens av paret i en park. Været er høstlig, og de tilbringer kvalitetstid sammen ved å spille basketball, spise *churros* og kose på en benk. Bildene er idylliske, og står i kontrast til den auditive avskjeden som binder dem sammen. Her får relasjonen deres kjøtt på beinet, og åpner opp for at tilskueren skal bli emosjonelt investert – uten noen foreløpig seksuell forbindelse.

From the moment I arrived in Barcelona you looked at me in a way no one has looked at me before. We could spend days not talking, just looking at each other and feeling close to each other. And the first time we met we were sixteen. Without even speaking, you made me feel like I was really part of something.

You are my best friend and my first love. I'll never forget the last afternoon we spent together. In those moments we shared a love I don't think was possible. Something melted inside me that day and I know that this binds us now. Maybe one day we'll see each other again. But until then I'll keep these memories close to my heart.

Etableringssekvensen varer i tre minutter, og klarer på effektivt vis å hylle den lykkelige kjærligheten samtidig som den erklærer slutten på den. På den ene siden framstår forholdet deres ungt, og på den andre siden virker det modent. Lust utnytter alle filmkomponentene for å framheve renhet og uskyld. Den innledende sekvensen avrundes med kvinnen stående i et vindu, for så å klippe til mannen som leser brevet. Konvolutten er blå, og det samme er tøyet hans. «I'll never forget you,» avslutter overstemmen. «Never.»

3. Sexakt: en intim avskjed

Stil og narrasjon

Tittelen overtar skjermen og markerer skillet mellom filmens emosjonelle etableringssekvens og dens påfølgende sexakt. Sistnevnte er nå gitt kontekst slik at tilskueren skal kjenne parets situasjon og betydningen av samleiet, som en kjærlighetserklæring og en avskjed. Den ikke-diegetiske stemningsmusikken som ledsaget innledende sekvens med enkle, klangfulle tangenter, ebber nå ut og erstattes av forsterket reallyd som signaliserer et nytt segment og en intensivert tilstedeværelsesfølelse av «her og nå».

Kamera glir over ansiktene deres når de begynner å kysse, og det klippes til soveværelset – et rom vi ikke har sett før. På veggen henger en Festival de Cannes-plakat, som et slags listig vink i retning den prestisjetunge kunstfilmbransjen; en arena Lust gjerne vil assosieres med i sitt forsøk på å distansere filmarbeidet fra det nedrige, skamfulle og lavkulturelle som mainstream-pornografien ofte assosieres til.

Når karakterene glir ned i senga, hører vi knirkene. Gjenkjennelige hverdagslyder som vi vanligvis ikke tenker over, framheves for å skape en nær og atmosfærisk opplevelse av situasjonen og rommet vi befinner oss i. Vi hører pust og lyd av tekstiler når det fjernes klesplagg og rulles i sengetøyet. Dette er et gjennomgående grep som skaper et sterkt sanselig inntrykk av sexakten. Kamera kommer tett på, og det føles som om vi er *i* senga med dem. Som seer identifiserer vi de oppskrudde lydene og assosieres tilbake til våre egne erfaringer med dem, som det å synke ned i en myk seng eller å bli strøket over huden. Det er intimt, og Lust spiller på gjenkjennelse og hverdagslighet.

Klipperytmen er lett og effektiv. Det dvelende kameraøyet brytes opp av små, brå tidshopp. Klippingen er rytmisk og står i stil med det håndholdte kameraet, som leker seg med en rekke utsnitt. Der *mise-en-scène* og lyssetting skaper et polert uttrykk, bidrar kinematografien til en mer impulsiv driv som gjør skuet mer levende. Sammensetningen av det rå og polerte, minner om Lars von Triers senere filmer, som *Antichrist* (2009) og *Melancholia* (2011), der forskjønnelse brytes opp av dogmeinspirert rastløshet. Som tilskuer lar man seg forføre av grepene samtidig som man blir bevisst dem.

Lust tar seg god tid til å bygge opp sexakten, som i sin helhet holder seg til realistiske tidsrammer for et reelt samleie. Dette samsvarer med Muriel Andrins påstand om feministisk pornokortfilms lojalitet overfor det Bordwell og Thompson anser som kortfilmformatets karakteristikk. I «What is feminist pornography to pornography?» skriver Andrin at det skal

være én til to karakterer innenfor et begrenset tidsrom (som i pornografiens tilfelle tilsier reell liggetid), med konsentrasjon om konkret handling og mål (Andrin, 2014, s. 195).

Seksuelt innhold

Når kameraøyet glir over kroppene er innstillingene ofte halvnære. Såkalte *meat shots* er lite prioritert, for det er den helhetlige akten i fokus – ikke fragmenter av den. Avkledningen deres kan sies å være likestilt. I det ene øyeblikket fjerner kvinnen genseren hans, og i det neste tar hun av seg sin egen, og så fort hun drar av buksa, klippes det til fjerningen av hans. Under har hun hvitt blondeundertøy, og han en rutete, blå bokser.

Når trusen tas av kommer en liten, oransje busk til syne, og han glir fort ned for å utføre cunnilingus. Tempoet er rolig og forsiktig, og de holder hender mens han varmer henne opp. Her får vi jevnlige bilder av ansiktet hennes. Øynene er lukket og hun vrir seg aldri i smertelignende nytelsesgrimaser à la mainstream-pornografiens kvinner. I stedet virker hun avslappet, nærmest sakral, og synes å hygge seg. Et kort øyeblikk går bildet ut av fokus mens hodet hans befinner seg mellom beina hennes, som illustrerer følelsen hun får av å berøres nedentil. Stilen blir «personifisert» her, og underbygger Batailles beskrivelse av begjær som om man «mister seg selv».

De er begge stille. Stemningsmusikken fra starten er helt borte, og alt vi hører er lyden av rom og handling, pust og kyssing. Når hun setter seg over ham, fisker han opp et kondom, og dette er første gangen vi får se kjønnsorganet hans. Det er stort og erigert, og når han skal ta på beskyttelsen klarer han å ta den på feil vei og må prøve på ny. Vi hører lyden av fingre mot våt gummi som tres nedover lemmet, og når hun finner seg til rette oppå ham, starter seansens første penetrering seks minutter inn i handlingen.

Ridningen, eller *cowgirl*, er rolig og det vi ser er mage mot mage og lår mot lår. Så skifter kamera vinkel og iakttar dem bakfra. Nå synes penetreringen, men fra avstand. Vi ser rumpen hennes bevege seg forsiktig over kjønnsorganet hans, vi skimter shavete testikler, kondomet på penis, og beina hans dekket i sorte hår. Pusten deres begynner å stige, som om begjæret intensiveres, og de går over til misjonærstilling. Denne gang er det hans rumpe vi følger, opp og ned, mens han penetrerer. Også den er dekket av hår.

Når de har sex er det aldri oppstilt foran kamera. Når han er over henne, lener han seg ned og fanger et kyss, eller gjemmer hodet i puta. Det samme gjør hun. I stedet for å strutte med brystene bøyer hun seg framover og nærmest omfavner ham. Selv om Lust ikke unngår billedlige penetreringsbevis, er de aldri maksimalt synlige. I stedet er hun opptatt av å fange kommunikasjonen og kjemien, tilfredsstillelsen i ansiktene og måten kroppene deres omfavner hverandre på.

Han går ned på henne for andre gang. Hele kroppen hennes mottar små kyss før han setter i gang, men heller ikke her får vi fullt innsyn. Lust eksperimenterer hele tiden med vinkler, hvor kamera skal gli og hva det skal fange opp, slik at uttrykket virker intuitivt og utforskende. Men selv om vi får oppleve akten fra forskjellige perspektiver, synes Lust å aktivt motarbeide konvensjonelle, visuelle grep tilhørende mainstream-pornografien. Hun utelater de mest avslørende sexstillingene og de tilhørende kamerainnstillingene som pornoprodusent Stephen Ziplow presenterer i brukermanualen, *Film Maker's Guide to Pornography* (1977) (Williams, 1989, s. 126). Mainstream-pornografiens utbredte *point of view*-bruk er heller ikke tilstede. Kameraøyet befinner seg alltid *rundt* utøverne, aldri *mellom* dem. Det er ingen involvering, interaksjon eller forstyrning for kjemien er *deres*, og den er hellig.

Når mannens (eller for den saks skyld kvinnens) synspunkt unngås, får heller ikke tilskueren simulert det å ha sex med pornoskuespilleren. For eksempel kunne kamera inntatt mannens posisjon mens kvinnen rir, filmende fra froskeperspektiv opp på bryster og blick inn i kamera. I stedet lar Lust utøverne være lukkede og innadvendte, opptatt av hverandre, mens kameras tilstedeværelse er «usynlig». Alt foregår internt mellom dem, og kikkeren i oss føler seg heldig fordi vi lever oss inn i følelsen av å vitne noe privat og personlig.

Det skiftes til *doggy* og tempoet tar seg opp. Vi hører rytmiske klask og han begynner å bli andpusten, rød og svett. Selv når han tar henne bakfra snur hun seg rundt for å stjele et kyss, men selv er han blitt dypt konsentrert om akten. Han har inntatt den aktive penetreringsrollen, og til gjengjeld er hun blitt mer passiv og mottakende. Han begynner å minne mer om den 16-åringen han skal forestille nå, full av hormoner og kåtskap – en gutt som settes ut av sexen i seg selv. Hun på sin side virker vel så opptatt av nærheten, og implisitt faller de inn i en lettere stereotypisk kjønnsdynamikk. Han er aktiv, maskulin og hard, mens hun er passiv, feminin og myk. Han er kåt og kroppslig, hun er føyelig og emosjonell.

Lust vier mer skjermtid til ham nå for å fange begjæret. Blant annet får vi nærbilder av ham lenende hodet bakover med sammenknepne øye og Cannes-plakaten synlig og ironisk i bakgrunnen. Det ser ut som det snart skal gå for ham, og disse gjentatte innstillingene av ansiktet hans er en sjeldenhet i mainstream-pornografien. Han er på ingen måte redusert til kjønnsorganet sitt. Han er en karakter med en historie, hvis tilfredsstillelse vises gjennom ansiktsrykninger – ikke penisstørrelse og ejakulasjon. Han er delaktig i sexen som *person*.

Det er ingen akrobatikk underveis. Alle sexstillingene befinner seg innenfor allmenn praksis, og mer enn sex for sexens skyld blir samleiet et uttrykk for sterke følelser som hengivenhet, trygghet og (ung, altoppslukende) kjærlighet. Skuespillet er overbevisende, og innlevelsen angår vel så mye karakterrelasjonen som samleiet. Lust gir oss kjærlig hardcore-porno.

Hun holder hodet hans i hendene sine, stryker ham over brystkassen, og han graver hodet ned i halsgropen hennes. Så tar han henne liggende bakfra, aktens mest synlige stilling. Igjen dveles det likevel ved det emosjonelle, nærmest sjelelige, framfor det konkrete og kroppslige. Vi får nærbilder av hodet hans som hviler mot brystet hennes mens han penetrerer, og av de sammenflettete føttene deres. Ansiktene deres begynner å vri seg nå, øynene knipes igjen samtidig som munnene åpnes. Stemningsmusikken fra starten entrer gradvis lydbildet, og for første gang hører vi lett stønning.

Det er han som oppnår orgasmen, men vi får ingen billedlige bevis på det. Lust skrur ned volumet deres til fordel for den ikke-diegetiske musikken, og kamera observerer dem nå fra avstand. Her er ingen *moneyshot*, og tilfredsstillelsen glir rett over i etterspill. Hun kysser pannen hans, han lukker øynene, og vi påminnes situasjonen deres. De melodiose tonene er luftige og vemodige. Dette er den siste dagen deres, og avslutningen får med ett et melankolsk strøk over seg. Det klippes til en innstilling som ble vist i løpet av etableringsmontasjen: hun ligger i senga og kikker på ham. Han skimtes bare så vidt i forgrunnen, ute av fokus. Vendt mot henne, stryker han kinnet hennes. Så roes musikken ned og bildet glir over i rulletekst.

4. Funn: romantisert vaniljesex

Casting og utseende

Mainstream-pornografi er kjent for å formidle kunstig feminitet, som ofte inkluderer kosmetisk kirurgi, bleiket hår, tung sminke og falske negler. Kvinnene er som regel hvite og slanke, så lenge de ikke tilhører fetisjerte underkategorier. Feministisk pornografi hevder på sin side å utfordre denne estetikken, med blant annet variasjon i kropp, etnisitet og hudfarge – med mål om å portrettere «ekte» kvinner (Paasonen, 2014, s. 21-23).

Når det gjelder Erika Lust er for øvrig majoriteten av castingen hennes hvite, slanke og attraktive mennesker – og «Coming of age» er intet unntak (Andrin, 2014). Vincent Casals' kropp er atletisk, og i tråd med mainstream-pornografi er størrelsen på kjønnsorganet hans over gjennomsnittet. Bonni Belle er også slank med naturlige, små bryster og en formfull bakende. Der kroppen hans er dekket av sorte hår, er hun hårløs – med unntak av den symbolske frontbusken. Resten av skjeden er shavet og det samme er testiklene hans.

De er begge hvite i huden, men som deres kontrasterende trekk og plottinformasjon antyder, representerer de ulike nasjonaliteter – Casals kommer fra sydlige strøk, mens Belle er fra nordlige (faktisk er hun, i likhet med karakteren sin, norsk). Dette insinuerer at de kategoriseres som interracial, som også historielinjen til en viss grad tematiserer da forholdet tar slutt på grunn av landsforskjeller – kanskje var det en sommerflørt?

Belles estetikk er utradisjonell. Hun likner verken den seksualiserte pornostjerna, eller den blonde skandinaven. I stedet er hun rødhåret med kortklipt frisyre og et par, små tatoveringer. Innledningsvis er hun iført heldekkende, luftige klær, og når disse fjernes avdekkes et hvitt blondeundertøy kanalisierende uskylden selv. Det er ingen sorte neglisjeer eller høye hæler.

Belles fysikk kunne trolig samsvart med mainstreame underkategorier som «small tits», «babe» og «popular with women» på grunn av hennes porselenshvite, slanke, naturlig feminine kropp. Hårfargen ville også lett ha plassert henne innenfor «red head»-båsen, selv om hun i motsetning til mange av disse pornoskuespillerne er naturlig rødhåret. I sin helhet representerer imidlertid Belle den alternative pornomodellen, som hun også er.

Kjønn og seksualitet

Sexakten er heteroseksuell «vaniljesex», altså et konvensjonelt, enkelt samleie. Det er ingen akrobatiske øvelser eller kunstig stønning. Sexstillingene er grunnleggende, og virker lite

tilrettelagt for kamera. Heteroseksualiteten er i tråd med mainstream-pornografien, men i motsetning til denne så prioriteres både forspill og etterspill, med cunnilingus framfor fellatio.

Kjønnsorganet til Casals er generelt lite synlig, og strider her sterkt med pornosjangeren som til vanlig reduserer mannen til hans erigerte penis. Lemmet i «Coming of age» er derimot bare et instrument nødvendig for å utøve akten, hvis hensikt er å oppnå maksimal intimitet med partneren. Det eneste tilfellet der vi virkelig får se mannens kjønnsorgan, er når han trer på seg kondomet – en slags beslagleggelse eller indikasjon på at det *ikke* skal ejakuleres.

Kondomet demonstrerer produksjonsetikk, herunder pornoskuespillernes hygiene. I tillegg gis det en utdannende effekt ved å vise unge mennesker praktisere trygg sex.

Det er imidlertid et mainstream-konvensjonelt grep å avslutte med mannens orgasme. Her skiller Lust seg fra mye feministisk pornografi, ettersom hun utelater ethvert forsøk på å oppnå endelig tilfredsstillelse hos kvinnen. Oralsexen som utføres i starten er oppvarming og vies lite tid, og Lust lar være å inkludere sexleketøy som er vanlig praksis blant feministiske pornografer for å stimulere kvinnen ytterligere. Som pornograf Louise «Ms. Naughty» Lush hevder i «My Decadent Decade: Ten Years of Making and Debating Porn for Women» (2013):

Definition of good porn for women involves depiction of sex where the woman's pleasure is paramount. It has to be about HER experience of sex, HER pleasure, and HER orgasm. Everything else is really just window dressing (Naughty, 2013, s. 74).

Mannens orgasme framvises imidlertid ikke som noe direkte klimaks, i det hele tatt stjeler den overraskende lite fokus. Det blir filmet fra avstand til en stadig mer oppskrudd musikk som overdøver stønnene hans, og hendelsen glir rett over i et intimt etterspill. Når Lust unnlater moneyshot, bryter hun med det Williams i *Hard Core* anser som et definerende trekk ved pornografien som «a genre that is by definition obsessed with visible proof» (Williams, 1989). På samme måte motarbeider hun synlighetskravet når hun unngår å vise de mest avslørende innstillingene av penetrering og kjønnsorganer.

Kjønnsrolledynamikken er til en viss grad tradisjonell. Som nevnt i gjennomgangen, blir mannen gradvis mer konsentrert om det forløsende målet mens kvinnen nyter intimiteten i øyeblikket. Der han blir seksuelt orientert, er hun emosjonelt involvert. Innledningsvis er det

imidlertid hun som er den initierende parten. Det er hun som styrer avkledningen, fører hendene hans mot brystene sine, mottar oralsex, og hvis tilfredsstillelse vies skjermtid i form av nærbilder. På denne måten er narrasjonen todelt: Hun får fokus i starten for å varmes opp, mens han gis fokus mot slutten for å runde av.

Denne likestilte kjønnsframvisningen bryter med mainstream-pornografiens omfavne av mannens synsvinkel, omgjørende kvinnen til et fetisjert blikkfang. Tar man utgangspunkt i at Lusts hovedmålgruppe er heteroseksuelle kvinner, virker også todelingen fornuftig. Den kvinnelige seeren tillates identifikasjon med Belles forspill, og får nyte synet av Casals' begjær inn mot finalen. Slik menn tenner på kåte kvinner, kan kvinner tenne på kåte menn – noe man for øvrig sjelden får se i mainstream-pornografi, fordi hovedmålgruppen fortsatt er heteroseksuelle menn, og tabuet dermed også forblir homoseksuelt begjær (Williams, 1989).

Narrasjon og tematikk

Skuespillet er troverdig, og Lust vektlegger plott og karakterutvikling. For en utålmodig pornoforbruker som søker umiddelbar stimuli, kan innledningen fort bli uinteressant – skildrende påkledte mennesker som drikker te og spiller basket. Her tilbyr Lust *mer* enn mainstream-pornografiens enkle, instrumentelle funksjon. Hun overgår det mekaniske kravet om maksimerte antall sexposisjoner innenfor gitt tidsramme, med hovedsakelig nærbilder av kjønnsorganer, penetrering, «*tits and ass*». I stedet skaper hun en emosjonell historieramme, der portrettering av ung kjærlighet formidlet *gjennom* sex, er tema. Tilskueren skal bli seksuelt opphisset *og* emosjonelt beveget.

Det særlig interessante er Lusts fortolkning av «*teen*»-kategorien. Mainstream-pornografiens framvisning av tenåringer er ofte scenarioer med aldersforskjell og/eller incestuøse relasjoner – for eksempel barnepasser og barnefar, skoleelev og skolelærer, inngiftete familiemedlemmer, søsken eller søskenbarn. Som innsender «*notsosweet16*» påpeker er skildringene ofte brutale: «*extra small teens get destroyed*» og «*petite teens fucked in the ass*». Hun spør: «*Do we really have to be a fetish, always exploited, always having sex with older guys?*» (xConfessions, 2017).

Lust svarer med å portrettere moden vaniljesex mellom jevnaldrende tenåringer – monogamt, trygt og likestilt. Uskylden som den mainstreame tenåringskategorien pleier å tegne gjennom seksuelt uerfarne jenter i møte med eldre menn, formidles her i karakterenes relasjon, «*alder*»

og stil. Tittelen er i seg selv et humoristisk ordspill på «å komme» (oppnå orgasme), samtidig som den relateres til «coming of age»-filmen (oppvekstfilm). Nok en gang flørter Lust med filmkunsten, og framstiller tenårene som en modningsfase heller enn en utagerende eksperimenteringsfase. I likhet med oppvekstfilmen tar historielinja utgangspunkt i en begrenset tidsperiode (sommer), og fortelles gjennom tilbakeblikk (Benyahia, Gaffney & White, 2009).

Autentisitetetskrav

Lust går for et realistisk preg, med utgangspunkt i et monogamt samleie satt til en hjemlig setting. Ved å spille på det nedpå og hverdagslige får hun det pornografiske til å framstå som noe rent og forsvarlig. Lust er svært sexpositivistisk og gjør samleiet synonymt med kjærlig hengivelse. Hun er opptatt av å vise sex som kommunikasjon og følelser – ikke skam.

Det kan friste å si at dette er «autentisk» pornografi, fordi den oppleves nær og mer gjenkjennelig enn mye annen mainstream-pornografis høylytte iscenesettelser – dette er ikke noe grenseoverskridende sexeventyr, bare to mennesker som er glade i hverandre. Autentisitet er et sentralt mål for feministisk pornografi, men i mangel av tydelige definisjoner blir det et svevende ideal med individuelle fortolkninger. Den overordnede ideen er likevel å være en motpol til mainstream-pornografiens påtatthet. Skuespillet skal være bedre og nytelsen mer troverdig. For å oppnå dette lar blant annet flere feministiske pornografer utøverne velge selv hvem og hva de vil gjøre. Slik stiger sannsynligheten for at utøverne faktisk er komfortable og hygges seg, som kamera dermed kan fange opp (Houston, 2014).

I essayet «Mighty Real» (2014) stiller den skeive, feministiske pornografen Shine Louise Houston seg imidlertid skeptisk til autentisitetetskravet. Hun mener «autentisk», så vel som «realistisk», «naturlig» og «sant» er misvisende begreper i pornografisk sammenheng:

If «authentic» means «it really happened», then it is as true for the sex that we film as it is for any porno. Or to give us a little more credit, if «authentic» means «these people have sex this way», then it is true that at least on the day we shot, the models were having the sex of their choosing. [...] The «authenticity» we do not truck in is the idea that there is a truth of every person's sexuality and gender that we can all find if we search hard enough. This would be the same «authenticity» that would pretend that the sex viewers can watch on our site is a mirror of some sort of «real» or «true» queer sexuality. [...] Even if we did believe that we were

witnessing something «authentic», it would be incredibly naive of us to try to «capture» this realness on film, a form that so clearly offers manipulated representations, not the «actual thing» (Houston, 2014, s. 118).

Houston presiserer at hennes pornografiske materiale tilbyr muligheter for hva skeiv seksualitet *kan* være, men at hun på ingen måte gir en fasit på hva det *er*. Houstons forståelse av autenticitetsbegrepet er at det insinuerer en forventning om feministisk filmrepresentasjon som «ekte», som vekker liv i Williams poeng fra tidligere: Pornografi er fiksjon og manipulasjon ikke, som Houston understreker, «the actual thing» (Houston, 2014, s. 118).

