



Cassie Augusta  
Jørgensen

*Slit  
Your Click*



# OVERGADEN

ISBN: 978-87-94311-15-1  
EAN: 978879431151

Cassie Augusta Jørgensen  
*Slit Your Click*

Udstillingsperiode: 25.11.2023 - 28.01.2024

O - OVERGADEN  
Overgaden Neden Vandet 17, 1414 København K,  
overgaden.org

## INTRODUKTION

Det er en stor fornøjelse at introducere denne publikation, der udkommer i forbindelse med Cassie Augusta Jørgensens soloudstilling, *Slit Your Click*, på O - Overgaden. Udstillingen er kulminationen på vores særlige INTRO-forløb - et etårigt postgraduate program, som O - Overgaden tilbyder to kunstnere. Med generøs støtte fra Aage og Johanne Louis-Hansens Fond skaber INTRO en unik mulighed for at udvikle og udvide vores samarbejde med kunstscenens nyeste stemmer igennem både en stor udstilling og denne ambitiøse publikation, hvis målsætning det er at udvide samtalerne omkring den kunstneriske praksis og åbne op for, at nyt materiale kan udspringe heraf. I dette tilfælde har vi været heldige at kunne inkludere bidrag fra kurator Jeppe Ugelvig, skribent Maxi Wallenhorst samt transforsker Ivy Monroe, og vi er meget taknemmelige for alles bidrag. Dertil skal der lyde en stor tak til O - Overgadens redaktør Anne Kølback Iversen og til det grafiske designteam på fanfare for deres altid store arbejde. Sidst, men ikke mindst, en særligt varm tak til kunstneren for at dele sit materiale - fra koncept til udvidede samtaler - med os alle sammen, både gennem udstillingen og denne publikation.

I den unge danske kunstner Cassie Augusta Jørgensens første store soloudstilling piller hun den stereotype, dæmoniserende fremstilling af transkvinden - klædt i skinnende trenchcoat, blond paryk, nylonstrømper og make-up - fra hinanden.

I udstillingen hænger en pinkrød trenchcoat, der nærmest personificerer denne monstrore typificering. Jakken, der er skabt sammen med modedesigner Alectra Rothschild, er både forførende og sensuel i sin glitrende gennemsigtighed - næsten ekshibitionistisk - samtidig med at dens lange pasform antyder transkvinden som den utilpassede antagonist med former og lemmer, der potentielt er for lange eller store i størrelsen.

Jakken bliver indgangen til udstillingens centrale værk, kunstnerens cirka ti minutter lange film, *Slit Your Click*. Filmen er en forvrænget genfortælling af den berømte museumsscene i Brian De Palmas storfilm *Dressed to Kill* fra 1980. I Jørgensens filmloop følger vi tre kroppe:

den cis-kønnede kvinde (Kate) og en mand (The Stranger), som filmes og forfølges af transkvinden (The Blonde), der netop er iklædt en rød trenchcoat. De tre bevæger sig flydende - *cruisende* - teatralisk, performativt, jagende og ordløst igennem Statens Museum for Kunst i en trekant af erotisk spænding.

I forlængelse af filmværket vises en serie transparente, mindre stillbilleder fra filmen, som er belyst bagfra og kræver en intim opmærksomhed, lidt som at holde private fotonegativer op mod lyset. Værkerne, der skærer igennem kunsthallens eksisterende arkitektur, minder os om, at selv en angiveligt urokkelig struktur som museets eller kunsthallens blot er en performativ facade - et rum, der, ligesom vores personlige identiteter, kan åbnes, gøres transparent og undergå forandring.

I De Palmas film, der eksplicit citerer Alfred Hitchcocks *Psycho*, ender 'museumsscenen' med, at Kate tager afsted med den mandlige figur (The Stranger) for lidt senere i filmen at blive slået brutalt ihjel af den blonde skikkelse (The Blonde). Moralen synes at være, at den seksuelt frigjorte kvinde - transkvinde eller ej - enten fortjener at blive straffet eller helt grundlæggende er vanvittig. I Jørgensens feministiske opgør med denne stereotype kliché ender scenen med, at den blonde transkvinde giver sit kamera til Kate, så hun kan afvise rollen som klassisk kvindelig figur fanget på film af mandlige filmskabere. Samtidig indtager transkvinden - The Blonde - i Jørgensens film sin egen persona og skærer igennem - *slits* - den voyeuristiske og voldelige rolle, hun er blevet tildelt. Snarere end som filmens udgrænsede skurk, går Jørgensens transkvinde således fra museet som filmens fokus, dens sympatiske heltinde.