Autenticitetskravet indikerer også at feministisk pornografi er «bedre» eller «over» mainstream-pornografien: Den ene klassifisert som massekultur, den andre bestående av selverklærte «avantgardister» (Paasonen, 2014, s. 31). Historisk sett har pornografi og avantgardekunst vært kulturelle motpoler, den ene forvist og den andre hyllet. Én viktig fellesnevner har de imidlertid hatt, og det er deres delte posisjon som eneste utslørte arena for utforsking av sex (Williams, 2004, s. 10). Selv om fortidens elitistiske murer har forvitret, synes pornografien å være siste, gjenlevende kulturform forbeholdt nedrigheten. Ser man imidlertid på nyere kunstfilm tyder inkorporeringen (eller tematiseringen) av hardcore-elementer noe annet, som *Shortbus* (Mitchell, 2006), *Nymphomaniac* (von Trier, 2013) og *Love* (Noé, 2015).

Med «Coming of age» framstår Erika Lust som en feministisk pornograf som aktivt søker å fjerne seg fra tabuet. Hun ønsker å assosieres med høyere rangerte kulturformer enn mainstream-pornografiens skitne rykte, og hennes sterkeste strategi er utnyttelsen av filmspråket, som hever filmens kvalitet og distanserer den fra standardpornografiens «trash»-estetikk (Maes, 2012).

Estetikk og soft-core

På den ene siden skaper Lust en hverdagslig nærhet, og på den andre siden en opphøyd romanse. Hun løfter scenarioet ved å supplere den dramatiske tvisten som forvandler elskoven til en avskjed, og framstiller forholdet til «16-åringene» som utopisk. Selv om samleiet i seg selv ikke er fysisk krevende, er det ømmere enn ethvert menneskes mest intime erfaringer, og det samme gjelder for modenheten og kjemien deres generelt.

Lust nærmer seg seeren ved å aktivt appellere til sansene. Hun binder start og slutt sammen av ikke-diegetisk stemningsmusikk, som setter tonen. Hun skrur opp de intime lydene, for å forsterke opplevelsen av nærhet, og det dvelende, nærgående kameraøyet lar seeren leve seg inn i hver minste kroppskontakt. Ikke bare er dette vakre mennesker som har fantastisk sex, men de befinner seg i tillegg i et hjem røsket ut av et livsstilsmagasin. Lyssettingen fungerer som et forskjønnende filter, viskende bort alt av uønskete skygger, smuss og skavanker.

I bokutgivelsen *Art & Pornography* (2012) presenterer kunstfilosof Hans Maes det klassiske skillet mellom pornografi og kunst i kapittelet «Who Says Pornography Can't Be Art?» Innenfor kunstfeltet har nemlig det dominerende synet vært at kunst og pornografi er gjensidig utelukkende av fire forskjellige grunner: deres representerte innhold, moralske status, kunstneriske kvaliteter og tilsiktede respons. «Coming of age» er interessant å sette opp mot to av disse aspektene (Maes, 2012, s. 18).

Når det gjelder pornografien og kunstens representerte innhold, beskrives den første som seksuelt eksplisitt, mens den siste er *antydende* med fokus på subjektivitet framfor kroppsdeler. Blant annet brukes Titians *Venus of Urbino* (1538) som eksempel på erotisk kunst, hvor fokuset vies til ansiktet heller enn kjønnsorganet: «Thus, art reveals in concealing, whereas pornography conceals in revealing» (Maes, 2012, s. 18).

En annen forenklet, men populær, oppfatning er at pornografi skildrer aggressiv, følelsesløs og fremmedgjort sex, mens (erotisk) kunst portretterer kjærlighet og lidenskap. Denne ideen viser også til begrepenes opphav, med erotikk stammende fra det greske ordet *eros* (kjærlighet), og pornografien fra *porne* (prostituert). Erotikken skildrer seksualitet som baseres på gjensidige følelser, mens pornografiens versjon er avhumanisert og kald (Maes, 2012, s. 18).

Overfører man disse generaliseringene til «Coming of age», blir skillet mindre svart-hvitt. Lust unngår ikke det eksplisitte og sammenfaller slik med hardcore-sjangeren, men framfor å prioritere kjønnsorganene viser hun ansiktene og den følelsesmessige kontakten. Pornoskuespillerne framstår som karakterer (subjekter) framfor kropp (objekter), med en historie og relasjon *utover* samleiet. Det praktiseres kjærlighet og ikke utnyttelse.

Når det kommer til Maes' tredjepunkt, kunstnerisk kvalitet, er påstanden at pornografi ikke innehar det samme potensialet som kunsten. Kunsten byr på originalitet, kompleksitet og fortolkning, mens pornografien er endimensjonal. Den har bare én jobb å gjøre, og er derfor «*inherently formulaic*». For å oppnå seksuell opphisselse spiller pornografien på klisjeer og stereotyper. Den er avhengig av flest mulig sexscener på kortest mulig tid, og etterlater derfor lite rom til karakterutvikling. Dessuten er antallet sexstillinger til syvende og sist begrenset, som fører til mer repetisjon. Dette gjør pornografien monoton – en masseprodusert handelsvare tilhørende en *pornoindustri* (Maes, 2012, s. 21).

Pornografien kritiseres for å være ikke-estetisk, mens kunsten er skjønn. Den britiske filosofen Roger Scruton hevder: «The pornographic image is like a magic wand that turns subjects into objects, people into things – and thereby disenchant them». Han illustrerer poenget sitt ved å vise til kunsthistorikeren Kenneth Clarks skille mellom «the nude» og «the naked». Førstnevnte er et studie i ideell form, hvor kroppen formes av kunstneriske konvensjoner. Menneskene i pornografien er derimot «deprived of clothes, and such exposed or exposing themselves in an embarrassing way» (i Maes, 2012, s. 21).

Lusts kortfilm kan på ingen måte beskrives som ikke-estetisk. Dette begrepet er i seg selv suspekt, ettersom enhver filmsjanger (som innledningsvis påpekt av Søren Birkvad) bærer en stil, selv pornografien. Selv om termen trolig er ment som en elitistisk kritikk av (mainstream)pornografien som ikke-skjønn, er da selv et grumsete uttrykk en form for estetikk, altså et stilistisk valg med virkning (se for eksempel dogmefilmen).

Bonni Belle og Vincent Casals oppleves ikke avkledd i fornedringens navn. I det hele tatt framstår de som det unge kjæresteparet de spiller, heller enn pornostjerner på knulleoppdrag. Lust skildrer få sexstillinger underveis, og prioriterer heller å bygge opp en overbevisende historielinje med flyt og oppbygning. Historien er ikke stor i skala, men dette kan vel så mye ha med kortfilmformatet å gjøre som med sjangeren.

Med «Coming of age» kan det kanskje heller være relevant å stille spørsmål ved det *pornografiske*. Selv om Lust er eksplisitt i sexgjengivelsene, er hun tydelig inspirert av mykere erotikk og soft-core. Tar man utgangspunkt i Sontag og Batailles kobling mellom begjæret og det forbudte, er for eksempel likhetene få. I «Coming of age» er ord som «skam», «frykt» og «tabu» ikke-eksisterende. Blir filmen mindre pornografisk av den grunn?

Lust følger uansett tydelig i fotsporene til den feministiske pornopioneren selv, Candida Royalle. Med utgangspunkt i sistnevnte beskriver Williams i *Hard Core* en «cleaning up»-tendens av sjangeren med de kvinnelige pornografenes inntog. Hun mener kvinnene tilbød «softer or nicer versions» med høyere produksjonsverdi, bedre lyssetting og «fewer pimples on bottoms, better-looking male performers who now take off their shoes and socks, and female performers who leave on shoes and expensive-looking lingerie» (Williams, 1989, s. 232).

«Coming of age» kan absolutt sies å være en «cleaning up» av mainstream-pornografiens tenåringskategori. Den er «softer» og «nicer», med en attraktiv mannlig utøver som inkluderes i bilderammen. I Lusts videreføring av Royalle, ivaretas forståelsen av de relativt klisjéfylte «kvinnepreferanser». I likhet med forgjengeren, forsvaret Lust ideen om at kvinner foretrekker plott og karakterutvikling, romanse og estetikk, samt soft-core-elementer. Dette indikerer at det finnes én pornoform som appellerer til *alle* kvinner – for ikke å snakke om oppfattelsen av at kvinner ikke «takler» hardcore-nivået til menn (Naughty, 2013, s. 76-77). Der den mannsdominerte pornografien er «like variert som Amerika selv», er ikke kvinners seksuelle preferanser like individuelle som menns? (Williams, 2004, s. 2)

For å returnere til Maes og hans siste skille mellom kunst og pornografis kunstneriske kvaliteter (eller potensiale), hevdes kunsten å invitere til imaginasjon mens pornografien er ren fantasi. Begge forholder seg til fiktive verdener, men kunstens mål er til syvende og sist å formidle en virkelighetsforståelse. Pornografien på sin side *gjenbraker* virkeligheten som objekt for våre lyster. Som kommersiell sjanger, beskriver pornografien verden slik forbrukeren vil ha den. Den serverer et pornotopia hvor vakre mennesker alltid er villige, tomt for livssannhet (Maes, 2012 s. 22).

Med «Coming of age» kombinerer Lust realisme og romantisering, hverdag og utopi. I det som faktisk er en drømmeverden, klarer Lust å formidle skjønn sex – men når alt kommer til alt, er det lite mer enn det. Kanskje er det her filmen er grunnleggende pornografisk, fordi den ikke prøver å si noe mer eller dypere om verden. Den er ikke ment å skape forståelse eller innsikt. I stedet skal den være et tilfluktsted for romantikere som ønsker å drømme seg vekk i seksuell opphisselse av forskjønnet sex. Der mainstream-pornografiens tenåringskategori kan kalles fetisjerende og nedverdiggende, kan Lusts feministiske variant kalles opphøyende i

retning det glorifiserte. Begge er fiktive fantasiverdener, og den ene er ikke nødvendigvis mer «sann» eller nær virkeligheten enn den andre.

3. Analyse: Tristan Taorminos «Claire + April: Petals»

Tristan Taormino (f. 1971) er en amerikansk pornofilmskaper. Hun har produsert over tjue pornofilmer, inkludert seriene *The Chemistry Series* og *The Expert Guide Series*. Hun har også gitt ut flere bøker, deriblant *The Ultimate Guide to Anal Sex for Women* (1997), *Secrets of Great G-Spot Orgasms and Female Ejaculation* (2011) og *50 Shades of Kink: An Introduction to BDSM* (2012). Hun er også medredaktør i *The Feminist Porn Book: The Politics of Producing Pleasure* (2013), som anvendes i denne oppgaven (Taormino, 2013).

Taormino omtaler seg selv som en sexpositivistisk feminist, opptatt av seksuallære. Hun har vært medredaktør i det lesbiskorienterte magasinet, *On Our Backs*, og driver sitt eget produksjonsfirma kalt *Smart Ass Productions*. Hun har stilt opp på en rekke medieplattformer, som CNN, HBOs *Real Sex*, og som ekspert og paneldeltaker på *Ricki Lake*. I tillegg foreleser hun ved universiteter om sex og forhold (Taormino, 2013).

Taormino er tilgjengelig på nettstedene:

- (1) Tristantaormino.com
- (2) Puckerup.com

De kommende analyseenhetene, «Claire + April: Petals» og «Sinnamon: Poker», er hentet fra pornoserien *Rough Sex Vol. 2* (2010). Til sammen har Taormino laget tre sesonger, omhandlende kvinnelige pornoskuespilleres forhold til røff sex. Serien er i samarbeid med mainstream-selskapet *Vivid Entertainment*, og promoteres som: «Witness female sexuality at its most extreme: raw, rough, and real» (Taormino, 2013).

«Claire + April: Petals» er fjerde sekvens i *Rough Sex Vol. 2*. Sekvensen varer i 40 minutter, inkludert en fire minutters innledende samtaledel før selve sexakten. Sekvensen improviseres fram uten plott av pornoskuespillerne Claire Adams og April Flores.

1. Samtaledel: kjærlig forhandling

Claire og April filmes sittende på senga. Rommet de befinner seg i er badet i rosa – alt fra vegger og gulv til sengetøy. Roseblader er strødd utover gulvet, og skuet er ultra-søtt, på

nippet til forstyrrende, minnende om et glørete, billig hotellrom. Også April er rosa, det vil si håret hennes, den avslørende neglisjeen og sminken. Claire er ikledd svart undertøy, og begge har neglelakk, høye hæler og falske vipper. Claires hår er brunt, hun er hvit i huden og kroppen er slank. April på sin side er overvektig, og de store brystene faller nesten ut av kledningen hennes. Også hun er hvit i huden, og har tatoveringer på flere deler av kroppen.

Bak kamera hører vi pornograf Taormino be kvinnene si hva de liker. Selv om hun ikke er synlig, deltar hun aktivt i samtalen fra bak kulissene. – Tell me what this scenario is gonna be like. What kind of things do you wanna do? Claire smiler og ser bort på April. – That depends. What do you like to do? April sier hun liker å bryte og lugges i håret. Claire lurar på om hun er åpen for å bli fastbundet, og tar tak i det ene brystet for å demonstrere hvordan det kunne blitt løst. April er positiv og imøtekommende, og stemningen er påfallende lett og munter.

Aktørene skal utarbeide scenen uten tilsynelatende regiinnblanding. Det kommer fram at Claire er mer erfaren med BDSM-praksis enn April, og hun tar spørsmålene hun stiller motspilleren seriøst. Hun vektlegger at det er Aprils begjær i fokus, og framstår nærmest moderlig overfor henne. Fra April oser det ungdommelighet, femininet og ynde. Claire virker til sammenlikning eldre og modnere. Utstrålingen hennes er mer nedtonet og stemmen dypere. Hun blir mer androgyn, men ikke på noen utagerende måte.

– As far as the verbal stuff goes, what are your «no flies»? What is not hot to you? spør Claire. – I'm kind of open to everything, svarer April lett. – What turns you on? What are trigger words that just make you go «aah»? fortsetter hun fiskende, og Taormino skyter behjelpelig inn: – Do you like «slut», sextoys, to be a slave ... April responderer: – Eh, yeah. Just use me! Alle ler og Taormino konkluderer: – Enough said!

April sier hun stoler på Claire som profesjonell, og Claire tar armen rundt henne. Hun gjentar at hun er mest opptatt av Aprils ønsker, og et øyeblikk blir de sittende og omfavne hverandre, som to nære venninner. Claire presiserer at det er April som setter grensene, og Taormino legger til at det er lov å si «slow down» og «not that hard» underveis.

Via dialogen kommer det fram at de har spilt mot hverandre før. Da tråkket April på Claires bryst, og Claire tilstår å ha en «tråkkefetisj». Når Claire får spørsmål om hva hun vil gjøre,

svarer hun forsiktig: – A lot of the things that make me come are not ... we can't do it here cause I'm a really big punching and kicking enthusiast. Fra bak kamera smeller det: – You can punch her! Claire ser spørrende i regissørs retning. – She can punch me with a closed fist? Taormino bekrefter entusiastisk, men April vrir seg. – Oh, I don't wanna punch you! But if you want, then I'll try. Where would I punch you? Claire viser fram brystpartiet sitt.

De enes om å signalisere stopp underveis ved å klappe hverandre på armen. – Then I'll primitively understand what you mean, sier Claire som innrømmer at hun lett kan bli fanget i øyeblikket. Klappegesten demonstreres og det klippes til en nærgående innstilling av handlingen. – You can also tell me «that's too much». Open communication is great. Me wanting you to have fun is my primary concern, legger Claire til, og aktørene vender seg mot regissøren. Claire spør om de skal filme forhandlingen, og Taormino sier hun allerede har gjort det. Pornoskuespillerne virker først overrasket, så ler de. – That was easy! vitser Claire.

2. Sexakt: latter og sexleketøy

Når sexakten starter befinner kamera seg på bakkenivå, stirrende opp på den store, rosakledde dobbeltsenga. Inn fra siden entrer April bilderammen, krabbende på alle fire. Claire følger etter, leiende motspilleren i hundebånd. Rumpene deres fanges opp fra froskeperspektiv, mens de beveger seg i retning senga. Akten starter forsiktig, og Claire er den aktive parten som avgjør hva de skal gjøre. Hun framstår trygg og erfaren, mens April inntar den submissive rollen. Når Claire setter seg på sengekanten blir April værende på gulvet, og Claire trækker på rumpa hennes med de høye hælene.

Det er ingen musikk, bare reallyd. Produksjonen bærer preg av å ha lavt budsjett da den tekniske kvaliteten er lav. Lyden er dårlig isolert, så man hører hele tiden en jevn dur av rommet selv, og skarpe lyder som slag og stønn stjeler alt fokus. Tidvis klarer vi ikke å høre hva aktørene sier til hverandre. Lavbudsjettsuttrykket er gjennomgående for hele sekvensen. Kamera er håndholdt og bildet kornete. Stort sett får vi se sexakten i sin helhet, med total- og halvtotale utsnitt, og innimellom et nærbilde, men da i form av zoomfunksjon. Aktørenes interaksjon brytes aldri, som går på bekostning av maksimal synlighet. Ingen sexstillinger tilrettelegges for kameraøyet.

Det improviseres og kommuniseres underveis, og innimellom skjer et effektiviserende tidshopp. Disse er ikke store, men bidrar til at flyten av og til hakker røft, fordi det ikke skal skjules når klippen bryter inn. Kamera er sjelden stilistisk eksperimenterende, forbeholdt intensjonen å observere, men Taormino varierer innstillingenes distanser og vinkler.

For å få opp stemningen lager aktørene sensuelle, oppmykende koselyder, som pirrer og behager. Vi får nærbilde av Aprils bryster som klemmes, klores og klaskes til huden blir rød. – So you like it rough? spør Claire. – Yes, svarer April. – How much do you wanna take? spør Claire. – I'll take as much as I can.

Claire drar April opp i senga og initierer til et kyss, men så fort April svarer på gesten, river hun henne bakover etter håret. Claire ler ondt og teatralisk, og tvinger April på rygg. Hun setter seg oppå henne med hele kroppsvekten, og April er allerede så svett i ansiktet at det glinser. Begge ler, og Claire klapper Aprils underliv mens hun stønner. Så biter hun henne i brystet, og initierer til intens øyekontakt mens hun får April til å slikke sitt eget bryst.

De ler igjen, og Claire finner fram en stor, hvit vibrator med lang ledning tilkoblet veggen. Så fort den skrur på, dominerer den insisterende vibreringen lydbildet. Claire presser det store apparatet mot Aprils underliv, og mer enn å bevise møtet mellom vibrator og vulva, gir Taormino oss halvnære innstillinger av de to aktørene. Claire klorer Aprils legger og kamera følger bevegelse nært og sakte. Aprils sko fjernes, Claire begynner å kile henne, og utenfor bilderamma glir stønn over i latter. Kamera glir fra føtter, over kropp, til Aprils svette ansikt.

Claire legger seg oppå April og initierer til klining. Hun fjerner halsbåndet og de begynner å bryte. April kniser høyt, mens Claire er stille og konsentrert. Hun manøvrerer seg fort på topp av den klønete April. – I want to try one more time, sier April. – One more time? Okay! og brytingen fortsetter. April bruker mer kraft denne gang, men Claire seirer igjen. Brytingen er lite feminin. De fomler, ruller og utøver rå muskelkraft, som bryter med den sensuelle oppbygningen.

Claire setter seg oppå April og kommanderer at hun skal komme seg løs. – Get free? lyder det ufrivillig morsomt fra motspilleren med ansiktet så nedtrykt i madrassen at hun ikke hører. – Yeah. Get free, now! Claires stemme er lys, oppmuntrende, som om hun disiplinierer en hundevalp. Så utføres cunnilingus. Claires underliv er shavet, og hun har flere piercinger i

kjønnsleppene. Vi får nærbilde av aktiviteten, og Claire tar tak i håret til April for å styre bevegelsene hennes. Så bryter hun av: – Not yet. On your back. To puter plasseres under Aprils hode og Claire finner fram et par lilla gummihansker fra nattbordet. Mens hun trer dem på, gnikker hun underlivet mot Aprils bein, som på automatikk begynner å stønne.

Claire lener seg mot Aprils underliv, og kamera betrakter henne bakfra. Claire lar rumpa strutte, og når hun legger seg ned på magen, sprer hun beina så kamera får fullt innsyn i skritt og anal. Så begynner hun å slikke motspilleren. Det klippes til fugleperspektiv, så vi får se ned på kropp og handling i sin helhet. Claire stapper de hanskekledte fingrene inn i Aprils munn mens hun utfører cunnilingus, så klasker hun henne over kinnet så spyttet skvetter. Hun reiser seg opp og begynner å fingre. – Am I being to nice? spør hun mens hun heller glidemiddel over skrittet. – You're being perfect, smiler April. – Is this what you thought your fantasy would be? April nikker: – *You're my fantasy.*

Vi får nærbilde av fingeraktiviteten, men mye dekker for innsynet, som Claires arm og Aprils hudfolder. Når Claire hever tempoet, zoomer kamera innover, og når vibratoren fiskes fram igjen, strekker April seg etter den. Claire tillater det og fortsetter med fingringen, mens April styrer vibreringen og bokstavelig talt skriker ut i tilfredsstillelse. Kamera fokuserer på ansiktet hennes, de forvridde grimasene, og tilsynelatende kommer hun, men det framstår påtatt.

Claire spytter på henne, biter henne i foten og inngår intens blikkontakt. – Can you slap me now? hvisker April og Claire gjør det, flere ganger med begge hender. Så spytter hun på henne igjen. Gummihanskene som har vært i skrittet til April, trykkes inn i munnen hennes. Så rekker Claire ut hånda og får April til å spytte dem lydig ut igjen.

Det klippes til Claire på rygg. Med spredte bein heller hun glidemiddel over en lang, gjennomsiktig analplugg. April slikker de piercete kjønnsleppene hennes. – You're too nice to me, smiler Claire. – Look at that fucking gorgeous face. Vi får nærbilde av Aprils cunnilingus, mens hun stirrer opp på Claire og holder øyenkontakten. Denne innstillingen er blant sekvensens mest sjangerkonvensjonelle. Selv om kamera ikke direkte inntar Claires synsvinkel, er det ikke langt ifra. April biter på piercingene. – Dirty girl, ler Claire og fjerner håret hennes så det ikke skal skjule for aktiviteten.

Så får vi nærbilde av Claires analplugginnsettelse. Det dveles ved handlingen, før det klippes til oversiktsbilde, ovenfra og ned. April overtar analpluggen, penetrerende inn og ut, og får instruksjoner om hvilket tempo hun skal holde. – Should I spank you too? spør April. – Not yet, sier Claire rolig. – Go get me one of the dildos over there, the shorter one. April forlater analplugg og kravler over senga, mens Claire følger henne med blikket. – This one? spør hun og viser fram et leketøy. – The other one, retter Claire. Når April har funnet riktig dildo, skal hun helle glidemiddel over den, men Claire skyter kjapt inn: – Condom! April skvetter til og må ut av bilderammen igjen. Fokuset blir pragmatisk og den seksuelle spenningen brytes. Når Taormino velger å beholde dette, er det for å underbygge autenticiteten.

April virker lett stresset, og når hun overrekker leketøy, retter Claire på kondomet så det sitter riktig. – Good girl, sier hun og heller glidemiddel over dildoen mens April returnerer til analpluggen. Samtidig dras vibratoren fram igjen, og vi får nærbilde av multitasking: vibrator, dildo og analplugg på samme gang. Kamera dveler ved det høye leketøynivået. – Spank me if you want, sier Claire og April gjør det. – Nice and hard! ler hun fornøyd.