Rhea Dall,  
Leder, december 2023

Cassie Augusta Jørgensen (f. 1991, DK) er billedkunstner, koreograf og danser bosat i Berlin, uddannet fra Det Kongelige Danske Kunstakademi i 2022 og Alvin Ailey School of Dance i New York. Jørgensen har tidligere udstillet på Auto Italia, London (UK); I.I. Basel (CH), Sophiensæle, Berlin (DE); og Museet for Samtidskunst, Roskilde (DK). *Slit Your Click* er kunstnerens første store soloudstilling.



# CASSIES KOREOGRAFIER

Jepp Ugelvig

Transkvinden bliver ofte – og problematisk – gengivet som højlydt, smuk, levende, stærk, sexet, sjov, farlig, tragisk, monstrøs og dødbringende. Hun er en komediedronning, en prinsesse, en prostitueret; en farce, en skandale. Transkvinden optræder, danser og underholder efter disse sociale koder og bliver fejret og afskyet for samme. Hun har en egen koreografi og får ofte ingen anden mulighed end ambivalent at følge dens rutinemæssige trin. Men sådanne koreografier er også øjeblikke af leg, bestående af et arkiv af gestus, energier og flygtige spor fyldt med sociale og politiske muligheder. Hvis traumerne fra diskrimination og død hjem søger det 'queer', kan sådanne traumer lige såvel bruges som en produktiv kraft, en sanselig og kraftfuld *danse macabre*.

Kunstneren Cassie Augusta Jørgensen<sup>1</sup> mestrer sådanne bevægelser og bruger udstillingen og scenen som rum til at reflektere over transkønnede elementer i en koreografisk kultur, hvad enten det er disciplinerne dans og teater eller de mange performative ritualer, der er indlejret i hverdagen. Uddannet som danser henter hun kropslige registre fra balletens verden, klovneri, Butoh, demi-monde performancekunst og striptease til at berøre de rå, glædelige, groteske og glamourøse dimensioner af menneskelig præstation og performativitet, som manifesterer sig overalt i samfundet uden samtykke eller advarsel. Det var omkring tidspunktet for Cassies fødsel, at Judith Butler for første gang fastslog, at køn er grundlæggende performativt; 30 år senere følger kunstneren en ulydig kanon af queer performancekunstnere, hvis mål er at studere de specifikke koreografiske mekanikker for en sådan performativitet.

Cassie reflekterer over de rum, hvor sociale identiteter er blevet forevigt gennem det koreografiske element, som koreografi, og tester den kritiske mulighed for – et øjeblik – at kropsliggøre dem. Især er det den moderne dans' improvisation og dybdegående metoder – "dybe, svedige og lange improvisationssessioner", som kunstneren selv beskriver dem – der smelter sammen med forskning i den udøvende *trans femme* krop, som den er blevet præsenteret i den visuelle kultur gennem tiden. Metodisk følger hun queerteoretiker José Muñoz' opfordring til at bygge et 'arkiv for det flygtige.' Sådan et arkiv giver os mulighed for at forestille os nye, subkulturelle modeller for queer erindring og historieskrivning "capable of recording and tracing subterranean scenes, fly-by-night clubs, and fleeting trends;" de flygtige øjeblikke, der gør livet til noget reelt og levet, og ikke en metafor.<sup>2</sup>

1. I denne tekst refererer jeg til kunstneren ved hendes fornavn, Cassie, hvormed jeg overfører vores venskabs uformelle og intime karakter til teksten.

"The stage and the street, like the shop floor, are venues for performances that allow the spectator access to minoritarian lifeworlds that exist, importantly and dialectically, within the future and the present," skriver Muñoz.<sup>3</sup> Som svar foreslår Cassies arbejde, at sådanne performances kan genkaldes tydeligt gennem en foreløbig kropsliggørelse. Kunstnerens kritiske projekt har tværmedial og transgenerational karakter; performance er en måde at betræde formødrenes veje på, en måde at lære ved at gå i deres fodspor, endda momentant dele deres smerte eller slutte sig til dem i glædes- og euforiråb.