Claire begynner å lage dype, lange lyder. Hun er tydelig i rolle, for også denne nytelsen framstår kunstig. April begynner å suge stiletthælen hennes. – That's right, sier Claire og øker tempoet på dildopenetringen. Hun bygger rytmisk opp stønnene, og tilsynelatende når hun et høydepunkt, men heller ikke dette virker troverdig. Claire setter seg opp, smiler og kliner med motspilleren som et tegn på takknemlighet. Så klippes det til en nær innstilling av Aprils rumpe, og Claires hånd som stryker over den med store mengder glidemiddel. April er nå på alle fire, og bak henne er Claire med et strap-on-belte på. – Just the tip? spør hun mildt og penetrerer April lett mens hun snakker mykt til henne. Her mister Claire mer femininitet, da hun blir aktiv i en mer tradisjonell maskulin forstand.

– You dirty bitch, sier hun plutselig og lugger April i håret. Den med ett frekkere holdningen bryter med hvordan hun har henvendt seg til motspilleren tidligere, og stiger i takt med penetreringstempoet. – You like it in fucking doggy style? spør hun. – Your fucking tits are dancing amazing good, huh? April stønner høyt og kamera zoomer inn på penetringen, men nok en gang er det ikke mye innsyn å få. Vi ser Aprils rumpe og Claires kropp som smeller mot den. Verken strap-on eller underliv synes fordi kameras zooming gir begrenset innsyn.

Så stopper Claire opp og henvender seg til April for å høre hvordan det går. – Can you put some more lube on? spør April. – Yes, absolutely. Dette er vanlig prosedyre i feministisk og lesbisk pornografi som inneholder strap-on-penetrering. Aprils glidemiddelforespørsel gir for øvrig todelt seerrespons. På den ene siden viser det at hun følges opp og har rett til å ha det komfortabelt og godt underveis. Samtidig insinuerer det at skjeden er blitt tørr, et tegn på at hun ikke finner fysisk nytelse i penetreringen. Claire får April noe motvillig og skeptisk til å bøye hodet ned i madrassen, og strør en håndfull roseblader over henne, mottatt med lettelse og latter.

Claire setter seg så oppå April og forsøker å få inn dildoen, men den faller ut. – It keeps coming out, I'm sorry, ler April. Claire prøver igjen, men feiler. – It's okay, baby? spør Claire og så bytter de til misjonærstilling. Claire lener seg over April, kysser henne, og kamera zoomer inn på ansiktene deres. Så begynner Claire å penetrere så Aprils kropp disser. Denne gangen fisker April etter vibratoren selv, og styrer den mens Claire støter. Vi får nærbilde av strap-on-dildoen som faller ut og Claire som humrer mens hun prøver å sette den inn igjen. Det helles på mer glidemiddel, og April er opptatt av vibreringen. Hun hyler, og Claire klyper brystet hennes, spytter på henne, stapper hånda i munnen hennes, lugger og klapper henne.

Det byttes til cowgirl, og Aprils store rosetatovering på nedre ryggparti kommer ekstra godt fram. Så får vi nærbilde av Claires ansikt som «drukker» mellom Aprils bryster, og deretter en ultra-nær innstilling av penetreringen. Strap-on-elementet tar stor plass i sexakten.

Claire overrekker April vibratoren, fjerner strap-on-beltet, og finner en egen vibrator. Hun setter seg over Aprils ansikt og masturberer i takt med motspilleren. Hun får April til å utføre cunnilingus samtidig, og klasker henne i ansiktet mens hun gjør det. Vibreringslyden opptar stor plass sammen med Aprils stønning, og det ser ut som om April når nok en opptur.

– Breathless? Claire legger bort vibratoren og setter seg på brystet til April med kroppsvekten sin. Hun legger seg så over April, de fletter fingre og begynner å kysse. Kropp mot kropp, intime og klinende, glir kamera nedover de sammensmeltede kvinnene, og stanser ved en vase med roser stående på nattbordet, før bildet går ut av fokus og sekvensen slutter.

3. Funn: røff, rosa lesbese

Kjønnsrepresentasjon

Blant feministiske pornografers mål er mangfold i representasjon av kjønn og seksualitet, kroppstyper, alder, etnisitet og hudfarge. I «Claire + April: Petals» skiller April Flores seg ut, som et åpenbart brudd med standardpornografiens foretrukne kvinnetype. «You don't see many women like me in porn (or in mainstream media, for that matter)», skriver hun i aktørbidraget «Being Fatty D: Size, Beauty, and Embodiment in the Adult Industry» (2013). Overvekt er en underrepresentert identitet innenfor pornografiens skjønnhetsrammer, forbeholdt den fetisjistiske underkategorien *BBW* (Big Beautiful Women). April fortsetter:

I don't fit the stereotype of a typical porn performer in other ways as well. I'm not blond, tanned, or surgically altered. I am a fat Latina with pale skin, tattoos, and fire-engine-red hair. While I am not white, I'm sometimes read as white by others. Because I don't «Look Latina» by porn's narrow standards, I'm not cast in «ethnic porn» – another fetishized sub-genre (Flores, 2013, s. 280-281).

I Taorminos sekvens gjøres det aldri noe ut av Aprils kropp. Claire leker med de store brystene og bryter med den tyngre kroppen, men størrelsen kommenteres aldri. Selv kamera er mer opphengt i ansiktet hennes enn kurvene, så overvekten fetisjeres ikke som en attraksjon i seg selv – Aprils kropp er simpelthen bare en kropp på lik linje med Claires. Her bryter Taormino med mainstream-pornografiens *BBW*-kategori som feirer og nedverdiger fedme, som ifølge April er: «meant to cast us as sexual freaks to be ogled and laughed at. And it's implied that viewers who like to watch us are freaks, too» (Flores, 2013, s. 280).

Heller ikke Claire er i direkte samspill med den stereotypiske pornoskuespillerinnen. Hun har små bryster, flat rumpe og smale lepper. Håret er brunt og tynt, ansiktstrekkene skarpe og underlivet piercet. Begge aktørene opptrer imidlertid feminint, i tråd med Judith Butlers kjønnsforståelse som performativt – en gjøren framfor en væren. Med henvisning til Simone de Beauvoirs sitat; «one is not born, but, rather, *becomes* a woman», beskriver Butler performativt kjønn som «an identity tenuously constituted in time – an identity instituted through a stylized repetition of acts» (J. Butler, 1988, s. 519).

Claire og April imiterer dominerende kjønnskonvensjoner ved å repetere koder for det feminine og sexy i samfunnet generelt, aksentuert av pornoindustrien spesielt. Aktørene har pyntet seg fra topp til tå med manikyr og pedikyr. Sminken er tung med falske vipper og

øyenskygge matchende de seksualiserte neglisjeene. Begge har lengde på håret, kroppene er shavet, og de går i høyhælte sko.

Kjønnsidentitet kommuniseres gjennom handling med identitetskonstruksjon som følger. Det er repetisjon av kjønnsnormer påtvunget av samfunnet: «the act that one does, the act that one performs is, in a sense, an act that's been going on before one arrived on the scene» (J. Butler, 1988, s. 526). Ifølge Butler sosialiseres vi inn i kvinnerollen, og hun viser til, tidligere nevnte, *girling* – den pågående prosessen som allerede starter på fødestuen, da «det er en jente» trigger en rekke forventninger til hvem man skal være, med utgangspunkt i kjønnnet alene (Jegerstedt, 2008b, s. 83).

Hvordan vi ter oss, snakker og går er alle handlinger som gir inntrykk av å være mann eller kvinne (Jones, 2018). I «Claire + April: Petals» forsterkes femininiteten av de ekstremrosa rammene, med roseblader på gulv og i tittel. Aktørene utøver også feminin væremåte. Sosiologer har blant annet pekt på forskjeller mellom menn og kvinners kroppsspråk, representerende de ulike forventningene de møter. Menn sitter ofte med spredte bein, hevdende dominans, mens kvinner vil være minimalt påtrengende. Kvinner skal også være flinke til å vise tegn på lytting, i tråd med den «kvinnelige» omsorgsrollen (Weiss, 2017).

Under samtaledelen anvender Claire og April myke stemmer, og er opptatt av å sette den andres behov foran sine egne. De opptre mykt og medfølende, og vil ikke ta for stor plass selv. Begge smiler og ler, med kroppene vendt mot hverandre. De holder øyenkontakten, nikker og berører hverandre lett. Særlig April leker med håret sitt, og de har pyntet seg i et ønske om å være behagelige å se på – en feminin handling i sammenheng med verdivurdering av kvinner ut ifra utseendet (Weiss, 2017).

Ifølge Butler forventes vi å framføre kjønnshandlinger på daglig basis, som legger press på de ikke-konforme, som skeive og/eller transer. Butler kritiserer samfunnets kjønnssystem for å hevde at det bare er to binære kjønn som gjelder, og at atferden vår opprettholder dette. Men i «Claire + April: Petals» er heteronormativiteten borte (Jones, 2018).

Kvinne-på-kvinne

Aktørenes legning kommenteres aldri, men pornofilmen er eneste analyseenhet som portretterer sex mellom to av samme kjønn, så motivet kvinne-på-kvinne gjør det relevant å

trekke paralleller til den lesbiske pornografien som undersjanger. Taormino samsvarer med feministisk pornografis mål om å skildre forskjellige seksuelle praksiser, for her er verken menn eller deres peniser, og dermed heller ikke noe sjangerkonvensjonelt moneyshot.

Lesbisk sex er en marginalisert representasjon innenfor standardpornografien, selv om motivet kvinne-på-kvinne er vanlig. I «What Do You Call a Lesbian with Long Fingers? The Development of Lesbian and Dyke Pornography» (2004) kaller Heather Butler disse «lesbiske» numrene for «the lesbo-jelly in the hetero-donut». Sex mellom kvinner er sjelden noe helt i seg selv, redusert til oppvarmingsnumre, en utskeielsesfase, et utviklingsstadium på vei til «heteromålet», eller avvikende atferd. Der menn i heteroporno er heteroseksuelle, er kvinner alltid bifile. Den «lesbiske» er myntet på et mannlig publikum, sjelden avbildet som et reelt menneske. Lesbisk legning anses som en patologisk erstatning for heteroseksualitet, hvis synlighet har vært grovt forenklet (H. Butler, 2004, s. 173).

I 1984 kom det lesbiske erotikkmagasinet *On Our Backs*, som reverserte tittelen til det radikalfeministiske, antipornografiske bladet *Off Our Backs*. Året etter fulgte *Fatale Video*, produserende lesbisk porno for lesbiske. Målet var å få lesbisk sex til å framstå naturlig og komplett, uten at seere måtte bekymre seg for at en mann plutselig skulle valse inn og overta. I kjølvannet av den amerikanske sexkrigen var imidlertid spørsmålet: Hvordan burde lesbiske egentlig knulle, og hvordan burde det representeres? (H. Butler, 2004, s. 178-182)

Heather Butler skiller her mellom lesbisk og *dyke* pornografi, der sistnevnte er det førstnevnte aldri ble. Dyke porno er sex som ikke frykter akter «tilhørende» heteroseksuell og homofil pornografi, som penetrering, røff sex, *dirty talk* og rollespill. Det som var «forbudt» ble her tillatt. Ord som «cunt» ble tatt i bruk, det samme ble dildoer og vibratorer, samt S/M-fantasier – selv kvinnelige ejakulasjoner, selv om den kvinnelige orgasmen i seg selv ikke var et mål. I stedet skulle det testes ut nye og spennende måter å ha sex på (H. Butler, 2004, s. 181-182).

I «Claire + April: Petals» kommer sexen i form av en yndig innpakning, framstående hel og naturlig. Det er ingen mangler forårsaket av penisfraværet, og i likhet med Aprils ukonvensjonelle kropp, kommenteres heller aldri dette – slik blir det heller ikke noe uvanlig som må «forsvares».

Claire Adams er BDSM-utøver, omtalt som Sadisten, «well known in the industry for her talent with intricate rope bondage, love of sadistic torments like punching and affinity for mummification and encasement» (Adams, u.å.). Under forhandling sier hun at hun er vant til langt mer brutal praksis enn April er klar for. For selv om det lekes med røffhet, er utprøvingen mild. Claire er erfaren, men April gis en lett innføring. Sekvensen befinner seg trolig et sted mellom lesbisk og dyke, da det brukes leketøy og penetreres, men «princess» trumfer dirty talk, og heller ikke dominant/submissiv-rollene er faste eller hellige. Ved flere tilfeller initierer April, og Claire lar henne. Smerteterskelen er lav, og disiplineringen relativ.

I stedet for én stor avslutning, følger en rekke høylytte etapper. Orgasmepresset bryter med feministisk pornografis syn på kunstig stønning som en uting. Det skal ikke utelukkes at kvinnene faktisk kommer, men framføringene står ikke i stil med lovnader om overbevisende nytelsesskildring. Ifølge seksualforskerne Williams Masters og Virginia Johnsons blir skjeden våt under opphisselsesfasen, lystfølelsen stiger ved platåfasen, og når klimaks ved orgasmestadiet. Ytre påvirkning glemmes, pusten stopper opp, og sexrødme, pulsøkning og muskelspenning følger. Hos Claire og April er det verken spasmer eller utfasing å spore. De inntar porno-personaer, hvis kamerabevissthet, smertelignende grimaser og rytmiske stønn framstår mainstream-konvensjonelle (Grünfeld & Almås, 2018).

*Butch*figuren har ikonstatus innenfor lesbisk historie. Gjennom henne oppnår den lesbiske maksimal synlighet, fordi hun «wears her sexual preference the way most of us wear clothes». Lesbisk pornografi bruker henne som et autentisitetsbevis, og ifølge Heather Butler er hun en klisjéfyllt men nødvendig stereotypi på grunn av sin lett identifiserbare markør. Der butch er aktiv og aggressiv, er motparten hennes, *femme*, passiv og underdanig. Butch/femme-dynamikken er vanlig innenfor lesbisk/dyke pornografi, og selv i «Claire + April: Petals» gjør den seg framtreende (H. Butler, 2004, s. 169).

Selv om Claire ikke matcher stereotypisk butch-estetikk, som kort hår, null sminke og sort lær, er hun mindre femme enn April. På samme måte er Pepper i den lesbiske pornofilmen *Suburban Dykes* (Sundahl, 1990) komparativt *butch* til motspiller Nina Hartley. Hartleys hår er *mer* stilet og undertøyet *mer* feminint. På liknende vis utsondrer April ynde og ungdommelighet, mens Claire dermed framstår modnere og mer behersket. Utstrålingen hennes blir androgyn sammenliknet med hyperfeminine April. Formene er smalere, ansiktstrekkene grovere, og stemmen mørkere. Claire er den aktive og dominante, mens April

er passiv og submissiv. Denne dynamikken forsterkes ytterligere når Claire begynner å penetrere April (H. Butler, 2004, s. 180-182).

Flere lesbiske har kritisert butch/femme-dynamikken for å imitere heteroseksualitetens mannlig/kvinnelig. Det har også vært uenighet tilknyttet dildobruk, og hvorvidt den hører hjemme i lesbisk sexpraksis: Er den en mannserstatter som indikerer kvinnelig mangel? (H. Butler, 2004)

I «Claire + April: Petals» brukes en rekke sexleketøy, som topper seg når Claire multitasker vibrator, dildo og analplugg. Strap-on-beltet tar stor plass, og Claire inngår i kjønnspill når hun penetrerer. Hele tiden har hun tafset på Aprils «tits and ass», men med støtingen blir tonen frekkere og mer standardpornografisk maskulin. Musklene strammes, ansiktet hardnes, og det glimtes til med dirty talk. Som i heteroporno er det lesbisk/dyke-konvensjon for butch å penetrere femme, men ikke omvendt, og der femme-på-femme er vanlig, ser man lite butch-på-butch. Penetreringen reduserer sterkt Claires feminitet, før hun returnerer til feministisk etikette og forsikrer seg om at mottaker har det bra (H. Butler, 2004).

Ifølge Heather Butler er dildoen en «gledesgiver», ikke en «gledessøker». I motsetning til dens mannlige original, mister verken dildoen ereksjonen eller ejakulerer, og den er avtakbar. Som tilbehør tillater den lesbiske å utføre de samme handlingene som menn, uten å miste kontrollen. Den er beregnelig fordi den ikke kjenner nytelse. Claire og Aprils penetreringsrunder minner om praksis tradisjonelt forbundet med heteroseksualitet, og samkjører i så måte med dyke pornografi. I motsetning til heterosex er det for øvrig her den *penetrerte* som teller mest: «It is the 'butch/top's' aim in lesbian sex to give the 'femme/bottom' complete satisfaction, while the penis is often the only satisfied genital in heterosexual porn» (H. Butler, 2004, s. 183-188).

Claire bruker store mengder glidemiddel underveis, og pornoenheten står slik i stil med omtalen av feministisk pornografi som «an extended commercial for Good Vibrations, and sex toys in general» (H. Butler, 2004, s. 191). Underveis demonstreres hygieneaspektet, og sexakten stopper opp for at det skal fomles fram til riktig beskyttelsesrutine. Sekvensen følger i så måte også i fotsporene til amatørpornoserien *San Francisco Lesbians* som Heather Butler kaller «keepin' it 'real'»-porno. Stillinger testes ut med vekslende hell, dildo faller ut, og

April tørker bort svetten når Claire ikke ser; reelle situasjoner som ifølge Butler er «beautifully awkward» – men er de sexy? (H. Butler, 2004, s. 187)

Estetikk og narrasjon

Feministisk pornografi søker å framstille sex i et positivt og skamløst lys. Her skiller Taorminos *Rough Sex* seg noe ut, da hun omfavner standardpornografiens (ikke)estetikk, synlighetsmantra, og seksuelt innhold fra *horsing* til *snowballing*. Hun vraker med andre ord ideen om at kvinner vil ha emosjonelle romanseplott med forskjønnete softcore-elementer.

«Claire + April: Petals» er gjennomført i all sin smakløshet. Produksjonsdesignet er *kinky* og kostymene klisjéfylte. Den lave bilde- og lyd kvaliteten gir inntrykk av lavbudsjettsproduksjon, og Taormino spiller på et glorete uttrykk med lavkulturelle assosiasjoner. Hennes sjangerkonvensjonelle grep bryter med Erika Lusts betydelig mer luksuriøse stil, og gir skuet inntrykk av å være mer direkte og utilslørt, underbyggende det røffe sex-motivet.

Kamera er håndholdt, bildet kornete og materialet eksplisitt. Sexakten vises i stor grad i sin helhet med naturlig flyt, og en og annen ru overgang. Regi og klipp griper tilsynelatende lite inn, og når det først skjer, er grepet synlig. Taormino tar seg god tid, inkluderende forspill og etterspill, og kamera varierer vinkler og distanser. Det er ingen påfallende repeterte utsnitt, her får vi både oversiktsbilder fra fugleperspektiv, og nærgående ansiktsinnstillinger.

Kamera er hele tiden på utsiden av aktiviteten, zoomende inn på penetrering og cunnilingus. Sexen tilrettelegges ikke for seeren, og zoomingen skjer på bekostning av fullt innsyn – det er ofte en arm, et bein eller en hudfold i veien. Selv om aktørene fetisjerer hverandre, fetisjerer ikke kamera dem. Det er den seksuelle interaksjonen i fokus, ikke fortapelse i kropper, og kamera er forbeholdt observatørrollen.

Forhandlingen er vanlig BDSM-prosedyre, men uvanlig pornogrep, da man skal fort i gang med hardcore-materialet. Som feministisk pornograf er Taormino opptatt av å understreke konsensus, ettersom seksualisert voldsutøvelse har møtt feministisk kritikk og er et omstridt emne også innenfor den feministiske pornobevegelsen. Taormino ufarliggjør de røffe aspektene ved å vise at aktørene er i kontroll, og at innspillingen er komfortabel. Atmosfæren er påfallende positiv, og bringes videre inn i sexakten, nedverdiggelsesleken og maktspillet.

Taormino lar aktørene sette ord på sine seksuelle preferanser, som bevis for at kvinner kan tenne på volds- og maktutøvelse. Innledningen er en forsikring om pornoenhetens vektlagte produksjonsetikk, og Taormino synes å sikte seg inn mot en kritisk (eventuelt uerfaren) målgruppe hvis opphisselse oppstår i vitnen om at innspillingen er real.

Samtalen gir dessuten innblikk i pornoskuespillernes personligheter. Taormino antyder at sexen skal være vel så god for dem, som for oss. Kvinnene framstilles som sammensatte, sjarmerende subjekter, og samtalen blir like mye en «bli kjent»-del som informativ forhandling, der man blir nysgjerrig på å se dem ligge sammen fordi man involveres i dem som personer. Det åpnes opp for identifikasjon og fascinasjon, fordi de representeres som mennesker – ikke bare kropper. I tillegg snakker aktørene entusiastisk, nesten opphisset, om hva de vil gjøre med hverandre, og i så måte blir samtalen nærmest et verbalt forspill før påfølgende realisering.

Innledningssamtalen, improvisasjonsaspektet, utelatelse av plott og den lange, relativt uavbrutte narrasjonen spiller alle på autenticitetsinntrykk. Seeren føler seg med på reisen, og sexakten oppleves mer impulsiv. For den gjengse, mer utålmodige pornoforbruker, kan imidlertid forhandlingen virke kåthetsbremsende, fordi hun får mer enn hun ba om.

4. Analyse: Tristan Taorminos «Sinnamon: Poker»

«Sinnamon: Poker» er sjette og siste sekvens i Tristan Taorminos *Rough Sex Vol. 2*. Lengden er 40 minutter med en flere minutters samtaledel før sexakten. Scenarioet er fiktivt og improviseres ut ifra Sinnamon Loves submissive tjenerdrøm. Med seg har hun Orpheus Black, Shane Diesel, Richard Mann og Nathan «Threat» Menace. Hele ensemblet er svart.

1. Samtaledel: Sinnamons fantasi

– One of the reasons why it's so important for me to do this scene is because I've shot for all the big BDSM companies but it's always with a white male top or a white female top, and I've caught a lot of shit from black porn fans that don't get the BDSM because they associate the race thing with BDSM.

Det er Sinnamon som snakker. Hun sitter i en svart skinnssofa iført et seksualisert tjenestepikekostyme. Ved siden av henne sitter pornoskaperen selv, Tristan Taormino, i hverdagstøy, med briller og en notatperm i fanget.

– I want to show that there can be this D/M dynamic between a black couple and that there can be this kind of rough, aggressive sex between black people in general. Like, I wanna show that it exists, you know, so people will stop giving me shit about it!

I en sofa ved siden av sitter tre påkledte menn og nikker. Sinnamon er engasjert, og det er hun som har ordet. Det kommer tydelig fram at dette er hennes seksuelle fantasi, og at den skal skje på hennes premisser. Underveis veksler kamera mellom nærbilder av henne, reaksjonsbilder av lytterne, og frampek til sexakten – som Sinnamon kravlende på alle fire.

– When I think of me being dominated by someone, I tend to think of me being dominated by black men and being in service to someone, which is why we brought Orpheus. Sinnamon peker på en fjerde mann stående bak mennenes sofa. Han er større enn de andre, har skyggelue og piercinger i underleppa. Han ser alvorlig ut. – He's a lifestyle dom I know from shootings and stuff and I knew he would be the perfect person to kind of set the tone for this scene. I mean, he's set me on fire a couple of times, he's very capable. Very capable!

Sinnamon gliser, og det samme gjør Taormino og mennene i sofaen. Orpheus er med andre ord håndplukket av hovedrolleinnhaver selv. Det kommer også fram at det er Sinnamon som har gitt mennene klesinstruksjoner, i dette tilfellet nedpå hverdagstøy.

Som i «Claire + April: Petals» velger Taormino å inkludere seg selv i pornoskuespillernes forhandling, men denne gang foran kamera. Sinnamon forklarer at det er opp til Orpheus å tilby mennene kroppen hennes, og Taormino legger til: – And I think that that also gives you a really organic opportunity. If you're not at the moment feeling it you can say «no» and then one of you could be, like, «well, I'll take her». You don't need to be super eager either, you know. I mean, you actually came to play poker. You actually gonna play cards and I want you to just be yourselves and do that.

Sinnamon åpner opp om dirty talk. – I like «bitch», «whore», «cunt», «slut». I like those terms, I like being called dirty names. I *don't* like animal terms, like, I don't like «pig cotton», «cow», it just doesn't click. Så introduserer hun sikkerhetsordet «mercy» i tilfelle noe skulle skjære seg underveis og hun må bryte av. Taormino nikker og gjentar ordet for å forsikre seg om at mennene fikk det med seg. Mens Sinnamon fortsetter å snakke, hører vi mennene i bakgrunnen gire hverandre opp. Sinnamon prøver å snakke over dem, men Taormino avbryter skarpt: – But I think the important thing is that you're *gentlemen* and this is *not* a fucking-free-for-all gangbang. Mennene nikker fort, – Oh, yeah, no, no. Sinnamon trekker oppglødd på smilebåndet og vi får en ultranær innstilling av ansiktet hennes: – It's gonna be fun!

2. Sexakt: lysten i nedverdiggelse

Det starter med nærbilde av pokerspillet. Mennene prater og ler, og sjetonger slenges i potten. Så klippes det til Sinnamon komme krypende bort til bordet deres. Kamera befinner seg på gulvet med henne, og filmer bakfra så bakenden aksentueres. Orpheus røsker tak i håret hennes. – You give my buddies a drink? – Yes, sir, svarer hun med en stemme som er lysere og mer underdanig enn under forhandlingssamtalen. Hun har omfavnet karakteren sin. – Good help is hard to find, sier Orpheus til mennene, og tonen deres er lett og kameratslig.

Sinnamon får et drinkbrett festet til et *collar* (halsbånd), og kamera fortsetter å utnytte froskeperspektivet for å betrakte rumpa hennes som Orpheus blottes og klapper. Når hun skal

servere drinkene, klarer hun å søle, og gjestene blir misfornøyde. Dette er igangsetteren Sinnamon ønsket seg, og her ifra starter Orpheus straffen i form av en lang, røff sexakt.

Under samtaledelen beskrev Sinnamon seg selv og Orpheus som BDSM-utøvere, og sa at intensjonen bak innspillingen var å vise et helt svart ensemble utføre denne sexpraksisen. Her sikter hun til mainstream-pornografiens begrensede representasjon av svarte. Ensemble med bare svarte pornoskuespillere inneholder sjelden intens hardcore, røff sex og fetisjinnhold. Slike scener er forbeholdt hvit eller interracial representasjon (Love, 2013, s. 100). Gjennom «Sinnamon: Poker» lar imidlertid Taormino Sinnamon forme sin egen pornografiske representasjon. Dette er hennes seksuelle fantasi: å domineres av fire svarte menn.

Sinnamons straff starter med at hun må ned på alle fire og plukke opp isbiter med munnen, mens Orpheus trækker på henne og får henne til å kysse skoene sine. Deretter inkluderer mesteren en stor pisk, og innimellom slagene mot bakenden må hun avgi enkle svar som «yes, sir» og «no, sir» – hun disiplineres. De store brystene har falt ut av det lille kostymet, og hun tvinges ned på kne med hendene bak hodet. Orpheus finner fram en stor kniv og fører den mot brystene hennes. Sinnamon virker redd, men lager motstridende stønnelyder.

Knivleken er et brutalt overraskelsesmoment, og utfordrer forventningene til hva feministisk pornografi skal være. Orpheus stryker knivbladet nedover lår og innover mot skjede, og kamera stirrer dvelende og nærgående. Bevegelsene er så rolige og kontrollerte at det skarpe, truende våpenet får en sensuell og pirrende kvalitet. Så stanser Orpheus brått, kaster en drink i ansiktet hennes og sleper henne mot stuebordet. Sinnamon legges på rygg, og med godt grep om halsen hennes, henvender han seg til mennene: – Come on over for some pussy!

Det tar ikke lang tid før Richard og Shane står der med store, erigerte peniser. Richard dasker sin i ansiktet til Sinnamon og kamera glir nedover de spredte beina hennes. På lårene ser vi tydelige spor etter knivbladet. Så får vi nærbilde av Sinnamon utføre fellatio på Richard, og så på Shane. Tre menn står over henne nå, og situasjonen iakttas fra fugleperspektiv. – Sir? spør Sinnamon forsiktig. – No, svarer Orpheus kort.

Store mengder oralsex følger, og utgjør til sammen store deler av sexakten. Mens Sinnamon suger renner spyttet, og det stønnes iherdig. Hun flyttes fra bord til sofa til gulv, hele tiden

utførende fellatio på enten Richard eller Shane, som bytter på å motta og å runke. Til enhver tid kommenteres arbeidet hennes: – Suck that, spit on it, jerk it, lick that pre-cum.

I mellomtiden vandrer Orpheus i ring rundt skuet. Han er fullt påkledd, iført mørke, luftige klær og slangeskinnsko. Kroppen er sterk og overvektig, og minen alvorlig. Stemmen er likevel rolig, og det samme er bevegelsene hans. Richard og Shane på sin side har latt klærne falle, avdekkende to slanke, veltrente kroppar. De har begge barbert hode og brystkasse, så vel som nedentil, og Shane går med solbriller inne. Sistemann derimot, Nathan, er fortsatt påkledd og har ikke engang forlatt pokerbordet.

– Is she doing a good job over there? spør Orpheus nesten serviceinnstilt. Så tvinger han Sinnamon ned på gulvet, og før vi vet ordet av det skriker hun i smerte. Liggende på rygg med mesteren over seg, har hun fått våt stearin over bryster og underliv. Sjokk glir fort over i karikert purring, og vi får nærbilde av Sinnamons vagina som Orpheus penetrerer lett med en liten, lyserosa dildo. Så gjenintroduiseres knivbladet, fjernende ny-stivnet stearin fra huden.

Sinnamons kostyme er fortsatt intakt, selv om bryster er blottet og latextrusa fjernet med kniv. Hun har på høye hæler seansen ut, og håret er stort og rufsete etter all luggingen. Hun er slank med store bryster og rumpe – tilsynelatende naturlige. Bein og armhuler er shavet, og det samme er skjeden med unntak av en lett busk på front. I tillegg har hun et stort gap mellom fortennene som gir henne et sjarmerende særpreg.

Det er Sinnamons kropp som vies størst fokus, men kamera dveler ikke nødvendigvis direkte ved den. I stedet er det opptatt av å fange aktiviteten, for det er situasjonen som fetisjeres og utforskes mer enn menneskene og kroppene deres. Sinnamon får mest skjermtid fordi hun er eneste kvinne blant fire menn i en heteroseksuell sexakt, samt at hun identifiseres som hovedperson. Underveis viser Taormino scenarioet fra en rekke vinkler og distanser, men kamera er mer funksjonelt og mekanisk enn stilistisk eksperimenterende. Med tanke på all fellatioen og sekvensens likheter med mainstreame pornokonvensjoner, utelater imidlertid Taormino point of view. Som med resten av filmutvalget, er vi kikkere – ikke deltakere.

25 minutter inn i handlingen initierer Richard til sekvensens første samleie. Stillingen er misjonær og de bruker ikke kondom. Intensiteten stiger, og Sinnamon penetreres på gulvet mens det kastes drinker over henne. Shane og Richard bytter på hvem som får knulle, og

Taormino gir oss ultranære meat shots. – Hit that shit harder! Quiet that bitch up! Mennene ler og spytter på henne. Klippingen er blitt røffere, og enkelte tidshopp skaper variasjon og fortgang i den lange sekvensen. – Get nasty with it, roper selv Nathan nå, og kameraøyet dveler ved gliset hans. Alle mennene er involvert, og Sinnamon tas i munn og vagina samtidig. Orpheus oppgraderer til to pisker, og Nathan lugger henne i håret.

Vendepunkt: «Mercy!»

Sinnamon plasseres i sofaen. Ansiktet er vått og dratt, og håret står til alle kanter. Vi får nærbilde av vaginaen hennes, og Orpheus' hender som entrer bilderammen. Han har på seg gullfargete metallklør og graver fingrene inn i huden på innside lår. Sinnamon responderer med smertelyder, som hun har gjort tidligere, men bryter plutselig ut i: – Mercy!

Orpheus trekker seg rolig men umiddelbart tilbake, og etterlater henne tungpustet. Kodeordet kommer brått på, og det oppleves tabu å stanse det oppbygde scenariet. Samtidig er det en betryggende bekreftelse på at det til syvende og sist er Sinnamon som er i kontroll. Hun kan kansellere når hun vil, om det skulle bli for ukomfortabelt eller smertefullt.

Rollespillaspektet understrekes her, som Taormino heller aldri har lagt skjul på. Tvert imot har hun latt oss se pornoskuespillernes overgang fra seg selv i samtale til rolle under sexakt. Vi tror ikke på det fiktive spillet i seg selv, men på improvisasjonen dem imellom. Som tilskuere innbiller vi oss at det hele blir til foran øynene våre, som gir pornografien et inntrykk av spontanitet. Det er ikke manus, og vi kjenner premissene. Taormino får den lange sexakten til å framstå utilslørt, med minimal innblanding fra settet og klippen. Det virker som om alt er lagt i pornoskuespillernes hender, og at Taormino lar det bli som det blir, hvilket høyner troverdighetsaspektet.

Sikkerhetsordet demonstrerer også at selv om det eksperimenteres med makt, skal ingen ha det ubehagelig på bekostning av hyggen sin – så høytidelig skal det ikke være. Vi får se hvor innarbeidet sikkerhetsritualet er, og respekten og tilliten utøverne vier hverandre. Dette skaper et inntrykk av trygghet på settet, og konsensus er ikke bare en viktig prioritering for feministisk pornografi generelt, men for BDSM spesielt. I «Sinnamon: Poker» er kvinnen grensesetter, for hun domineres kun på egne premisser.

Etter hvert returnerer Orpheus. – Good child, sier han mildt og kamera glir nedover brystene hennes. Han har fortsatt gullklørne på seg og stryker dem over huden hennes. Rolle og maktposisjon er med andre ord intakt til tross for bruddet, men tilnærmingen er mer forsiktig og prøvende. – Thank you, sir, hvisker Sinnamon mens kamera blir ved brystene hennes. – You did a good job entertaining my guests, sier Orpheus. – I'm not finished, am I? Hun spør ledende, som om hun ikke vil avslutte. – No, not even close, svarer Orpheus. – Thank you, sir.

Sinnamon og Orpheus demonstrerer kommunikasjon og impro gjennom rollene, og når mesteren får bekreftelse fra motspilleren, klippes det brått til mer penetrering. Mens Shane og Sinnamon har seg i sofaen fester Orpheus klesklyper til brystvortene hennes. Shane trekker ut kjønnsorganet, og erstatter det med fingre. Tempoet heves og Sinnamon begynner å rope. – Fuck, fuck, fuck! Banningen bryter med tidligere ordlyd, og det virker som om hun tas på senga og glemmer seg selv. Fingringen synes å være en gledelig overraskelse, for med ett begynner det å skvette fra skjeden, og sekvensen beveger seg i retning orgasme(r).

Taormino klipper over i nytt samleie, igjen mellom Sinnamon og Shane. Nå er det imidlertid hun som er på topp, og gliser fra øre til øre for første gang i løpet av sexakten. Ridningen gir henne en mer aktiv rolle, og tonen oppleves lettere. Ved siden av sitter Richard og hun lener seg ned for å utøve fellatio, samtidig som Shane fører fingeren mot anallullet hennes. Igjen blir det høylytt – «Yeah, yeah, yeah, yeah!» – og vi får nærbilde av det forvridde ansiktet hennes som tilsynelatende oppnår orgasme nummer to.

Så avbryter Orpheus ved å dra henne bakover etter håret. – Kneel! Come on, you're ready for it? Sinnamon sitter stille og lydig på gulvet. – Yes, sir. Kamera zoomer inn på ansiktet hennes, og en penis entrer bilderammen. – Open your mouth, beordrer Orpheus og det ejakuleres over nese- og munnpartiet hennes. Idet kjønnsorganet kapitulerer, kommer et nytt. Kamera zoomer inn ytterligere, og fanger en andre ejakulasjon i Sinnamons ansikt. – Stick your tounge out. Suck it, suck it hard. Kuken slippes inn i munnen, og når den er ferdig, returnerer førstemann. – All over her face, sier Orpheus, og siste rest presses ut før alt smøres utover.

Mennene reduseres til anonyme peniser, vi vet ikke hvem som tilhører hvem. Taormino dveler i vei, og leverer sikre orgasmebevis og maks synlighet. Så zoomes det ut, og Sinnamon trækkes ned i bønnestilling. – Good girl, sier Orpheus varmt. Selv er hun stille og øynene er

lukket. Det klippes til pokerbordet. Mennene har gjenopptatt spillet, pratesyke og lattermilde som om ingenting har skjedd, til tross for at to av dem er nakne. Så klippes det tilbake til Sinnamon, liggende på gulvet, filmet ovenfra og ned – liten, brukt og glemt.

– You my dirty, little cum slut? spør Orpheus vennlig. – Yes, sir, svarer hun svakt. – Why won't you finish getting us those drinks. Han reiser seg, og før han returnerer til kameratene legger han til med streng stemme: – And crawl. Sexakten slutter slik som den startet, med en kravlende Sinnamon på alle fire. Bildet går så i svart, og rulleteksten følger.

3. Funn: svart, feministisk sexslave?

«Sinnamon: Poker» er den analyseenheten som minner mest om mainstream-pornografi, og skiller seg derfor ut fra resten av utvalget. Hadde man ikke på forhånd visst at Taormino var en feministisk pornograf, hadde man kanskje ikke trukket denne konklusjonen på egen hånd.

Stilvalgene hennes er gjennomgående for hele *Rough Sex Vol. 2*. Det er eksplisitt innhold, håndholdt kamera, røff klipping og kornete bilde. I likhet med «Claire + April: Petals» er lyden dårlig isolert, og mise-en-scèneen smakløs. Sinnamon er utkledd som klisjeen «sexy tjenestepike», Shane bruker solbriller inne (selv avkledd) og Orpheus har slangeskinnsko og skyggelue. Settet forestiller en luguber kjellerstue med vegg-til-vegg-teppe, sorte skinnssofaer og pokerbord. Lyssettingen er dunkel og fargepalletten brunlig.

Den mainstream-assosierende estetikken underbygger den røffe sexen. Her er verken forskjønning eller stilistisk eksperimentering. Det er sexen i fokus, og den skal være skitten og direkte. Taormino praktiserer mainstream-pornografis maksimale synlighet, og leverer kontinuerlige, nærgående bevis på hardcore-aktiviteten. Det er ikke stemningsmusikk, bare lyden av handling.

Selv om Taormino bruker zoomfunksjon framfor tilrettelagte positurer, er pornoskuespillerne mer obs på kameras tilstedeværelse her enn i resten av utvalget, blant annet fjerner de aktivt Sinnamons hår for å ikke skygge for innsyn. Denne innprentete selvbevisstheten er vanlig innenfor mainstream-pornografien, og avslører at de vet om oss. Selv om Taormino inkluderer dobbelt moneyshot og store mengder fellatio, inntar hun for øvrig aldri noens synsvinkel, som er påfallende fraværende siden så mye annet her er så sjangerkonvensjonelt.

(Anti-)feminisme

Sammensetningen av én kvinne og fire menn er heteroseksuell, og i tillegg til at mennene dominerer i antall, forsterkes overlegenheten med BDSM-praksisen som i dette tilfellet nedverdiger kvinnen. Kjønnsdynamikken er ikke nødvendigvis uvanlig for mainstream-pornografi, men i den viten at pornoskaperen er kritisk til pornografisk kjønnsrepresentasjon, bidrar Taormino til å utvide toleransen for hva feministisk pornografi får «lov» til å være.

Rollespillet blir tidvis brutalt, og scenarioet kan tolkes i retning seksuelt misbruk og en form for simulert gruppevoldtekt. Her utforsker Taormino en betent tematikk, især fra sitt feministiske ståsted. Som vi så i oppgavens historiske gjennomgang, anså radikalfeministene voldtekt som en klasseforbrytelse: noe menn som klasse utførte mot kvinner som klasse for å holde dem nede. Kampen mot seksuell undertrykkelse var derfor fundamental, og fikk videre konsekvenser for pornografien som ble ansett som «voldtekt i praksis» (Korsvik, 2018).

I «Sinnamon: Poker» blir kvinnen straffet med sex fordi hun søler en drink – hun blir «straffepult». I tillegg er hun fratatt friheten i utgangspunktet, som hovedrolleinnhaver selv formulerer: «the whole tone of this scene is kind of that I am owned, that I am property». Her regisserer Taormino sidelangs en radikalfeministisk idé à la Betty Dodsons utsagn: «One of our first big mistakes as feminists was to establish politically correct sex, defined as the ideal of love between equals with both partners remaining monogamous» (Dodson, 2013, s. 25).

Med «Sinnamon: Poker» anerkjenner Taormino mørkesidene ved det kvinnelige begjæret, de som ikke følger feministiske idealer om politisk korrekthet. Dodson hevder at kvinner i dag fortsatt diskuterer hva som er akseptabelt å konsumere, mens menn «beat off to whatever turns them on» (Dodson, 2013, s. 23). Selv om kvinners pornoforbruk er en stigende kurve, forblir det et tabuemne for flere. Pornografi er et negativt ladd ord, konnoterende til synet av runkende menn, selv tår etter kinomørkets «raincoaters»-trend (Tiller, 2012).

For en kvinne og feminist kan det være vanskelig å erkjenne tenning på dominering, fornedrelse og voldtekt. Det oppstår et betent gråsonelandskap mellom politikk og lyst, hode og kropp. Her er Taormino i tråd med Batailles kobling mellom begjæret og det forbudte – ideen om at det er her den seksuelle spenningen befinner seg, i det grenseoverskridende og ukorrekte. Tematikken er ikke ny, fra kultklassikere som *The Night Porter* (Cavani, 1974) og

The Story of O (Jaeckin, 1975) til den kommersielle *Fifty Shades of Grey*-trilogien – det som utforskes er den erotiske dimensjonen ved kvinnelig underdanighet (i skyggen av feminisme).

I det personlige essayet «Queer Feminist Pigs» (2013) skriver den feministiske og lesbiske *women's studies*-professoren Jane Ward om sitt ambivalente forhold til pornografi. Hun støtter den feministiske pornotendensen, men tenner på den mainstream: «For some of us, mainstream porn – for all of its sexist and racist tropes and questionable labor practices – still casts its spell» (Ward, 2013, s. 130).

I do wish that I found lesbian feminist imagery more appealing, but often what I want to watch is raunchy porn. I feel very capable, though, of disidentifying with it. It does not determine my politics, or other things about my life. Still, are you suggesting that my sexuality is less feminist, or more damaged, than it should or could be? (Ward, 2013, s. 134)

Taorminos feministiske forsvarstale i «Sinnamon: Poker» er innledende samtale, som blir alfa omega for sexakten som følger. Ved å la kvinnen formulere sin våte drøm for så å realisere den, gir Taormino henne en stemme. Sinnamon framstilles som et seksuelt subjekt, selv om hun inntar *rollen* som objekt. Slik praktiserer Taormino feministisk sexpositivisme på tross av sexens nedverdiggende form, fordi hun fremmer kvinnens rett til seksuell autonomi. Hun anerkjenner at kvinners seksuelle preferanser er forskjellige, og utvider representasjonen av kvinnelig begjær – blant annet brytes Candida Royalle-konformiteten om kvinners foretrukne romantisering her. Taormino formidler at man ikke skal være skamfull som kvinne (eller feminist) for å like det røft. Kvinners seksuelle fantasier skal verken dømmes eller forties.

Etisk forspill er uvanlig pornoprosedyre, med grensesetting og ideologisk argumentasjon for hardcore-materialet i vente. Taormino trer korrekt kontekst over ukorrektheten, og lar oss vitne full konsensus med seg selv som billedlig garanti. «Sinnamon: Poker» blir et slags bestillingsoppdrag med hovedrolleinnhaver som klient. Selv regissøren tar instruksjoner, og mennene er i hennes tjeneste. Det iscenesatte «behind the scenes»-elementet sier at sex er maktspill, og maktspill er lek. Den innbakte produksjonsetikken forsikrer tilskueren om at settet er trygt. Seksuell utnyttelse er et ikke-ord, og ingen har det vondt (hvis ikke de vil).

Der det mannlige kjønnsorganet var ikke-eksisterende i «Claire + April: Petals», er det både synlig og kravstort i «Sinnamon: Poker». De avkledte mennene reduseres i stor grad til

penisene sine, og Sinnamon utfører store mengder oralsex uten å tilbakebetales med samme mynt. Den repetitive fellatioen kan for kvinnelige seere identifiseres mer med utførelse enn følelse – en seksuell stimuli kvinner bare kan forestille seg. Oralsexen får imidlertid en annen virkning i lys av Sinnamons fantasi, for det er ikke handlingen i seg selv som er opphissende, men det faktum at hun tvinges til å utføre den.

Fellatio har tradisjonelt sett vært et symbol for maktdemonstrasjon mellom mann og kvinne, og underbygger Sinnamons ønske om å «brukes». Med radikalfeminister på antipornosiden som Catherine MacKinnon har det blitt en feministisk «norm» å anse fellatio som en iboende submissiv, kvinnelig handling, og er derfor blitt avvist som en politisk ukorrekt seksuell praksis. Hardcore-pornografien på sytti- og åttitallet framhevet imidlertid det mannlige kjønnsorganet som det ultimate begjærsobjektet, ettersom industrien beveget seg i retning mantraet: «the hottest sex [is] the most visible». Med kvinnen som lerret for mannens tilfredsstillelse, er moneyshotet blitt et av sjangerens viktigste elementer, og Taormino klinker til med to (Williams, 1989).

Mennenes ejakulering over Sinnamon er sexaktens endelige fornedrelse, et avtrykk som smøres utover. Kuken daskes i ansiktet hennes, og testiklene hviler på pannen. Kvinnen blir en «cum slut» som lydig må motta. Heather Butler skriver blant annet om mannen som alltid må komme på kvinnen, og viser til uttrykket «*facial*» (ejakulasjon i ansikt/ansiktsbehandling). Butler argumenterer for at dette er ment å beskrive handlingen som en slags «velgjørende» prosess for den kvinnelige mottakeren:

Semen becomes more than glorified male piss; it becomes an alpha-hydroxy infused substance that replenishes, nourishes, soothes, healing dry, wrinkled, female skin. And female protagonists in heterosexual pornography, because they apparently do not orgasm in a way that is conducive to the principle of «maximum visibility», turn, for the most part, into cum-catchers, and there is little attempt to represent female pleasure in any form other than a smiling or ecstatic face dripping with semen (H. Butler, 2004, s. 184-185).