Som det fremgår af tidlige stumfilm, udgør koreografi hjertet af filmmidiet, hvor social tid er repræsenteret gennem den koordinerede bevægelse af kroppe i tæt dialog med kameraets linse (der formidler fortælling og drama). Selvom der nu snakkes på film, fortsætter denne ikke-sproglige logik i dag: Linsen fortæller historier gennem deres strategiske positionering, i deres indfangning af de kroppe og rum, de søger at skildre. Koreografisk cinematografi (eller, om man vil, cinematografisk koreografi) producerer distinkte kulturelle blikke, der kommunikerer den komplekse og for det meste udtalte politik for bevægelse, udseende og handlerum i medierede sociale miljøer. Cassies forskning i trans koreografi har ført hende til Hollywood og mere specifikt til arketyper om den psykotiske transseksuelle skurk, et motiv, som meget overraskende er gennemgående i en industri, der ellers er kendt for at efterlade meget lidt plads til det kønsafvigende. Men som bl.a. filmene *Dressed to Kill* (1980) og *Silence of the Lambs* (1991) viser, er den mentalt ustabile transkvind (eller mandlige crossdresser) på mission for at dræbe en tilbagevendende karakter, især i disse erotiske neo-noir-film fra 1980'erne, som selv hentede inspiration fra tidligere filmkarakterer som den kønsgale skurk i Hitchcocks *Psycho* (1960). *Dressed to Kill*, instrueret af Brian De Palma, er emblematiske i sin oprørende bagvaskelse af cross-dresseren, den kulturelle figur, der skal synde og straffes på samfundets vegne.

Filmen fortæller historien om Kate Miller, en seksuelt frustreret husmor, der på dramatisk vis bliver stukket ihjel af en høj, blond kvinde med mørke solbriller, da hun forlader sin elskers lejlighed. Elskeren er derimod en mørk og smuk fremmed, som hun samler op på The Metropolitan Museum of Art efter et hypnotisk og forførende spil gemmeleg i lokaler fulde af malerier, der lader til at følge og dømme dem med stirrende øjne. Det bliver til sidst klart, at morderen er Bobbi, Millers tilsyneladende ligevægtige psykiater Dr. Robert Elliotts psykotiske femme alter-ego. Mens Elliott afviser Kates tilnærmelser under deres sessioner, dukker Bobbi op, når Elliott mister kontrol over sine seksuelle drifter. Historien, der er ekstremt overdreven og 'camp' til punkt, hvor det næsten føles ironisk, understøtter teorien om såkaldt *autogynæfili*, et begreb introduceret i netop denne periode af den konservative sexolog Dr. Ray Blanchard,

2. José Esteban Muñoz, "Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts", *Women and Performance, A Journal of Feminist Theory*, vol. 8, no. 2, 1996, s. 6.

3. Ibid.

som hævdede, at et betragteligt antal mandsfødte transseksuelle blev drevet til at transitionere på baggrund af deres seksuelle ophidselse (af kvinder), hvilket fører yderligere patologisering til den allerede sindssygeliggjorte transperson. Som Sam Lawson skriver om filmen, blander *Dressed to Kill* endvidere transkønnethed sammen med frygten for sex og seksuelt overførte sygdomme, der prægede amerikansk populærkultur i slutningen af 1970'erne og begyndelsen af 1980'erne, især i New York, som var dybt præget af kriminalitet, vold, og arbejdsløshed – for ikke at tale om en blomstrende kulturel avantgarde – og således ofte blev afbildet som en arena for de moralsk og seksuelt korrupte. Lawson opsummerer:

Just as Kate's anxieties about her sexual encounter culminate, Bobbi strikes, killing Kate with a razor. The mirrored elevator in this scene highlights the similarities between the two characters. The film indicates that Bobbi is the sum of Kate's 'transgressions'; Bobbi's towering, threatening, and tousle-haired figure reflects the metaphorical monster that Kate has become as a result of her sexual deviance.<sup>4</sup>

'Transmonsteret', obskønt og grotesk i sin kraftfulde *trans*-ition mellem normative kroppe, køn og subjektiviteter, er en anden populær kulturel trope, der har trådt helt tilbage til opblomstringen af den gotiske genre i 1800-tallets litteratur.<sup>5</sup> Queerteoretiker Jack Halberstam argumenterer for, at sådanne monstre har "metaphorized modern subjectivity as a balancing act between inside/outside, female/male, body/mind, native/foreign, proletarian/aristocrat," og kondenserer en række racemæssige og seksuelle trusler mod "nation, capitalism, and the bourgeoisie" i én og samme krop – en krop som "must be removed from the community at large."<sup>6</sup> Men monsteret optræder også inden for en queer performance-tradition: tænk for eksempel på instruktør John Waters' genkommende karakter Divine eller den amerikanske live performer Kevin Aviance, som Muñoz teoretiserede over i sin bog *Cruising Utopia* fra 2009. Queer performance er mere end egnet til at kanalisere monsterets 'følelsesmæssige kraft', som minder om stigmaet fra udstødelse på baggrund af køn: en krop i hastig bevægelse, en proces af improvisatorisk selvskabelse, en kraftfuld dans som frigør det monstrøse og tænker det som en modstandsfigur.