Når Sinnamon er brukt, blir hun glemt – forkastet som et fylt kondom. Her rister også Taormino i nok en feministisk grunnstein, nemlig kampen mot tingliggjøring. I «Sinnamon: Poker» stilles klokken tilbake i tid, og kvinnen gjenopptar rollen som mannens eiendom, en

gjenstand i hans husholdning. Hun skal behandles som et objekt, ikke som en person, og med det oppløses også selve *menneskeheten* hennes (Ismail, 2015).

Men pornofilmen er todelt i sin behandling av kvinnen. «Sinnamon: Poker» er oppgavens eneste analyseenhet med ejakuleringsbevis, og selv kvinnen spruter(!). Det doble moneyshotet veies altså opp av *to* kvinnelige orgasmer, og sikkerhetsordet blir vendepunktet som endrer sexakten. Der mennene vier lite tid til Sinnamons fysiske tilfredsstillelse i starten, snus det mot slutten. Tonen blir lettere og hun mottar cunnilingus og fingring, det anvendes dildo og inngås samleie framfor fellatio. Sexstillingene i seg selv er av begrenset kaliber, og selv om Taormino er opptatt av å vise direkte hardcore-sex, følger hun ikke mainstream-modellens mål om flest sexstillinger på kortest tid. Det tar lang tid før tradisjonelt samleie finner sted, og når det først skjer veksler utøverne mellom standardstillinger som misjonær og doggy.

Sinnamon, Shane og Richard inngår *ménage à trois*, men det er mye som *ikke* skjer, og ifølge Williams er det som utelates vel så relevant som det som inkluderes. For eksempel har Sinnamon kun samleie og oralsex med to av fire menn, og av dem er det Shane hun forholder seg mest til. Hun inngår aldri analsex, eller blir dobbeltpenetrert. Kvinnen forblir attraksjonen i midten, og det oppstår aldri seksuell interaksjon mellom mennene. Selv om Taorminos kvinnelige, heteroseksuelle hovedmålgruppe trolig kunne verdsatt et mann-på-mann-motiv, følger hun i mainstream-pornografiens fotspor med homofili som et heteroseksuelt tabu (Williams, 1989).

Svart stereotypi

Taormino trekker også inn fargerelaterte kontroverser med amerikansk slavehistorikk til grunn. I 1851 spurte Sojourner Truth: «Ain't I a woman?» Den svarte, kvinnelige slaven og aktivisten mente kategorien «kvinne» var ekskluderende fordi den privilegerte kun hvit middelklassekvinnens erfaring. Sitatet fra Women's Rights Convention i Ohio er sentralt i svart feminisme, og feminist bell hooks hevder at det er en påfallende taushet blant svarte kvinner, forårsaket av deres historiske undertrykkelse. Selv i dag tenker man på menn når man refererer til svarte, og på hvite når man refererer til kvinner (Jegerstedt, 2008a, s. 206-207).

hooks mener mye stammer fra den sexismen som kvinnelige slaver måtte gjennomgå, spesielt under borgerrettsbevegelsen. Svarte ledere ville ikke innrømme at rasisme ikke var den eneste store undertrykkelsesmekanismen i livene deres, fordi det kunne komplisere

antirasismekampen å erkjenne at svarte menn var ofre for rasisme og samtidig utøvet sexismen overfor svarte kvinner (Jegerstedt, 2008a, s. 207).

hooks' marginaliserte, svarte kvinne speiles også i pornoindustrien. Svarte kvinner er underrepresentert og svarte pornoskuespillere tjener bortimot halvparten eller mindre av det de hvite gjør. På samme måte som feminisme generelt er blitt kritisert for å fremme hvit middelklasse som «universelt kvinnelig», har også feministisk pornografi vært overlegen hvit. Hvite kvinner bidro til den feministiske pornobevegelsen allerede på åttitallet, men per 2002 hadde fortsatt ingen afro-amerikanske kvinner regissert porno, grunnet manglende kapital, privilegium og innflytelse til å konkurrere med resten av industrien (Miller-Young, 2013, s. 110).

Mainstream-pornografien har som vane å degradere farge til fetisjistisk representasjon, der svarte kvinner reduseres til stereotypi og nedverdiggelse. Porno med svarte ensembler er som regel lavbudsjettsproduksjoner med «pimper» og «players», «trolling ‘the hood for hoes and hookers» (Miller-Young, 2013, s. 107). Sinnamon Love har selv bidratt med et aktørbidrag, hvor hun kritiserer den pornografiske billedliggjøringen av svarte:

Every curvaceous woman doesn't have to have booty shorts and bounce her ass as if she's in a music video. Every black man doesn't have to refer to himself using the N-word while having sex with a white woman on film. (Love, 2013, s. 100)

Svarte kvinner i mainstream-porno skal ifølge Love enten se så «hvite» ut som mulig, eller «completely ghettoized to reflect debased images of black culture». Førstnevnte tilsier langt hår, lysere hud og tynnere fysikk med framhevet byste, mens sistnevnte har kurvete kropp med stor rumpe, mørkere hud og afrikanske trekk. Havner man innunder sistnevnte spiller man som regel i filmer med støtende titler og lavt budsjett, og Love refererer selv til erfaringer med filmer som «South Central Hookers #10» og det hun beskriver som «ones taken from popular rap songs like ‘Pumps’n da Rump’» (Love, 2013, s. 100).

Svarte og latinske kvinner innenfor pornoindustrien får også ofte navn assosiert med mat, biler, livløse objekter, land og krydder – som Chocolate, Champagne, Mocha, Mercedes, Toy, Pesia, Africa, India og Sinnamon. For å få tildelt et «ekte» kvinnenavn bør man innfri en hvit skjønnhetsstandard (Love, 2013, s. 101).

I «Sinnamon: Poker» tematiseres hudfargen verbalt og kritisk innledningsvis, men ikke under selve sexakten. Pornoskuespillerne bruker aldri «N-ordet», og stiller i egne klær.

Produksjonen søker med andre ord ikke å etterlikne «Harlem-referansene» overfor. Ser man på Sinnamons kropp, faller hun innunder hennes sistnevnte kategori. Hun har frodige kurver, stor rumpe og store lepper. Håret hennes er naturlig, bearbeidet av rettetang, det er ingen parykk eller afro. Kameraet dweler ved bakenden hennes i starten, men slipper tak så fort den narrative triggeren inntreffer, så «svartheten» hennes fetisjeres ikke direkte.

Tjenestepikekostymet gir imidlertid gjenklang til både sexistisk og rasistisk historie, og sistnevnte hadde så klart vært tydeligere hadde mesteren og gjestene hans vært hvite. Som hooks har påpekt, har for øvrig den svarte kvinnen også stått i den svarte mannens tjeneste, så for å sitere John Lennons kontroversielle sang fra 1972: «Woman is the nigger of the world / woman is the slave to the slaves». Nederst på rangstigen finner vi den svarte kvinnen, i form av både kjønn og hudfarge. I så måte er Taormino i tråd med mainstream-pornografiens representasjon av svarte kvinner, som stereotypi og nedverdiggelse. Sinnamons tjenestepikerolle er en pornografisk klisjé, og nedverdiggelse er tema for sexakten.

I *Porn Studies* undersøker Williams myten om den hyperseksuelle svarte, og skriver blant annet at: «the hypersexualization of the black body (male and female) in some ways parallels the ‘hysterization’ of the white woman’s body: both are represented as excessively saturated with sexuality» (Williams, 2004b, s. 272).

Med utgangspunkt i amerikansk slavehistorie ser Williams på de gamle sørstatenes rasetabuer, og hvordan de har påvirket svart stereotypi. Ifølge Williams har den hvite mannen av sjalusimessige årsaker vært opptatt av å holde den svarte mannen unna hans hvite kvinne, ved å hevde svart hyperseksualitet. Den svarte mannen reduseres slik til en hvit frykt, forårsaket av hans myteomspunne kjønnsorgan. Men i kvinnens frykt for å bli voldtatt, finnes også et indre ønske, for selv om hun er renheten selv, er hun også en tøs som neppe vil returnere til hvitt når hun først har fått prøve svart) (Williams, 2004b, s. 271-303).

Men Williams kritiserer også den amerikanske kulturen for å være fargeblind, fordi den i dag er så bestemt på å ikke se raseforskjeller at den har skapt et nytt tabu: Å i det hele tatt nevne dem. I så måte lider samfunnet mer under en tilstand av fargestillhet – fordi raseforskjellene

legges fortsatt merke til, de må bare for all del ikke nevnes. Gjennom pornografiens «unique brand of confession» blir imidlertid det som samfunnet tier ihjel snakket om. I pornotopia er vanlige tabuer som begrenser sexen lettere å overkomme, og Williams framhever interracial porno som eksempel på tabubehandlingen av raserelatert seksualitet. Den sier det som det er: Det er spennende å ligge med andre hudfarger, og understreker det via dialoger à la: «Fuck my tight, pink little pussy with your big black dick» (Williams, 2004b, s. 272-274).

Men i «Sinnamon: Poker» finnes ingen hvit frykt og opphissende rasekryssing. Den hvite mannen er i det hele tatt ikke-eksisterende, for pornosekvensen bryter med ideen om at svart pornografi skal tilby *hans* fantasi. I stedet adresseres svarte tilskuere. Her er ikke hvite maktinfesterte blikk som reduserer svart kropp til bunnløs sexlyst. Det er heller ingen hvit kvinne for den svarte mannen å frykte, hun har historisk sett er blitt beskyldt for å begjære, ei heller for den svarte kvinnen å alltid være i skyggen til (Williams, 2004b) (Miller-Young, 2013).

Den hyperseksuelle svarte mannen og hans fryktinngytende kjønnsorgan benektes til en viss grad i «Sinnamon: Poker». Bare to av fire menn er seksuelt sultne og setter inn støtet – men kun når de får lov, og kun det de blir bedt om å gjøre. De kjenner sin plass, og er behersket innenfor scenarioets grenser. Orpheus på sin side er en dominant mester som hever seg over det simple, seksuelle begjæret, og Nathan er en tilbakeholden tilskuer. To av fire menns kåthet er fraværende, og Taormino gir oss med det tre ulike versjoner av den svarte mannen.

Ambivalent overskridelse

Overskridelsen i «Sinnamon: Poker» er som hovedrolleinnhaver påpeker et svart ensemble utøvende BDSM-praksis. Kink er et utforsket felt innenfor svart seksuell kultur – som tau, pisker, lenker og annet utstyr som kan «evoke the historical, non-consensual mutilation and punishment of the black body under slavery». Motivet er historisk betent, og ifølge den svarte pornoaktøren Vanessa Blue *må* «the race thing» tematiseres: «black feminist porn must contend with race, as black female sexuality is sutured to racial histories that inform our contemporary fantasies and sexual economies» (Miller-Young, 2013, s. 112-114). Med «Sinnamon: Poker» lar Taormino sine svarte pornoskuespillere eksperimentere med et pornoscenario omhandlende fratatt frihet og seksuell straff. De leker med forbudte slaveassosiasjoner rundt maktspill og representasjon, men på egne premisser – ikke Taorminos.

Overskridelsen er også feministisk. Den marginaliserte kvinnen gis total frihet, og velger fangenskap – som tidligere holocaustfange Lucia i *The Night Porter* gjør 13 år etter krigen, oppsøkende sin tidligere sadomasochistiske SS-offiser for å gjenoppta rollen som sexslave. Det er Sinnamons seksuelle fantasi som skal utspilles, og hun velger å forbli nederst på rangstigen – som «slavenes slave», omfavnende nedverdigen. Taormino konfronterer her en feministisk, hyklersk tendens som på den ene siden kjemper for kvinners rett til autonome valg, samtidig som det ikke spares på kritikk og fordømmelse når disse er «feil».

Radikalfeminister på antipornosiden anser for eksempel kvinner som liker voldelig sex eller frivillig tilhører sexindustrien som «falskt bevisste», ofre for samtidens pornokultur (Penley et al., 2013, s. 13-14).

Taormino er også overskridende som feministisk pornograf. Provokativt tester hun grensene for hva som kan kalles feministisk, og utfordrer det oppløftende arbeidet til pionerer som Royalle. Sexen er voldelig og nedverdigen – selv sjåvinistisk, med kuken klaskende i ansiktet og testiklene hvilende på pannen. Menneskes behandling assosierer til seksuelt misbruk, voldtekt og tingliggjøring – feministiske kampsaker som skal knuses, ikke utforskes.

Batailles frykt-begjær ligger i spørsmålet om hva som er «riktig» å portrettere og konsumere som kvinne og feminist. Det pornografiske materialet konfronterer en farge- og kjønnsrelatert fortid preget av skam og fortielse. Men Taormino fører den ut av hvit manns hender, og over i den svarte kvinnens. I så måte kan materialet tolkes subversivt à la Ludermanifestets «Ikke deres hore, men min!» Taormino lar den marginaliserte eie sin historie, og styre sin underdanighet. Representasjoner skal utprøves og undergraves, med mål om å fri seg fra den hvite lekeplassen og gjøre den til sin egen. Fantasien skal bli deres, og det samme skal tabuet.

Slik er «Sinnamon: Poker» både progressiv og mainstream. Standardisert fargerepresentasjon brytes, mens pornografisk kjønnsrepresentasjon forblir. Taormino ivaretar utdatert kjønnsmonster med svak femininitet i møte med sterk maskulinitet, men svekker den svarte mannlige hyperseksualiteten. Det hvite blikkets frykt og Harlem-klisjeer er borte, og den ellers så tause svarte kvinnen får «snakke sex».

For Williams er ambivalensen ved stereotypisk representasjon essensiell. Den fobiske fetisjeringen av svarte er fortsatt tilstede, men den er også forandret, og det er vanskelig å si

om den forsterker eller undergraver rasistiske myter om svart seksualitet. For eksempel inntok svarte menn frivillig hyperseksualiteten for å motsette seg femti- og sekstiårenes supersiviliserte, passive og avseksualiserte Onkel Tom-figur signert Sydney Poitier. Returen til den mer negative stereotypen var imidlertid ingen direkte retur til *Birth of a Nation* (Griffith, 1915) (Williams, 2004, s. 285-286).

Ifølge Mireille Rosello kan simpelthen ikke stereotypi repeteres. Den svarte mannens seksualitet har for eksempel gjennomgått en historisk forandring, fra fryktinngytelse til lystfremkallelse. Han er sexy på grunn av sin stereotypiske, raserelaterte karakteristikkk. Interracial pornografi har utviklet seg ut av tabuene reist av den opprinnelig hvite slavemesteren. Fobiens hensikt å skille svarte menn fra hvite kvinner, har nå forent dem. Den pornografiske fantasien stammer fra, men eies ikke lenger av, den hvite mannen. Begjæret er blitt mer komplekst fordi det tjener flere nå, ikke bare ham (Williams, 2004, s. 284-286).

Men selv om det pornografiske innholdet i større grad er tilgjengelig for alle, er det ikke likt for alle, og Williams presiserer at perspektivet som fortsatt er ignorert er den svarte kvinnen (Williams, 2004). De siste 10 årene har det for øvrig slått inn en bølge av svarte, kvinnelige pornografer med mål om å bryte ideen om at svart pornografi bare skal tilbys andres (hvides) fantasier. I stedet adresseres den svarte kvinnen, og hennes seksuelle representasjon skal utvides med mer komplekse syn på begjær. Svarte ensembler skal kunne representere intimitet, svarte kvinner i kontroll og seksuell autonomi (Miller-Young, 2013, s. 110-116).

Selv om Taormino ikke er svart, er hun feministisk i sin utvidelse av mainstream-pornografiens representasjon, i dette tilfellet den marginaliserte, svarte kvinnen. Gjennom Sinnamon formidles et sammensatt begjær, og hun får utforske sine lyster uten feministisk fordømmelse. I stedet tilbyr Taormino et seksuelt frirom for utfoldelse og eksperimentering. Pornografien ivaretar varemerket som tilståelsesrør, men i mer bokstavelig forstand, da Taormino snakker sex med pornoskuespillerne sine for å vekke bevisstgjøring og refleksjon rundt sexakten. Dette er hennes form for feministisk politisk korrekthet – et slags kontekstualiserende kompromiss.

5. Samlet drøftelse av analyse materialet

I følgende kapittel settes de tre enkeltanalysenes funn opp mot hverandre for en ytterligere kontekstualisering, med fokus på likhetstrekk og forskjeller vedrørende hva som gjør dem feministiske og pornografiske. Drøftelsen deles inn i de fem overordnede punktene «overskridelse», «kunstnerisk», «autentisk/fantasi», «feministisk» og «sjanger».

Overskridelsesmomentet

Overskridelse er et utbredt trekk ved pornografien, og ifølge kunstfilosof Michael Newall i «An Aesthetics of Transgressive Pornography» (2012) kan normbryting leses som et sjangerelement. Pornografi som konsept, plasserende seksuell aktivitet forbeholdt den private sfære inn i den offentlige, kan i seg selv tolkes som en overskridende handling (Newall, 2012, s. 223-224). I så måte er også feministisk pornografi overskridende i sin rene væren, da det verken er en selvfølge at feminisme innebærer pornografi, eller at pornografi innebærer feminisme – og spesielt ikke at feminismen skal *tjene penger* på pornografien.

Innledningsvis skisserte oppgaven feminisme og pornografis kolliderende historie – med den feministiske pornotendensen som det unntaksmessige brytepunktet. Også i dag skimtes kollisjonen mellom andre og tredje bølge; eksempelvis turnerer fortsatt andrebølgeorienterte antipornofeminister med skremselspropaganda à la åttitallets lysbildeshow. I Norge tilhører både Kvinnefronten og Kvinnegruppa Ottar et internasjonalt «Stop porn culture»-nettverk, holdende pornokonferanser og utdelende opplysningsmateriell. Tall over kvinners pornoforbruk antyder også at sjangeren fremdeles anses som «mannlig», ettersom industrien følger markedsforespørselen (Korsvik, 2018, s. 196-197).

Michael Newall omtaler slik *overskridende pornografi* som en kategori i seg selv, hvis opphisselse baseres på sosiale og/eller moralske normbrudd tilknyttet seksualiteten. Dette kan være scenarier som samfunnet ellers fordømmer som upassende, som sex på offentlige steder, mellom forskjellige aldersgrupper, incest og seksuell vold. De mildeste formene er ofte bare spennende innramninger av standard-sex, mens andre tilegner selve overskridelsen en særlig betydning (Newall, 2012, s. 206).

For George Bataille og Susan Sontag er også overskridelse et konstituerende trekk ved pornografien, og tradisjonen leses tilbake til Marquis de Sades *Sodomas 120 dager* (1904).

Kulturkritiker Laura Kipnis finner dette aspektet synlig innenfor flere undersjangrer tilhørende den kommersielle pornografien, utnyttende seksuelle subkulturelle smakspreferanser, som fetisjering av eldre, overvektige, spanking og bleiebruk. For Kipnis er også overskridelsen i både prinsipiell og konkret forstand tilstede i den mer mainstreame pornografien (Newall, 2012, s. 206-207).

I Taormino-enhetenes tilfelle synes overskridelsen å være både feministisk og pornografisk. Førstnevnte fremstår som et bevisst valg, med overskridelsen påpekt og seksualisert som en kvalitet i seg selv. Begge pornoenhetene hennes berører seksuell sadisme, men perversiteten er særlig tilstede i Sinnamon Loves ønske om å domineres og nedverdiges, å påføres smerte og forlegenhet. Historiske assosiasjoner tilknyttet svart, seksuell representasjon vekkes, og spesielt ideen om den svarte kvinnen, underordnet både mannekjønnen og den hvite hudfarge, som *velger* å forbli nederst på rangstigen, omfavnende rollen som submissiv sexslave. Umiddelbart tenker man: Kan det bli mer politisk ukorrekt?

Taormino egger slik opp om tabuer og pornofordommer innenfor den feministiske diskursen, portretterende «vold» og «servile kvinner», tøyende strikken for hva som skal være «lov» å kalle feministisk. I dette lyset er hun kompromissløs, presenterende knivtrusler, tingliggjøring og moneyshot som den ultimate fornædning. Samtidig hevder imidlertid feministisk pornografi å ville oppmuntre kvinner til et mørkere fantasiliv, jamfør Feminist Porn Awards' retningslinjer: «We like to include films that contain kink, BDSM, and consensual non-consent in a fictional context. We believe that these can be valid feminist fantasies. We do not view consensual BDSM as violence or abuse» (Feminist Porn Awards, 2019).

Som pornograf er Taormino også overskridende i sine brudd med standard sjangerkonvensjoner. Ved å trekke inn rasekonnotasjoner som en del av det pornografiske materialet, oppløses pornotopa; fristedet hvor alt er lov, og man kan følge de Sades sti ut i den villeste ønskeoppfylling, etterlatt tømt og skamfull, men fri fra fordømmelse. Men samtaledelen i «Sinnamon: Poker» inviterer oss inn i en bevisstgjøring av pornografi som ideologiproducent, og lite er vel mer *turn off* enn politisk refleksjon som forspill.

Taormino er også overskridende i utelatelsen av «hvite» blikk. På dette punktet lever videoen opp til en progressiv agenda. De svarte opptrer på vegne av seg selv og deres «black porn fans». Her er ingen eksotisme eller «ghettoized» stereotypi, ikke noe interracial møte

mellom svart hyperksualitet og hvit frykt. I samme ånd nekter Taormino å fetisjere den «stygge» Aprils kropp som annerledes, en «All Ass No Face» (Flores, 2013, s. 280).

Newall framhever avsky som en potensiell reaksjon i møte med pornografisk overtredelse, når opphisselsen uteblir. Dette kan være resultat av at pornografien feiler i å pirre, eller en kalkulert intensjon fra pornografens side. Med de Sade som eksempel tegner Newall opp to supplerende, dyperegående årsaker til avskyfølelse: (1) som uttrykk for forskjellig seksuell smak, og (2) som en bevisst konfrontasjon med visse tilskuergrupper for å utnytte hele spekteret av overskridende seksuelle muligheter. Dermed innfrir pornografi ikke bare begjæret, men avslører det og drar det videre i nye retninger (Newall, 2012, s. 209).

Med utgangspunkt i psykolog Paul Rozin forstår Newall avskyen som en trusselsfølelse mot subjektet via fysiske, sosiale og/eller moralske normbrudd. Avsky er opprinnelig utviklet for å beskytte oss mot sykdommer, så vi styrer unna alt fra ekskrementer til kroppsvæsker. Ut ifra dette har det også vokst fram en mellommenneskelig avsky når folk ikke innfrir normer for utseende og sosial atferd, og en moralsk avsky i forhold til etiske normbrudd. Vi har også en dyrisk avsky i vårt eksistensielle behov for å benekte vår animalske natur (Newall, 2012, s. 213-214).

Den moralske avskyen lar seg også vekke i relasjon til oppgavens analysemateriale, og reaksjonsnivået vil avhenge av ens personlige investering i vedlikeholdet av normene som brytes – et normbrudd kan være en bagatell for noen, og en katastrofe for andre. For eksempel ville den amerikanske antipornofeministen Gail Dines antakelig kalt analyseutvalget uakseptabelt, mens forfatterne bak *Ludermanifestet* ville trukket på skulderne eller finne det for tamt. For noen er seksuell smak relatert til smerte og maktspill, mens sex for andre skal være ømt og komfortabelt – i så måte dekker filmene til Lust og Taormino til sammen svært forskjellige preferanser.

I tråd med den dyriske avskyen kan total overgivelse til seksuelt fantasiliv tolkes som usivilisert og barbarisk for noen, mens frigjørende for andre. Fra feministståstedet, spiller Taormino ball med en de Sade-liknende tankegang om utvidelse av seksuell rekkevidde, tillatende høyere takhøyde for å aksentuere frigjørelsen. Taormino bryter slik klart med Royale-eksempelets romantiseringsidé. Taormino gjenintroduserer i stedet moneyshotet, og lar seeren teste ut landskapet.

Lust på sin side har laget «Coming of age» som et direkte svar på en seers moralske avsky i møte med mainstream-pornografiens tenåringskategori. Kortfilmen er ment å stå i klar opposisjon til de kommersielle fetisjene og tabuoverskridelsene. Samtlige pornoenheter etterlater slik spor etter sin tilsiktete målgruppe, antatt for å være mer «kritisk» enn gjengse forbrukere. Antakelsen er innbakt i materialet, som om seeren må helgardere seg ideologisk for å tennes.

Tar man overskridelsen videre, når vi Bataille. For ham er erotikken overskridelse av samfunnsgrunnmuren, det organiserte arbeidet, og således formålsrasjonaliteten. Uten grenser er det for øvrig ingen overskridelse, så den består i en opphevelse og fastholdelse på samme tid. Angsten er koblet til begjæret, og i overskridelsen av det trygge, kjenner vi på frykten som ligger til grunn for forbudet – og her oppstår nytelsen, i form av en syndserfaring (Buvik, 1998, s. 121).

For Bataille skal erotikken sette rasjonell kontroll ut av spill. I ekstasen skal man overgi seg til egen fortapelse, og historiker Per Buvik skriver: «I den grad det handler om fri hengivelse, er erotikken for en kort stund genuin kommunikasjon som tilsidesetter fornuft og moralske normer» (Buvik, 1998, s. 114).

En slik radikalisme i synet på seksualitet lever oppgavens filmeksempler ikke opp til. Lust og Taormino tillater ikke tap av fornuft og moral, tvert imot er hele produksjonen driftet på formålsrasjonalitet, fastbundet av politisert etikk for å, nettopp, roe ned tabuet. Her er ingen fortapelse, men snarere omfavning av tryggheten selv, kalkulert ned til det risikofrie. Selv om Sinnamon trues er hun trygg, forsikret via den ufarliggjørende samtalen og sikkerhetsordet, og selv om April lugges og spankes, blir hun hele tiden spurt om hun har det bra og er komfortabel. I «Coming of age» finnes ikke engang mørket i bokstavelig forstand, verken en skygge i soveromhjørnet eller i en ansiktsgrop. Spenninger er tilintetgjort av ekstremhvitt high key-lys.

I Batailles tekster er begjæret vilt, og erotisk utfoldelse vanvidd. Besatte kvinner styres av ulevelig lyst, med krav om kompromissløs overgivelse, hinsides det vanlige kroppslige registeret. Orgasmen er mellomstasjonen mellom døden og livet, i dette øyeblikket overgår ensomheten, som man ellers er dømt til å tilhøre (Buvik, 1998). Hvordan lever filmene opp til

et slikt ideal? I «Sinnamon: Poker» fremstilles en kvinne som plasserer begjæret i andres hender. Ekstasen hennes vekkes i plutselig overveldelse, ute av karakter, og sprutende. Kåtskapen er vill, stønnende, og umettelig krever hun piskeslag, knivblad og kuk. Begjæret hennes er psykisk så vel som fysisk, tennende på underdanigheten som konsept. Men Sinnamons orgasmer vies mindre tid enn de fortjener, veivet bort i forbifarten. Taormino bygger dem ikke opp, de har ikke noe forløp. I stedet er det som i mainstream-pornografien mennenes orgasmer hun konsentrerer seg om. Men selv disse reduseres fra ekstatiske individer til konkret smørje, et tilfredsstillelsesbevis frastjålet kontekst. De mannlige orgasmene blir et simpelt verktøy for en ytterligere aksentuering av kvinnens ubetydelighet, tilrettelagt for kamera, konvensjonelt og uinspirert.

Kanskje er Lusts mannlige orgasme nærmest Batailles utopi (eller misantropi), framvist i sin opphøyde helhet, med pornoaktøren Casals gradvise fortapelse i *la petite mort*, idet partneren mottar ejakulasjonen – men selv her griper pornografen aktivt inn og dysser ned høytideligheten, i det det glis effektivt over i et nedtonet etterspill.

Det kunstneriske moment

I *Pornografien som forestillingsverden* applauderer Sontag Batailles ekstremitet, i det hun fremhever forståelsen av pornografien som omhandlende døden. Sontag presiserer at dette ikke gjelder all porno, men bare den som utforsker det obskøne – det vil si ytterlighetene av den erotiske opplevelsen. Batailles kobling med døden var gjennom en tilført tyngde og et forstyrrende alvor, ikke sexskildringer med dødskonsekvens. Batailles erotiske fantasiliv handler alltid om det forbudte, og i så måte sammenliknet Sontag ham med de Sade: Begge er intellektualister (ikke sensualister), besatt av alt som kunne overskrides (Sontag, 1991). Ikke uten grunn er Batailles arbeid blitt omtalt som «filosofi i pornografisk språkdrakt» (Buvik, 1998, s. 122).

Med *Pornografien som forestillingsverden* argumenterte Sontag for estetiske muligheter ved pornografien som kunstnerisk sjanger og tenkning. Perspektivet var kontroversielt, og ifølge etterordet er ikke debatten omkring kunst og pornografi blitt avsluttet (vert imot har den så vidt begynt). For Sontag burde seksualiteten åpne opp for kunstnerisk utforskning fordi den hørte hjemme blant våre ekstreme erfaringer, ikke våre hverdagslige (i Sontag, 1991, s. 63).

I feministisk pornografi synes grensene derimot ikke å være til for å brytes. Den mest alvorstyngete tonen finnes i «Sinnamon: Poker», men ødelegges allerede før den har begynt av innledningssamtalens (u)formelle stemning. «Coming of age» har en melankoli over seg, men denne havner i skyggen av den innsmigrende og sjarmerende dimensjonen. «Claire + April: Petals» på sin side oser av letthet, latter og uhøytidelighet. Lust går dessuten i direkte motsatt retning av ekstremiteten med «Coming of age», koblende sexen til en hverdagslig hjemmesfære.

I den feministiske pornotendensen sporer man et visst opphav i performancekunsten og den eksperimentelle filmen (Penley et al., 2013), likesom de feministiske pornografene liker å posisjonere seg utad som en pornografisk avantgarde i opposisjon til mainstream-industrien (Paasonen, 2014), men å sammenlikne analyseenheter med eksperimentelle verker à la Andy Warhols *Blow Job* (1963), omtalt som «the most conceptual work of porn ever made», vil være å ta for hardt i (i Williams, 2004, s. 437).

Som representasjoner av feministisk pornografi tyder analyseeksemplene på at deres hovedintensjon er å *ufarliggjøre* seksuell utforskning og pornografi, heller enn å stupe ned i den dystreste og mest komplekse sex-avgrunnen. I den fortsatt pågående overgangen fra et antipornografisk ståsted til et praktisk-alternativt, synes veien lang å gå før vi når et kontroversielt nivå som Batailles, og per nå synes potensialet større innenfor den rene filmkunsten, eksemplifisert ved *Salò eller Sodomas 120 dager* (Pasolini, 1975), *Romance* (Breillat, 2000), *Pianolærerinnen* (Haneke, 2001) og *Antichrist* (von Trier, 2009).

Den skarpe sondringen mellom pornografi og kunst, dominerer fortsatt, selv om filmmediet som pornografiens mest populære plattform, også er det mediet der kunst og kommers overlapper hyppigst. Oppfattelsen er likevel at pornografi ikke trenger å bry seg med estetisk kvalitet fordi pornoforbrukerne bare vil komme dit (for å komme). Den enkleste måten er derfor å effektivisere og automatisere ut ifra forutsigbare pornoskjemaer (Brabandt & Prinz, 2012).

Dette gjør pornografien i sin allminnelighet mekanisk. Sjangeren er laget for profitt, og skal innfri masse- og subkulturelle målgruppers forventinger, uten overraskelse eller tvetydighet. «A good porn director, like a good lover, breaks from routine sexuality,» hevder imidlertid Petra van Brabandt og Jesse Prinz, argumenterende for at det finnes en rekke spennende måter

å lage pornografi på. Blant annet viser de til egenskaper som emosjonell kompleksitet, distinktiv stil, konvensjonsbrudd, alternative kameravinkler og pirrende veksling mellom det synlige og ikke-synlige (Brabandt & Prinz, 2012, s. 184). I og for seg gjerne estetiske kriterier slik vi for eksempel kjenner dem fra filmkunsten.

Returnerende til Hans Maes som under analysebehandlingen av «Coming of age» anga fire punkter som skiller kunst og pornografi; i samme essay introduserer han også noen positive mot-eksempler til denne dikotomien. Disse besitter elementer «forbeholdt» kunsten, blant annet Zentropas *All About Anna* (2005) basert på Puzzy Power Manifesto, og Engbergs *Dirty Diaries* (2009). Faktisk så roser han hele den voksende undersjangeren han selv kaller «female friendly pornography», men som han også fremhever gjennom betegnelsen «feminist pornography» (Maes, 2012, s. 24-25).

Ifølge Maes karakteriseres disse eksemplene av originale scenarioer, troverdige karakterer og realistiske situasjoner. De er nøye utformet, prioriterer skjønnhet, og unngår det vulgære. Verkene unngår mainstream-pornografiens moralske skavanker, som objektivisering og nedverdiggelse. I stedet inntas en mer positiv, bevisstgjørende innstilling, som tilbyr innsikt i kvinnelig seksualitet og begjær (Maes, 2012, s. 24-25).

Når det gjelder originale scenarioer, tar både Taormino og Lust utgangspunkt i pornografiske klisjeer. Taormino tegner opp en ultra-feminin ramme rundt kvinne-på-kvinne-motivet, og spiller på den smakløse hotell-vibben forbundet med sexarbeid. Også Lust har utnyttet en standard-setting innenfor mainstream-pornografien, nemlig hjemmet, åpent for alt fra pizzabud til barnepiker. I tillegg utforsker hun en av sjangerens mest populære kategorier, «teen». Stilmessig er også pornografene på hvert sitt vis overens med konvensjonen. Taormino spiller på mainstream-pornoens røffe lavbudsjettuttrykk, framstående vulgært og amatørmessig. Lust derimot viderefører Royalles forskjønning og softcore-elementer.

Originaliteten ligger i *twistene* de tilfører det etablerte. Taormino undergraver sjangerkonvensjonene og gjenvinner de i samme bevegelse, à la *Ludermanifestets* «Ikke deres hore, men min!» (Birkvad, 2018, s. 44). Klisjéaspektene til produksjonsdesign og kostymering er dessuten så overdrevne, at de tenderer mot ironi. Lust på sin side tilfører den ofte distanserende forskjønningseffekten en intensivt nærhet, i sin selvmotsigende parring av utopi og hverdag. I tråd med Maes er Lust besatt av skjønnhet, og produktet framstår

profesjonelt utformet, og av et helt annet kvalitetskaliber en standard pornografi. Det framstår eksklusivt, som et «glossy table magazine».

Feminismen ligger med andre ord i de små korreksjonene av det tradisjonelle pornobildet. I cinema verité-inspirert stil er samtlige enheter fortalt via håndholdt kamera, impulsivt og utforskende, med varierte og alternative utsnitt sammenliknet med standardpornografiens repeterte oppstillinger. Begge pornografene baker inn etiske produksjonsaspekter, via samtale og tekstplakater, for å påvirke vår opplevelse av sexakten som følger. De er lett problematiserende, bevisstgjørende og illusjonsbrytende. Samtlige enheter inntar også en positiv innfallsvinkel, portretterende sex som noe spennende, lekent og begjærlig, med fokus på det kvinnelige begjæret.

Ifølge filosof Jerrold Levinson er pornografiens mål å kommunisere rent seksuelt innhold, som «a surrogate for sex». For å oppnå dette er det best å ikke rette oppmerksomheten mot mediet selv og dets form. Slik er film sjangerens ypperste medium fordi det er det mest transparente. Når vi konsumerer pornografi ønsker vi, ifølge Levinson, å fokusere på objektene representert, ikke de stilistiske elementene i bruk for å oppnå representasjonen. Sistnevnte risikerer å hindre oss i å opphisses av det som representeres (Todd, 2012, s. 96).

It is one thing to say that certain artistic devices, masterfully deployed, can enhance the erotic charge of representation. It is quite another to say that a viewer's focusing on those devices will enhance the representation's erotic charge for the viewer, that is, render it more stimulating or arousing (Todd, 2012, s. 97).

Ifølge Levinson bør behandlingen av bildet være transparent, innebærende at det *ikke* rettes oppmerksomhet til form. Også Roger Scruton anser kamera satt til pornografisk kontekst som et «realization principle». Scruton tar det hacket videre, opptatt av fantasi og seksuelt begjær. For ham er fantasi «real desire which, through prohibition, seeks an unreal, but realized, object» (Todd, 2012, s. 102):

A fantasy will seek to gratify itself, not in the delicately suggestive, but in the grossly obvious, or explicit. Thus a fantasy desire will characteristically seek, not a highly mannered or literary description, nor a painterly portrayal, of its chosen subjects, but a perfect simulacrum

– *such as a waxwork or a photograph. [...] It leaves «nothing to the imagination» [...] (Todd, 2012, s. 102).*

En verdsettelse av elementene er altså underdanig målet om seksuell opphisselse, gjennom realiseringen av fantasien. Lusts stilistiske grep i «Coming of age» er imidlertid en sensuell kvalitet i seg selv, som tilfører sexakten et opphøyd lag av sanselig innlevelse. Lusts form er tydelig farget, det er ikke uttrykk for en enkel observasjon, men en iherdig, estetisk fortolkning. Formen i sin forskjønnede helhet kan sies å være «excess», og tiltrekker i så måte oppmerksomhet mot seg selv, fordi den er slående symmetrisk og vakker, men grepene i seg selv, det dynamiske kameraet og klipperytmen, er todelt: synlig og usynlig i ett (det vil si alt etter sammenheng og intendert effekt).

Autentisitet/fantasi-moment

Med kløneriene i «Claire + April: Petals» framstilles selv profesjonelle pornoskuespillere som menneskelige. Elementene bidrar til en reaksjon som Newall nevner i tillegg til avskyfølelsen, nemlig latteren. Opphisselsen tilsidesettes av ufrivillig komikk, med den febrilske April letende inn og ut av bilderammen etter riktig sexleketøy og rekkefølge på hygieneartiklene. Samtidig kunne Taormino utelatt dette i klippen, og det faktum at hun ikke gjør det, får det til å framstå som et bevisst valg. Intendert eller ikke, effekten blir likevel den samme: Humoren virker ufarliggjørende, underbyggende autentisitetssinntrykket av sexen som «ekte».

Virkelighetsillusjonen (altså den bevisste understrekingen av at aktørene ikke spiller) forsterkes av Claires henvendelse til kamera, idet hun spør om de skal filme samtalen, og Taormino «avslører» at de akkurat gjorde det. Man kan med andre ord si at i «Claire + April: Petals» er autentisiteten fantasien (å bryte illusjonen er en del av filmens illusjon), i «Sinnamon: Poker» er det underdanigheten, og i «Coming of age» er det romansen. Både Lust og Taormino tar bokstavelig talt utgangspunkt i kvinnelig begjær. I Taorminos enheter representeres de kvinnelige pornoaktørens ønsker, mens hos Lust er det en innsendende seers ønske som etterkommes. Slik dekker de til sammen fantasiliv fra både bransje- og forbrukerperspektivet. Det er dermed ingen konseptuell spekulasjon i hva kvinner tenner på som ligger bak, men i stedet konkrete eksempler på hva enkeltkvinner etterspør. De ulike praksisene antyder at kvinners seksuelle smak er like variert som menns.

I «Imagination, Fantasy, and Sexual Desire» (2012) skiller Cain Todd mellom fiktiv og ikke-fiktiv pornografi. I *Lusts* tilfelle anvendes førstnevnte, med oppdiktet scenario og figurer, som inviterer seeren til å forestille seg situasjonen på linje med et drama. Vi skal boltre oss i imaginasjonen, for det er der begjæret er, i troen på aktørene som forelskede tenåringer som elsker for siste gang. Ifølge Todd tillater fiktiv pornografi en viss estetisk oppmerksomhet i retning av formelementer. Dette er noe *Lust* åpenbart utnytter for å forsterke helhetsinntrykket og seerinnlevelsen (Todd, 2012, s. 107).

Taorminos «Claire + April: Petals» representerer den ikke-fiktive pornografien, byggende på det enkle prinsippet om å se ekte folk ha sex (også kjent fra mainstream-pornografiens populære «amatør»-sjanger). Transparentaspektet er mer relevant her, da det er direkte seksualskildringer, som utelukker estetiske hensyn. Her er ingen imaginasjon, i stedet tilnærmes forbrukeren som en ren voyeurist. «Sinnamon: Poker» blir i denne sammenhengen en mellomleir, et sted mellom ikke-fiktiv og fiktiv (Todd, 2012).

Orgasmene framstår overbevisende i både «Coming of age» og «Sinnamon: Poker». I førstnevnte får vi aldri ejakulasjonsbevis, men følger oppbygningen satt til en realistisk tidsramme. Casals gradvise rødme, svette og ansiktsrykninger vitner om dette. I den sistnevnte filmen får vi hele tre ejakuleringsbevis signert både kvinne og menn, og Sinnamons plutselige utfasing, ubevisst om seg selv og omgivelsene sine, sender assosiasjoner i retning Engbergs «Come Together»-segment i den porno-avantgardistiske *Dirty Diaries*, hvor kvinnene som filmet ansiktene sine med mobilkamera under orgasme, og av samme grunn ble kritisert for å se «stygge» ut. En demonstrasjon av «pornoforventning» kontra virkelighet (Ryberg, 2013).

I kontrast slutter aldri aktørene i «Claire + April: Petals» å spille. Stønnene er høylytte, påtatte og automatiserte – eksemplifisert ved Aprils intensiverte gledeshyl når Claire fører skrittet sitt mot *leggen* hennes. Kvinnene er hele tiden i (porno)rolle, bevisst kamera, og det ironiske er at dette er den eneste tittelen i utvalget som faktisk skal forestille å være ikke-fiktiv, med pornoaktørene i rollene som seg selv. I tillegg er det også den eneste av enhetene som promoterer sexleketøy for ultimater stimuli.

Både *Lust* og Taormino produserer ønskeoppfylling i praksis, ved å realisere kvinners seksuelle forespørsler. Men de innfører visse grenser, og tilfører pornofantasiene en

virkelighetsdimensjon. Kvinnene er ikke medgjørlige knulledukker, kåte på hva enn som måtte sendes i deres retning. I stedet er de klare på hva de vil ha, og hvordan det bør foregå. Pornoenhetene er eksplisitte, sexen langer ut, men én av tre ender i orgasmebevis. Ifølge Linda Williams er all pornografi utopisk, men i «Coming of age» tar forholdet slutt, i «Claire + April: Petals» faller dildoen ut igjen og igjen, og i «Sinnamon: Poker» må leken stanses. Aktørene tilbyr heller ingen beundringsverdig sirkusakrobatikk, og den gjengse pornoforbruker kunne trolig kopiert stillingene til punkt og prikke uavhengig av fysisk form. Sexen framstår i så måte av et realistisk kaliber. Igjen: Som en korreksjon av den platt eskapistiske mainstream-pornografien.

Det feministiske moment

I «What's Wrong with the (Female) Nude? A Feminist Perspective on Art and Pornography» argumenterer kunsthistoriker A.W. Eaton for at det mannlige blikket bør forstås som normativt, med utgangspunkt i det kvinnelige nakenportrettet («the female nude»). Eaton ser på objektiviseringseffekten, og trekker underveis linjer til mannsorientert standardpornografi, som en grotesk aksentuering av nakenportrettet (Eaton, 2012, s. 293).

Som kulturell form legemliggjør nakenportrettet, og pornografien, det mannlige blikket, inviterende oss til å betrakte kvinnen som et rent seksualobjekt. Måten vi ser, er mannlig, innordnet en maskulin sosial og heteroseksuelt betinget diskurs. Effekten av dette er erotisk tilfredsstillende av kjønnets art, og den gjør at kvinner lærer å se seg selv ut ifra maskuline interesser, med passivitet og manglende autonomi som noe i seg selv «sexy». Dette påfører kvinnen en narsissistisk, tillært besettelse av eget utseende og sexappell, evaluerende seg selv gjennom maskuline øyne (Eaton, 2012). Som kunsthistoriker John Berger uttaler:

A woman must continually watch herself. She is almost continually accompanied by her own image of herself. Whilst she is walking across a room or whilst she is weeping at the death of her father, she can scarcely avoid envisaging herself walking or weeping. From earliest childhood she has been taught and persuaded to survey herself continually (i Eaton, 2012, s. 294).

Ifølge A. W. Eaton internaliserer menn og kvinner det mannlige blikket, og hun viser i denne forbindelse til Kant som kritiserer objektivisering som en praksis som nedgraderer selve menneskeligheten, omgjørende noen til en gjenstand som kan brukes av andre (Eaton, 2012, s.

299). I oppgavens analyseenheter er ikke desto mindre både pornografene, hovedpersonene og hovedmålgruppen kvinner – og selv fantasiene de baseres på, er kvinners. Kan de likevel inneha det mannlige blikket?

Under henvisning til Mulveys anklager, så synes ingen av pornoenhetenes kvinner å vekke kastrasjonsangst, fordi de verken gjennomgår ufrivillig, narrativ straff, eller reduseres til fetisjerte blikkfang. Det mannlige blikket manifesterer seg til gjengjeld gjennom to av tre enheters mannlige karakterer. I «Sinnamon: Poker» sikler mennene over Sinnamons rumpe og bryster, mens i «Coming of age» ser man hvordan Casals tilnærming til Belles kropp er mer ærbødig, med forsiktige kyss og kjærtegn, så respektfullt dyrkende som om kroppen var en skjør helligdom.

Generelt sett fortaper kameraøyet seg lite i kvinnekroppen – eller mannekroppen for den saks skyld. I stedet følger det handlingen. Når det zoomes inn på Sinnamons bryster, er det for å følge knivbladet, og i «Coming of age» veksles det hyppig mellom ham og henne, ansikt, kropp og avkledning. Påfallende er det totale fraværet av point of view – den tydeligst manifesterte formen for et mannlig (eller kvinnelig) blikk i mainstream-pornografien. Moneyshot kan tydeligvis til en viss grad tolereres, men mannens ensidige synsvinkel er forbudt.

Kvinnene framstilles ikke som viljeløse objekter, selv ikke Sinnamon som ønsker å være det – faktisk så framstår hun ironisk nok som den sterkeste personligheten av dem alle, idet hun dominerer innledningssamtalen og fremstår som lydhør og selvsikker. Ved å la kvinnene formulere egne følelser, tankeressonnementer og seksuelle preferanser på film framstilles kvinnene tvert imot som subjekter i kontakt med egen seksualitet – de er mennesker, ikke knulledukker, personligheter, ikke kropper.

Det er slik kvinnene selv som er i kontroll over de seksualpraksisene som utspiller seg foran kameraet, og det er de som motiverer handlingen framover – i «Coming of age» er det for eksempel Belle som fortellerstemme som styrer tidshoppene fra fortid til nåtid. Mennene på sin side fungerer som instrumenter for kvinnene og kameraet, forbeholdt bakgrunnen og de fysiske støtene. De inntar rollen som nikkedukker under samtale, og som *love interests* i historiene. Heller ikke mannekroppen fetisjeres aktivt, det nærmeste fokuset vi kommer er Lusts gjentatte rumpeinnstillinger, og dveling ved nytelsesfulle ansiktsrykninger. Den

generelle underliggende holdningen synes å være at objektivisering ikke skal skje på noens bekostning. Det er altså ingen reversering av mainstream-aktige kjønnsframstillinger, men likevel en tendens i retning menn-betjener-kvinner-instrumentalisering av mannekjønn.

Til sammen tilbyr de tre pornoenhetene seks ikoniske elementer av en tradisjonell maskulin karakter:

- (1) Sadistisk mester – Orpheus i «Sinnamon: Poker»
- (2) Ejakulerende penis – Shane og Richard i «Sinnamon: Poker»
- (3) Passiv voyeur – Nathan i «Sinnamon: Poker»
- (4) Følsom kjæreste – Casals i «Coming of Age»
- (5) «Mannsstedfortredende» butch – Claire i «April + Claire: Petals»
- (6) Avtakbar dildo i «April + Claire: Petals»

Ser man på kvinnene er representasjonene deres mer sammensatte. På den ene siden er de aktive, modne og erfarne. På den andre siden er de unge, submissive og feminine. De er monogame og polygame, kinky og dydige. De er butch og femme, ungdommelig og moderlig. Kroppene deres går fra det tykke til det smale, med kurver innimellom. Hudfargen er hvit og svart, med langt og kort hår fra oransje til rosa. De har sminke og ikke sminke, kostymering og hverdagstøy. De har tatoveringer, er selvsikre og usikre. Alle er sjarmerende, men ingen innfrir den stereotypiske pornoutøverens utseende. Ingen er blonde eller plastisk opererte. Alderen dere synes å gå fra midten av tjuårene til midten av trettiårene.

I mennenes tilfelle er alle slanke og atletiske, med unntak av overvektige Orpheus – han er også den eneste mannen med piercing. Alle kjønnsorganene vi får se er over gjennomsnittet. Mennene har kort hår, ingen skjeggvekst. Alle er attraktive, og igjen i sjiktet mellom tju- og trettiårene. Det mest påfallende her, er at den hvite mannen er totalt fraværende, for her er bare svarte og en spanjol. Samtidig overholdes en grunnregel i mainstream-pornografien: Hvor kvinnene får være lesbiske, kan ikke gutta være homofile.

Sjangermomentet

Feministisk pornografi er industri innpakket i ideologi, myntet på et kvinnelig nisjemarked. Taormino og Lusts pornofilmer er resultater av to forskjellige former for feministisk pornoproduksjon. Taorminos *Rough Sex*-serie er produsert av selskapet hennes, Smart Ass

Productions, og det veletablerte mainstream-selskapet, Vivid Entertainment. Med andre ord representerer hun feministisk pornografi i samarbeid med mainstream-pornografi.

Lusts pornofilm derimot er produsert og distribuert gjennom hennes egne kanaler, produksjonsselskapet Lust Films og streamingtjenesten xConfessions.com. Lust representerer altså den uavhengige feministiske pornografien. Disse forskjellige utgangspunktene kan ha påvirket deres forskjellige produkter, tatt i betraktning at Lusts visuelle profil er mer kompromissløs i sine brudd med mainstream-konvensjoner, enn Taorminos.

I 2014 uttalte Taormino i et intervju at skillet mellom feministisk/skeiv/indie og mainstream pornografi var uklart: «I situate my own work in both worlds: I make feminist pornography that is funded and distributed by mainstream companies and features primarily mainstream performers» (i Whisnant, 2016, s. 2). I kortfilmdokumentaren *Hot and Bothered: Feminist Pornography* (Goldberg, 2003) forteller hun også om sin inngangsvinkel til pornoproduksjon:

People always ask why isn't there more feminist porn, why there isn't more lesbian porn, and the truth is, you need money. [...] I basically had two different ways to go. I could try the feminist way, which is that you beg, borrow, and steal, you do it on a shoestring, you ask all your friends to do stuff for free, and then you try to distribute it yourself. Or, I could go directly to the man and sell out, and go to a mainstream adult company, where I would have to compromise some of my, like, artistic integrity (i Whisnant, 2016, s. 2).

Som Taormino her underforstår, kan et samarbeid med mainstream-industrien føre med seg kompromisser, blant annet må hun i større grad enn Lust forholde seg til et bredere, mainstream-orientert publikum, heller enn et nisjepublikum. Man kan derfor si at Taormino som feministisk pornograf inntar en *infiltrerende* posisjon, gjennomførende endringsforsøk innenfra mainstream-bransjen selv.

Lust på sin side identifiserer arbeidet sitt i kontrast til mainstream-pornografien.

Utgangspunktet hennes er derfor en *utenifra-stående* posisjon, som en uavhengig konkurrent – ikke en samarbeidspartner. I essayet «To Be, or Not To Be a Feminist Pornographer» (2014) innrømmer Lust å ha startet karrieren i et forsøk på å tilnærme seg mainstream-industrien, oppsøkende selskaper med sin første, selvproduserte kortfilm, «The Good Girl» (2004):

But in the end, again, they were just holding me up, keeping me from doing what I wanted, without any outcome at all. [...] I realized that actually they did not want to change but they only wanted to alter the surface and put the label «porn for women» on their products to sell the same old flicks to a new market (Lust, 2014, s. 220).

Lust bestemte seg derfor for å starte sitt eget selskap, som hun måtte kombinere med fulltidsjobb ved siden av de tre første årene:

My way of doing things is going step by step, financing my productions project by project, and gaining the money necessary to realize my next work without depending from financiers that interfere with my artistic demands. At the end, sticking to my professional vision resulted in financial success as well (Lust, 2014, s. 221).

Vi har kort å godt å gjøre med en sjanger- og bransjemessig problematikk. Mainstream-pornografiens viktigste sjangertrekk – dens kommersielle drift, laget for profitt, de estetiske kvalitetene som tilsidesettes til fordel for mekaniske, automatiserte formler for seksualakter – har å gjøre med foretningsmodeller. I et slikt lys bør man derfor også vurdere Taormino og Lusts pornoproduksjon.

I samarbeid med mainstream-industrien, omfavner Taormino en mer konvensjonell stil, inkluderende moneyshot, «gritty» og nærbilder av kjønnsorganer. Lusts arbeid promoterer på sin side som noe annet enn det som allerede er tilgjengelig på mainstream-markedet. På xConfessions skiller Lust varemerket sitt fra standardpornografiens formler og kategorier myntet på et kvinnelig publikum: «Forget the “for women” clichés in mainstream porn, with designer furniture, violins and tired stereotypes. We want to keep surprising you, and we never use the same story or setting twice» (xConfessions, 2019).

Lust sikter i større grad enn Taormino inn som den såkalte feministiske porno-avantgarden. Der Taormino representerer kommersiell pornografi, posisjonerer Lust arbeidet sitt som «bedre» enn mainstream-bransjens profittdriv. Denne posisjonering promoterer i høyeste grad, gjennom det ideologiske «oppdraget» som retorisk innsalg, sidelangs plussord som «intelligent», «kunstnerisk» og «banebrytende». xConfessions baserer seg på ideen om et smaksfellesskap av abonnenter, som deler deres mainstream-tretthet og/eller feministisk/kvinnelige perspektiv. Lust realiserer forbrukernes seksuelle fantasiliv, idet hun

åpner seg for deres egne ønsker om egen representasjon (som «notsosweet16») og utvidelsen av pornotilbudet. Varemerket hennes framstår slik som en serviceinnstilt og sjenerøs, inkluderende og demokratisk tjenesteyter.

Men hvordan innfrir de feministiske pornoeksemplene bruksfunksjonen sin? Til syvende og sist skal jo pornosjangeren opphisse. Hvordan fungerer kombinasjonen av feminisme og pornografi som tenningsinnstans? Hvordan får man politisk korrekthet og seksuelle tabuoverskridelser til å spille på lag?

I *Hard Core* framhever Williams pornografiens «viscerale» appell til kroppen vår. Pornografien er for øvrig ikke den eneste filmsjangeren til å vekke disse «automatiske», kroppslige responsene. Williams sammenlikner, som tidligere anført, pornoen med andre «kroppslige» sjangrer som horror-filmen og musikalen (Williams, 1989, s. 5). Men slik atskiller hun pornografien fra disse: «as the visual (and sometimes aural) representation of living, moving bodies engaged in explicit, usually unfaked, sexual acts [these films have] a primary intent of arousing viewers» (Williams, 1989, s. 30).

I *Screening Sex* beveger Williams seg ytterligere inn i det fenomenologiske aspektet ved pornografien. Hun beskriver hvordan vi avskjæres fra den direkte opplevelsen av å røre og føle gjennom egen kropp, samtidig som vi bringes tilbake til elementære følelser i denne samme kroppen (Williams, 2008, s. 1-2). Denne filmiske reproduserbarheten muliggjør en ny type «kontakt», i sin pornografiske stedfortredende berøring, smak og lukt. Williams bruker Michael Taussig til å beskrive prinsippet som en: «palpable, sensuous, connection between the very body of the perceiver and the perceived» (i Williams, 2008, s. 15-16).

Williams viser til filmteoretiker Vivian Sobchack, som er opptatt av våre kjødelige reaksjoner i møtet med film, og Williams argumenterer i Sobchacks ånd: «To understand movies we must literally *make sense* of them». Når Sobchack ser en film konfronteres hun med det faktum at hun kan se, men ikke røre, lukte og smake. Kroppen hennes vil derfor «*reverse its direction* to locate its partially frustrated sensual grasp on something more literally accessible», som hennes egen «*subjectively felt lived body*». «I will reflexively turn toward my own carnal and sensual being to touch myself touching, smell myself smelling, taste myself tasting, and, in sum, feel my own sensuality» (i Williams, 2008, s. 19-20).

Sobchack tegner opp en situasjon der kamera og lyd ses og høres som en kropp, slik at våre egne kropper ser og hører det «filmkroppen» gjør. Filmens tiltrekningskraft har ikke bare å gjøre med det vi ser gjennom øynene, men også gjennom kjødet, for hele sensoriet vårt aktiveres. Sobchacks modell går ut på å ta energi fra lerretet tilbake til oss selv (Williams, 2008, s. 20).

I hvilken grad og på hvilken måte virker Lust og Taorminos pornofilmer opphissende på oss i denne fenomenologiske forstand? Lusts opphisselsespotensiale befinner seg vel så mye i den atmosfæriske stilrammen rundt, og det nære gjenkjennelsesaspektet, som i sexen i seg selv. Formidlingsevnen er nærgående, dvelende, og sanselig. Motivet er en grunnleggende intimitet, forbeholdt hverdagsseksuallivet, og fordi det er kyss, blick og berøring i fokus, er det lett å konsentrere seg om de konkrete handlingene, og leve seg inn i ens egne fysiske minner av hvordan disse kjennes på kroppen.

Som fiktiv pornografi inviteres vi inn i et imaginært spill med karakterene og situasjonen. Spillet er overbevisende, det samme er de narrative grepene. Klippen er usynlig, og illusjonen brytes ikke underveis. Seksualakten gis kjøtt på beinet ikke til tross for, men i kraft av sin emosjonelle dimensjon. Sexen er ikke bare sex, men av emosjonell betydning, som avskjeden mellom to elskere. I tillegg til opphisselsen alene, vekkes nostalgi i retning ungdomsårene, varme i retning forelskelse, og melankoli i retning kjærlighetssorg.

Kvalitetene ved «Coming of age» kan i større grad enn Taorminos pornofilmer minne om seeropplevelsen Sobchack beskriver når hun ser *Piano* (Campion, 1993): Idet den mannlige karakteren, Baines, berører Adas hud gjennom et hull i ullstrømpen hennes, kjenner Sobchack på et «taktilt sjokk». Selv om hun ikke selv rører ved Ada, åpner filmens berøring for et felt av subjektive opplevelser: «to the general erotic mattering and diffusion of my flesh, and I feel not only my 'own' body but also Baine's body, Ada's body, what I have elsewhere called the 'film's body'» (i Williams, 2008, s. 20).

Lust spiller sterkt på gjenkjennelse, plasserende sexen i en monogam, hverdagslig setting, satt til reelle tidsrammer for et samleie. Kamera er oppi senga med aktørene, og den intensiverte lyden av senga som lett knirker, og kroppene som ruller i sengetøyet, klærne som lett fjernes, synker vi ned i senga sammen med dem. Rommene i seg selv er store, lyse og luftige, som et

livsstilsmagasin å drømme seg bort i, og det hverdagslige opphøyes av et forskjønnende slør, bevarende fantasiaspektet, så vi ikke får servert simpel hverdag, som vår egen.

Taorminos opphisselsespotensiale ligger i den røffe sexpraksisen; realiseringen av kvinners ønske om å teste maktpill og smerteterskler. På samme måte som Lust, underbygger Taorminos stilgrep sexen som skildres. Den røffe sexen skal aksentueres av et rått, «uretusjert» og direkte uttrykk, en illusjon av her og nå. Kameraføring, klipp og zooming er uflidd. Taormino spiller i «Claire + April: Petals» på den ikke-fiktive pornografiens enkle premiss: kåtskapen i å se ekte folk knulle. Det er sexen i seg selv, og det «improviserte», som skal tenne.

Spesielt «Sinnamon: Poker» er en følsom karusell, da den i større grad enn resten veksler i tempo og tone. Kontrastene mellom den ytre og «indre» villskapen er større og effektene dermed sterkere. Pornofilmen er dessuten den eneste i utvalget som virkelig begir seg ut i det overskridende, omfavnende et større alvor enn den trygge vaniljesexen i «Coming of age» og de rosa, klønete latterkulene i «Claire + April: Petals». Inntrykket i «Sinnamon: Poker» er skarpere, mer blandet og motstridende. I det ene øyeblikket er det fullt kaos, penetrering i begge ender, pisking og lugging på samme tid, mens det stønnes og beordres, med alle fem aktører innenfor bilderammen, og kamera som farer rundt dem, zoomende og klippende mellom ulike innstillinger. I det neste øyeblikket roes alt ned, pauseres. Akten gis en sensuell kvalitet, men i kombinasjon med fare, når Orpheus drar fram knivbladet. Dvelende ved Sinnamons bryster følger vi knivbladet stryke over huden, sakte og sensuelt. Det konsentreres sånn om handlingen at vi kan kjenne igjen følelsen av frysninger, stive nipler og gåsehud. Og i sammensmeltingen av det pirrende og risikofylte, utvides følelsesregisteret (i motsetning til «Claire + April: Petals», hvor det feministisk korrekte autentisitetskløneriet virker pinlig og usexy).

Et interessant aspekt er at ingen av pornofilmene vier særlig tid på mennene. Prinsippet om å ikke fetisjere kvinner, gjelder også for menn. Fordi kvinnene framstår som hovedpersonene i hver enhet, vies de automatisk mest skjermtid, og mennene reduseres, som ovenfor anført, i stor grad til instrumenter for oppfyllelsen av kvinnenens seksuelle fantasier. I «Sinnamon: Poker» forblir den mest aktive mannen påkledt, mens de avkledte reduseres til kjønnsorganene sine. I «Coming of age» er mannen en *love interest*, hvor den eneste gangen

vi virkelig får se kjønnsorganet hans, er når det tildekkes av et kondom. Her synes en «omvendt» tingliggjøring å lure på den progressive kvinnepornografien.

I mainstream-pornografien er vi vant til at de kvinnelige pornoskuespillerne vies mest skjermtid. Selv om de ikke aktivt fetisjeres i disse feministiske pornografi-eksemplene, er det imidlertid dem vi får se mest av også her. Med tanke på at hovedmålgruppen til Taormino og Lust er heteroseksuelle kvinner, og at kvinnen allerede er hyper-synlig innenfor pornografiens verden, hadde det vært oppfriskende å få mer fokus på *mennene*.

Taormino og Lust inkorporerer begge hensynet til visse etiske produksjonsaspekter som en del av det pornografiske materialet. Dette elementet fungerer både dempende og forsterkende på opphisselseeffekten. Fra et *teoretisk* perspektiv er det interessant med innlagte komponenter som de innledene backstage-samtalene og tekstplakatene, tematiserende representasjon, seksuelle preferanser, fantasier og aktørenes alder. Fra et *etisk* standpunkt vil også disse grepene fungere beroligende på tilskueren, tillatende opphisselsen, bekymrings- og skyldfritt, fordi man som seer ikke tar del i et uetisk konsum. Er man en kvinne og/eller feminist som enten er uerfaren med sjangeren, eller lett provoseres moralsk, åpner dette for at seksualakten som følger kan nytes uten bekymring.

Når man oppsøker pornografi som den bruksgjenstanden den er og skal være, er det imidlertid sjelden man ønsker å oppmuntres til refleksjon over etikk og representasjonsaspekter. Man ønsker heller ikke at fantasien skal motarbeides, som Lust gjør i «Coming of age» ved å påpeke at pornoskuespillerne ikke er mindreårige – et etisk valg som er bevisst plassert innledningsvis, i stedet for å heller inkludere det i for eksempel rulleteksten, som en slags lett konfrontasjon med den kommersielle tenåringskategorien. Taorminos samtaledeler, så vel som Lusters innledende relasjonsetablering, kan gi opplevelsen av å få mer enn man ønsker. Den gjengse pornoforbruker er ikke ute etter en aseksuell oppvarming med churros, te og basketball, eller å høre pornoskuespillerne i dialog med deres pornoregissør om grensesetting. Omvendt skal det understrekes at Lusters relasjonsetablering virker forsterkende på sexakten som følger rent emosjonelt, og at Taorminos samtaler tilfører sexakten en mer impulsiv og «ekte» driv, samt at kvaliteten heves fordi vi er blitt kjent med menneskene bak de profesjonelle pornokroppene.

Når Williams sammenlikner pornografien med musikalsjangeren, er det blant annet fordi begge sjangre narrativt sett oppfattes som simple unnskyldninger, «as being *really* about song and dance or sex». Williams henviser til Rick Altman i *The American Film Musical* (1987), som hevder at forskjellen mellom mann og kvinne er en av våre mest grunnleggende opposisjoner, og at denne dynamikken motiverer musikalsjangerens episodiske struktur. Filmmusikalen skiller verden i mannlig og kvinnelig for å bringe kjønnene sammen, og gjør dermed også det heteroseksuelle begjæret sentralt innenfor sjangeren (Williams, 1989, s. 130-134).

I lys av dette hevder Williams at også den pornografiske syttitalsspillefilmen baserer seg på trekraften mellom kjønnene og lengselen etter seksuell forening. Hun går bokstavelig til verks i sammenlikningen med musikalsjangeren, argumenterende for at det pornografiske masturbasjonsnummeret tilsvarer musikalens solonummer, at det heteroseksuelle samleiet er den tradisjonelle duetten, og at orgiene er ensemblenumrene. Poenget hennes er at de atskilte episodene i de pornografiske innslagene er integrerte i historien, som konflikter og konfliktløsninger (om enn i en nokså overflatisk form) (Tapper & Lindholm, 1992).

Med dette returnerer vi til den strukturalistiske sjangerteorien, som bekjent behandlet filmsjangrene som kodete representasjonssystemer. Et sentralt begrep her er *myte*, som en kulturell form som behandler grunnleggende spørsmål og uløste motsetninger i samfunnet. Leif Ove Larsen skriver i *Filmanalytiske tradisjoner* (2008) at filmsjangre oppfattes som moderne myter, bearbeidende uløste motsetningsforhold. Disse grunnleggende motsetningene er i denne oppgaven de forskjellige hensynene til kvinners seksuelle opphisselse og deres krav på likeberettigelse i samfunnet (Larsen, 2008, s. 196-197).

Larsen skriver videre at filmsjangrene ofte gir motsetningsforholdene en symbolsk form, som tillater dem å oppløses eller forsones. Ideologi er et annet vesentlig begrep i denne forbindelsen. Et sjangerstudie kan være en innfallsvinkel til å si noe om samfunnets verdisystemer og selvforståelse. Sjangere anses som både historiske kilder og ideologiske mekanismer, ettersom deres eksistens over tid må tilpasses en periodes dominerende verdensperspektiv (Larsen, 2008, s. 197).

Også pornosjangeren er slik underkastet stadige (ideologiske) endringer, som Linda Williams allerede påpekte i *Hard Core*, fra de tidlige stagfilmene til den pornografiske spillefilmen og

pioner-introduksjonen av det kvinnelige perspektivet. I dag er skillene mellom alternativ og mainstream pornografi overlappende og uoversiktlige, idet det hele tiden utvider materialet av representasjon, kategorier og subkulturer. Denne oppgavens feministiske pornoutvalg representerer i en oppsummering to kontrasterende bruksmåter vis-a-vis feministisk pornografi: Erika Lusts i Royalles fotspor, og Tristan Taorminos i et opprør mot den:

The dominant view within the industry is that couples and women want softer, gentler porn. This notion both reflects and reinforces stereotypes about female sexuality: we want romance and flowers and pretty lighting and nothing too hard. And that's true for some women, but not all of us. (Taormino, 2013, s. 258)

Selv om det praktisk-alternative synspunktet representerer et epokegjørende grep i forhold til pornoindustrien, bærer produktene, selv 30 år etter oppstarten, preg av å være et overgangsfenomen, der kombinasjonen av feminisme og pornografi bestandig må *forsvares*. Dette har også med dagens feminismelandskap å gjøre: En blanding av andre- tredje- og «fjerdebølge»-feminister med hver sin agenda. Ikke rart at pornografisjangeren virker overlappende, mangefasettert og selvmotsigende, når man går den etter i sømmene.

Det mest åpenbare «forhandlingsgrepet» anvendt i Lust og Taorminos pornofilmer, er eksplisiteringen av de etiske produksjonsrammene som en del av selve pornomaterialet. Kvinnene og deres fantasier må være i fokus, og de bør helst formulere dem selv, da konsensus er alfa omega. Samtlige enheter ivaretar også en sex-positivistisk innstilling. Sexen framstilles som en positiv og spennende lek og utforskning innenfor komfortable og kontrollerte rammer. Den pornografiske sexen skal framstå «skamløs», enten fordi kvinnene sier seg stolte over seksualiteten sin, eller gjennom Erika Lusts reelle borteliminering av det overskridende og provoserende.

Både Taormino og Lust unngår de oppstilte, mekaniske sexskildringene. De prioriterer «kjemi» og kommunikasjon mellom pornoskuespillerne framfor totalt innsyn til enhver tid. De lar også aktørene ha sex tilsynelatende uten innblanding, i sin helhet. Kamera beveger seg rundt, alltid forbeholdt tilskuerrollen, ikke en simulert deltakerrolle, og både Lust og Taormino eksperimenterer med alternative innstillinger. De går aldri inn for å aktivt fetisjere kroppene til verken kvinnene eller mennene. I stedet er de opptatt av handlingen som skjer mellom dem.

Begge tar utgangspunkt i de mainstream-pornografiske klisjeene: «hjemmesex» og tenåringskategorien, «hotellrommet» og neglisjeestetikken, samt tjenestepikeklisjeen. Men til denne skjematikken føyer de feministiske korreksjoner. De gjenerobrer klisjeene på sine egne premisser, og representerer dermed to forskjellige tolkninger av hva feministisk, seksuell frigjøring vil si. For Taormino handler det om å motarbeide klisjeene om at kvinner vil ha det følsomt og estetisk. For Lust handler det om å motarbeide klisjeene om pornografi som skam og nedverdiggelse. Ingen av dem følger noen fasit. Som Lust selv har uttalt:

We are opening up the genre. So when I say that I am a feminist pornographer primarily doing porn for women, I am referring to what I open the genre up to and not about what I close down. It is about opening a door without shutting another (Lust, 2014, s. 221).

6. Konklusjon

Denne oppgavens analysemateriale representerer to forskjellige feministiske ståsteder innenfor feministisk pornografi. Tristan Taormino ønsker å lage «mannspornografi» på kvinners premisser, som noe «stygt» og «rått», omhandlende mørke fantasier om blant annet vold, kvinnelig underdanighet og fornedrelse. Erika Lust ønsker derimot å romantisere, estetisere og renvaske sjangeren, og forvandle den til noe «kvinnelig». Bak disse to posisjonene anes de to grunntendensene i kvinnebevegelsens historie: likhetsfeministene (som ønsket samme frihet som menn) og forskjellsfeministene (som ønsket å bli respektert for sin essensielle «kvinnelighet»).

Det praktisk-alternative synspunktet i den kvinnelige pornodiskursen er en progressiv feministisk posisjon, med røtter i åttitallet, men med en særlig vekst de siste 15 årene. Den feministiske pornotendensen representerer et feministisk ståsted hvor man er lei av å fordømme og diskutere pornografien for alle dens betydningsdimensjoner og feil. Den er (i motsetning til især tredjebølgen i feministisk historie) uintellektuell: Den stuper rett ned i materien for å påvirke pornografien selv – uten fasit.

Mye tyder på at denne strategien har båret frukt. Kvinnelig pornoforbruk er fortsatt lavt sammenliknet med menns, men statistikken tyder på en årlig økning. På den ene siden oppsøker kvinnelige konsumenter pornografiske kategorier spesifikt rettet mot dem, som «porn for women» og «romantic», med sexpraksiser forbeholdt kvinnekroppen, som lesbisk sex og cunnilingus. Samtidig er de også mer nysgjerrige på røffe sexkategorier enn sine mannlige med-forbrukere. Slik kan det argumenteres for at Lust og Taormino representerer to ulike tendenser innenfor dagens kvinnelige pornokonsum – den «myke» og den «harde».

Professor i helsepsykologi ved Universitetet i Oslo, Bente Træen, hevder at likestilling spiller en viktig rolle i kvinners endrende holdning til pornografi, i tillegg til at kvinner i økende grad orienterer seg rundt sin egen seksualitet og dyrker den (Tiller, 2016). Ifølge sexolog Kristin Spitznogle tyder sosiologiske studier på at samfunn med høy toleranse for pornografi, også har en høyere grad av likestilling mellom kjønnene (Ringheim, Ihlebæk & Viken, 2005).

Når Sverige finansierer feministisk pornografi, og tyske myndigheter vurderer å prøve ut det samme, er det tydelig at «pornokulturen» anerkjennes som et fenomen som er kommet for å

bli, og som opptrer parallelt med en stadig økende feministisk likestillingskultur. Feministisk pornografi forsøker å tilfredsstille begge disse hensynene, idet den innimellom bevisst tilsidesetter det ene hensynet (likestillingen) av hensyn til det andre (den pornografiske tenningsimpulsen). Pornografien som sjanger innfrir nemlig ikke bare våre seksuelle lyster, men avslører dem for oss, og skyver dem i nye retninger: «If we take into account this bare truth of pornography, we realize that it reveals much about our sexuality and is not just about basic needs» (Brabandt & Prinz, 2012, s. 172).

Med *Ludermanifestet* på den ene siden, pornomotstanderen Gail Dines på den andre, og metoo-bevegelsen et eller annet sted imellom, er den feministiske pornotendensen og dens kontekst uhyre sammensatt. La meg ut ifra dette grunnpremisset avslutningsvis returnere til oppgavens problemstilling:

Oppgavens utgangspunkt er det feministiske skiftet fra et antipornografisk synspunkt til et praktisk-alternativt synspunkt, med fokus på representasjonsaspekter og tilhørende ideologiske perspektiver, som kjønn, seksualitet og etnisitet. Oppgavens intensjon er derfor:

- 1) *Å foreta en deskriptiv-analytisk undersøkelse av en ny pornografisk sjangervariant, feministisk pornografi, i lyset av mainstream pornografi.*
- 2) *Å drøfte filmenes relevans som både pornografi og feminisme.*

Utgangspunktet mitt har slik vært et ønske om å undersøke (den feministiske) pornografien som et empirisk materiale: Å analysere – herunder beskrive – en sjanger som ofte omtales og (for)dømmes i generelle termer, men som typisk har blitt akademisk oversett. Jamfør Rebecca Whisnant som i forskningsartikkelen «But What About Feminist Porn? Examining the Work of Tristan Taormino» påpeker:

As in discussions of pornography generally, sometimes people are motivated to defend “feminist pornography” in the abstract while knowing little to nothing about the actual material in question. Thus, it seems more fruitful to bring the discussion down to cases: that is, to investigate what some of those who claim to be making feminist pornography are actually making (Whisnant, 2016, s. 1).

Skal jeg endelig i en konkluderende sammenfatning anføre hva som (tross de ovennevnte forskjellene) forener oppgavens to representative pornografer, Tristan Taormino og Erika Lust, må det være følgende karakteristika:

(1) Det kvinneorienterte aspekt

Feministisk pornografi er rettet mot en kvinnelig hovedmålgruppe, med kvinnelige hovedpersoner, og med et innholdsmessig utgangspunkt i det kvinnelige begjæret og fantasilivet.

(2) Det representasjonsutvidende aspekt

Feministisk pornografi opprioriterer en variasjon i hudfarge og etnisitet, så vel som kroppstype og skjønnhetsideal.

(3) Den eksplisitte produksjonsetikk

Feministisk pornografi understreker sin produksjonsetikk ved å dokumentere konsensus på innspillingssettet, gjennom innledende illusjonsbrudd, og gjennom diverse autentisitetseffekter (hvor «det skjønn» innimellom må vike for det «ekte» i skildringen av sex).

(4) Det sexpositivistiske standpunkt

Feministisk pornografi fremmer sexpositivisme og ikke-skam ved å legge vekt på det «glade» i sexen gjennom god kommunikasjon og «kjemi» mellom aktørene og ved å hylle sex mellom *mennesker*, ikke sexakrobater.

(5) Det kinematografiske aspekt

De ulike sexpraksisene formidles gjennom en cinema verité-inspirert kameraføring, uten for mye personinstruksjon og direkte objektivisering. Kameraøye og seer er forbeholdt observatørrollen, og det leveres alternative kamerainnstillinger og især nærbilder av aktørenes ansikter.

Med disse progressive tvistene i mente fremstår den feministiske pornografien som en forhandlingsdiskurs, langt fra en Batailles eller en Sontags seksuelle utopisme, men på én gang effektiv og sympatisk, når den er best. Den lar sjelden det ideologiske hensynet spille inn på bekostning av verkenes opphissende bruksfunksjon. I stedet anføres visse feministiske korreksjoner i forhold til den kommersielle standarden. Dette skjer i delvis opposisjon til, men også i samarbeid med mainstream-industrien.

Referanseliste

Almås, E. & Grünfeld, B. (2018, 4. september). Orgamse.

Hentet fra: <https://sml.sn.no/orgasme>

Andrin, M. (2014). What is Feminist Pornography to Pornography? Rethinking Porn Representation in *Five Hot Stories for Her, X Femmes*, and *Dirty Diaries*. I Biasin, E., Maina, G. & Zecca, F (Red.) *Porn After Porn: Contemporary Alternative Pornographies* (189-208) Gorizia: Memisis International.

Benyahia, S. C., Gaffney, F., White, J. (2009) *A2 Film Studies: The Essential Introduction*. London: Routledge

Biasin, E., Maina, G. & Zecca, F. (2014). Introduction. I Biasin, E., Maina, G. & Zecca, F (Red.) *Porn After Porn: Contemporary Alternative Pornographies* (15-20). Gorizia: Mimesis International.

Birkvad, S. (2018). *Da dyden gik amok: Seksualitet, køn og kærlighed i dansk film 1910-1980*. Under utarbeidelse.

Birkvad, S. (2008). Kunstens stedfortredene sanselicht: stil i film. I Bakøy, E & Moseng, J.S. (Red.) *Filmanalytiske tradisjoner* (s. 51-56). Oslo: Universitetsforlaget.

Boyd, C. (2018, 8. juni). Germany to consider «educational state-funded feminist pornography» to combat sexist stereotypes. *Daily Mail*. Hentet fra: <https://www.dailymail.co.uk/news/article-5820971/Germany-set-make-educational-state-funded-feminist-pornography-combat-sexist-stereotypes.html>

Brabandt, P. & Prinz, J. (2012). Why Do Porn Films Suck? I Meaz, H. & Levinson, J. (Red.) *Art & Pornography* (s. 161-190) Oxford: Oxford University Press.

Breslaw, A. (2013, 6. November). So, What Is Feminist Porn? Find Out From a Woman Who Makes It. Hentet fra:

<https://www.cosmopolitan.com/sex-love/news/a16343/tristan-taormino-feminist-porn-interview/>

Bright, S. (2013). The Birth of the Blue Movie Critic. I Taormino, T., Shimizu, C. P., Penley, C & Miller-Young, M. *The Feminist Porn Book: The Politics of Producing Plesure* (s. 32-40). New York: the Feminist Press.

Butler, H. (2004). What Do You Call a Lesbian with Long Fingers? The Development of Lesbian and Dyke Pornography. I L. Williams (Red.), *Porn Studies* (s. 167-197). London: Duke University Press.

Butler, J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essey in Phenomenology and Feminist. *Theatre Journal*, 40 (4), 519-531. <https://doi.org/10.2307/3207893>

Buvik, P. (1998) *George Bataille*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag ASA.

Claire Adams (u.å.). Claire Adams. Hentet 15. januar 2019 fra: <http://claireadams.xxx>

Dodson, B. (2013). Porn Wars. I Taormino, T., Shimizu, C. P., Penley, C & Miller-Young, M. *The Feminist Porn Book: The Politics of Producing Plesure* (s. 23-31). New York: the Feminist Press.

Eaton, A. W. (2012). What's Wrong with the (Female) Nude? A Feminist Perspective on Art and Pornography. I Maes, H. & Levinson, J. (Red.) *Art & Pornography* (s. 277-308) Oxford: Oxford University Press.

Feminist Porn Awards (2019). Judging Criteria for FPAs. Hentet 15. Januar 2019 fra: <http://www.feministpornawards.com/judging-criteria-for-fpas/>

Feminist Porn Awards (2015. 3. Mars). The feminist porn awards: hos did it all start? Hentet fra: <http://www.feministpornawards.com/blog/the-feminist-porn-awards-how-did-it-all-start/>

Flores, A. (2013). Being Fatty D: Size, Beauty, and Embodiment in the Adult Industry. I

- Taormino, T., Shimizu, C. P., Penley, C & Miller-Young, M. *The Feminist Porn Book: The Politics of Producing Plesure* (s. 279-283). New York: the Feminist Press.
- Gripsrud, J. (2011). *Mediekultur, mediesamfunn* (4.utgave). Oslo: Universitetsforlaget.
- Holst, C. (2017). *Hva er feminisme* (2. utg.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Houston, S. L. (2014). Mighty Real. I Biasin, E., Maina, G. & Zecca, F (Red.) *Porn After Porn: Contemporary Alternative Pornographies* (s. 117-120) Gorizia: Mimesis International.
- Ikdahl, I. & Aas, K. N. (2018, 21. november). Feminisme. I *Store norske leksikon*. Hentet fra: <https://snl.no/feminisme>
- Ismail, W. (2015, 8 desember). Kvinnen er en slagmark. *Morgenbladet*. Hentet fra: <https://morgenbladet.no/portal/2015/12/kvinnen-er-en-slagmark>
- Jegerstedt, K. (2008a). bell hooks. I Mortensen, E., Egeland, C., Gressgård, R., Holst, C., Jegerstedt, K., Rosland, S. & Sampson, K. (Red.) *Kjønnsteori* (s. 205-212) Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Jegerstedt, K. (2008b). Judith Butler. I Mortensen, E., Egeland, C., Gressgård, R., Holst, C., Jegerstedt, K., Rosland, S. & Sampson, K. (Red.) *Kjønnsteori* (s.74-86) Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Jegerstedt, K. & Mortensen, E. (2008). Hva er kjønn? Ulike tilnærminegsmåter. I Mortensen, E., Egeland, C., Gressgård, R., Holst, C., Jegerstedt, K., Rosland, S. & Sampson, K. (Red.) *Kjønnsteori* (s.15-21) Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Johnsen, P. P. (2005). *Det fordømte menneske: Jørgen Leth og den nye sædelighedsfejde*. København: People's Press
- Jones, J. (2018, 7. Februar). Theorist Judith Butler Explains How Behavior Creates Gender: A Short Introduction to «Gender Performativity». Hentet fra:

<http://www.openculture.com/2018/02/judith-butler-on-gender-performativity.html>

Kolbjørnsen, T. K. (2008). Laura Mulvey. I Mortensen, E., Egeland, C., Gressgård, R., Holst, C., Jegerstedt, K., Rosland, S. & Sampson, K. (Red.) *Kjønnsteori* (s. 265-271) Oslo: Gyldendal Akademisk.

Korsvik, T. (2018). *Sex, Vold og Feminisme: Hvordan voldtekt og porno ble politisk på 1970-tallet*. Oslo: Cappelen Damm AS.

Larsen, L.O. (2008). Hva er sjangeranalyse? I Bakøy, E & Moseng, J.S. (Red.) *Filmanalytiske Tradisjoner* (s. 193-199) Oslo: Universitetsforlaget.

Love, S. (2013). A Question of Feminism. I Taormino, T., Shimizu, C. P., Penley, C & Miller-Young, M. *The Feminist Porn Book: The Politics of Producing Plesure* (s. 97-104). New York: the Feminist Press.

Lust, E. (2014). To Be, or Not To Be a Feminist Pornographer. That is the Fucking Question. I Biasin, E., Maina, G. & Zecca, F (Red.) *Porn After Porn: Contemporary Alternative Pornographies* (s. 217-221). Gorizia: Mimesis International.

Maes, H. (2012). Who Says Pornography Can't Be Art? I Maes, H. & Levinson, J. (Red.) *Art & Pornography* (s. 17-47). Oxford: Oxford University Press.

Martincic, J. (2017, 20 april). Girls on top: The rise of feminist porn. *Telegraph*. Hentet fra: <https://www.telegraph.co.uk/women/sex/girls-top-rise-feminist-porn/>

May, C. (2011, 22 mars). Porn made for women, by women. *The Guardian*. Hentet fra: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2011/mar/22/porn-women>

Miller-Young, M. (2013). Interventions: The Deviant and Defiant Art of Black Women Porn Directors. I Taormino, T., Shimizu, C. P., Penley, C & Miller-Young, M. (Red.) *The Feminist Porn Book: The Politics of Producing Plesure* (s. 105-120). New York: the Feminist Press.

- Mulvey, L. (1999). Visuell nytelse og narrativ film. I Fosshem, H. J, (Red.) *Filmteori: en antologi* (s. 170-181). Oslo: Pax Forlag
- Newall, M. (2012). An Aesthetics of Transgressive Pornography. I Meas, H. & Levinson, J. (Red.) *Art & Pornography* (s. 206-228). Oxford: Oxford University Press.
- Naughty, M. (2013). My Decadent Decade: Ten Years of Making and Debating Porn for Women. I Taormino, T., Shimizu, C. P., Penley, C & Miller-Young, M. *The Feminist Porn Book: The Politics of Producing Plesure* (s. 70-78)). New York: the Feminist Press.
- Paasonen, S. (2014). Things To Do with the Alternative. Fragmentation and Distinction in Online Porn. I Biasin, E., Maina, G. & Zecca, F (Red.) *Porn After Porn: Contemporary Alternative Pornographies* (s. 21-35). Gorizia: Mimesis International.
- Penley, C., Shimizu, C. P., Miller-Young, M. & Taormino, T. (2013) Introduction: the politics of producing pleasure. I Taormino, T., Shimizu, C. P., Penley, C & Miller-Young, M. *The Feminist Porn Book: The Politics of Producing Plesure* (s. 9-23). New York: the Feminist Press.
- Pileberg, S. (2018. 8. Mars). Dette er den nye feminismen. Hentet fra: <https://forskning.no/bakgrunn-kjonn-og-samfunn-partner/dette-er-den-nye-feminismen/284131>
- Pornhub (2018, 11 desember). 2018 year in review. Hentet fra: www.pornhub.com/insights/2018-year-in-review
- Pucker up (2013) Tristan's Films. Hentet fra <http://puckerup.com/feminist-porn/tristans-films/>
- Puzzy Power (1998. Juli) The Manifesto. Hentet fra: <http://www.puzzypower.dk/UK/index.php/om-os/manifest>
- Ringheim, T., Ihlebæk, J., Viken, A. (2005, 8 desember) Krav om bedre porno. *Dagbladet*, s. 6.

Royalle, C. (2013). «What's a Nice Girl Like You...». I Taormino, T., Shimizu, C. P., Penley, C & Miller-Young, M. *The Feminist Porn Book: The Politics of Producing Plesure* (s. 58-69). New York: the Feminist Press.

Ryan, P. (2017, 6. Juni). Can porn be feminist? These female directors say «yes». Hentet fra: <https://eu.usatoday.com/story/life/tv/2017/06/06/feminist-porn-empowerment/101283776/>

Ryberg, I. «Every time we fuck, we win»: The public sphere of queer, feminsit, and lesbian porn as a (safe) space for sexual empowerment. I Taormino, T., Shimizu, C. P., Penley, C & Miller-Young, M. *The Feminist Porn Book: The Politics of Producing Plesure* (s. 140-154). New York: the Feminist Press.

Sampson, K. (2008). Simone de Beauvoir. I Mortensen, E., Egeland, C., Gressgård, R., Holst, C., Jegerstedt, K., Rosland, S. & Sampson, K. (Red.) *Kjønnteori* (s.42-52). Oslo: Gyldendal Akademisk.

Silver, C. (2018, 9 januar). Pornhub 2017 year in review insights report reveals statistical proof we love porn. Hentet fra: <https://www.forbes.com/sites/curtissilver/2018/01/09/pornhub-2017-year-in-review-insights-report-reveals-statistical-proof-we-love-porn/>

Sontag, S. (1991). *Pornografien som forestillingsverden* (Norsk 2.utgave.) Oslo: J. W. Cappelens Forlag AS.

Storey, John. (2003). *Inventing Popluar Culture: From Folklore to Globalization*. Malden, MA: Blackwell Publishing

Strøm, I. (2011, 15 november). Her får sexolog Carlin Ross orgasme i «Trekant». *Nrk*. Hentet Fra: <https://www.nrk.no/kultur/ trekant -med-tv-historisk-orgasme-1.7875634>

Taormino, T. (2013) Calling the Shots: Feminist porn in Theory and Practice. I Taormino, T.,

- Shimizu, C. P., Penley, C & Miller-Young, M. *The Feminist Porn Book: The Politics of Producing Plesure* (s. 254-264). New York: the Feminist Press.
- Tapper, M. & Lindholm, T. (1992). En forskninsexpedition till Pornotopia: Intervju med Linda Williams. *Chaplin* 239 (2) 16-21. Hentet fra:
<http://michaeltapper.se/hem/artiklar/en-forskningsexpedition-till-pornotopia-intervju-med-linda-williams/>
- Tiller, L. (2012, 25. august). Hete hemmeligheter. *Dagbladet*, s. 50.
- Tiller, L. (2016, 28 juli). På innsiden av pornoregissørens hverdag: - Jeg er feminist, og med de verdien lager jeg film. *Dagbladet*. Hentet fra:
<https://www.dagbladet.no/magasinet/pa-innsiden-av-pornoregissorens-hverdag---jeg-er-feminist-og-med-de-verdiene-lager-jeg-film/60343331>
- Todd, C. (2012). Imagination, Fantasy, and Sexual Desire. I Maes, H. & Levinson, J. (Red.) *Art & Pornography* (s. 95-115) Oxford: Oxford University Press.
- Tristan Taormino (2011) May 3: Felice Shays on the Joys of Rough Sex. Hentet fra:
<http://tristantaormino.com/tag/rough-sex>
- Ward, J. (2013). Queer Feminist Pigs: A Spectator's Manifesta. I Taormino, T., Shimizu, C. P., Penley, C & Miller-Young, M. *The Feminist Porn Book: The Politics of Producing Plesure* (s. 130-139). New York: the Feminist Press.
- Weiss, S. (2017, 9. Januar). 7 Ways Women Are Expected To Perform Femininity On A Daily Basis. Hentet fra:
<https://www.bustle.com/p/7-ways-women-are-expected-to-perform-femininity-on-a-daily-basis-29171>
- Whisnant, R. (2016, April-Juni). «But What About *Feminist Porn?*»: Examining the Work of Tristan Taormino. *Sexualization, Media & Society*. 1-12.
<https://doi.org/10.1177/2374623816631727>

Wikipedia. (2016. 13. April). Sedelighetsdebatten. Hentet 14. januar 2019 fra:

<https://no.wikipedia.org/wiki/Sedelighetsdebatten>

Williams, L. (1989). *Hard Core: Power, Pleasure, and the «Frenzy of the Visible»*.

California: University of California Press.

Williams, L. (2004a). Porn Studies: Proliferating Pornographies On/Scene: An Introduction. I

L. Williams (Red.), *Porn Studies* (s. 1-23). London: Duke University Press.

Williams, L. (2008). *Screening Sex*. London: Duke University Press.

Williams, L. (2004b). Skin Flicks on the Racial Border: Pornography, Exploitation, and

Interracial Lust. I L. Williams (Red.), *Porn Studies* (s. 271-308). London: Duke University Press.

Xconfessions (u.å.) About xconfessions. Hentet 15. januar 2019 fra:

<https://xconfessions.com/about-xconfessions>

Xconfessions (2017) Coming of age. Hentet fra: <https://xconfessions.com/film/coming-of-age>