I Cassies nye værk er den udskældte transfigur fra *Dressed to Kill* (legemliggjort af en campet Michael Cain) imidlertid stort set sat på sidelinjen, ude af syne, og beder os i stedet om at nærstudere cis-kvinden, og hvordan hun bliver det objekt, som transkvinden er dømt til at være et modbillede på. Kameraet genskaber en fri fortolkning af filmens museumsscene (i sig selv en hyldelse til museumsscenen i Hitchcocks *Vertigo* (1958)),

4. Sam Lawson, "'Deviant' Psychosis: An Exploration of the Production and Consumption of Queer and Transgender Women in the Films of Brian De Palma", *Film Matters*, vol. 11, no. 3, December 2020, s. 23.

5. Se fx Jack Halberstam, *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters* (Duke University Press Books, 2012).

6. Ibid., s. 3.

men kameraet gribes nu af Bobbi, der følger Kate følge sin elsker, og dermed etableres et trekantsdrama af blikke, der i sidste ende vender den psykologiske spænding, der er den originale films præmis, på hovedet. Transkvinden navigerer gennem museet med en outsiders eller voyeurs subtile skridt, og tvinger publikum til at følge hendes rute, hendes tilsyneladende perverterede blikke. I stedet for at være den ultimative Anden, en monstrøs position, der er alt andet end relaterbar, inviteres vi til – for et øjeblik – at kropsliggøre hende og visuelt at *gå i hendes fodspor*. Mod slutningen tager Cassies film en væsentligt anden drejning end originalen: På trapperne til museet ser den mandlige elsker tilbage på Kate, kun for at få øje på Bobbi, som filmer dem begge fra et hjørne. Idet han går, bemærker Kate også Bobbi, men i stedet for at flygte, bliver hun stående, mens Bobbi nærmer sig, stadig med kameraet kørende. Den filmiske tid synes at fryse, idet Bobbi – dullet op og ufortrødent – giver kameraet til Kate. Kate er officielt blevet overdraget linsen, det cinematisk *Jeg*. Bobbi ser fattet ud og begynder roligt at gå væk fra museet, ud på gaderne, mens Kate og kameraet står stivnet på trappen. Bobbis fremtid er usikker, men den ligger uden for filmens tid og rum: et sted hvor der er frihed og anonymitet.

Tilbage i udstillingsrummet bliver Cassies film projiceret op på et delvist dekonstrueret skillevæg, der giver fornemmelsen af en improviseret scene. For at gå ind må vi gå igennem en korridor forbi en overdrevent stor trenchcoat, der hænger efterladt fra loftet som et relikvie fra sin ejer – 'monstrøs' og i overstørrelse. Videoinstallationer tillader os kun adgang til denne mise-en-scène fra bagsiden, som om vi også var skuespillere i et drama: For at opnå tilskuerens komfort må vi krydse projektionen, der er oplyst bagfra, og dermed engagere os koreografisk i dets billedes logik, hvilket betyder et øjeblik at obstruere filmens billede for andre besøgende. For Cassie er selvet altid involveret i en performance: Der er ikke noget sted at 'komme af scenen', så at sige – ikke på film, ikke i teatret, ikke i livet. Kunstens hvide kube er også et sted, der er ladet med nervøs erotisk spænding, fuld af blikke og udsagte, ritualiserede koreografier for høflighed og offentlig moral. På samme tid er det et grænseområde, hvor nærmest alt kan ske, hvor kroppe midlertidigt har lov til at blive omkodet, rekonfigureret og betragtet på ny. Cassie lader os tilbage med dette faktum, da filmen slutter, og en øredøvende treminutters pause træder ind. Således impliceret i en række dimensioner bliver publikum inviteret til at påbegynde en museal koreografi – Kates, Bobbis, vores egen – altså, hvis vi tør.

Cassies kuratorisk-koreografiske intervention i *Dressed to Kill* er ikke så meget en omskrivning af filmens fortælling (eller nogen anden), som det er en gentagelse, der beder os overveje kompleksiteterne ved kønsrepræsentation i en visuel kultur, hvor der ikke findes noget *intetkon* og ingen absolut politisk frelse. Hvad der dog findes, er en empati gennem kropsliggørelse; en empati som ikke udelukker ambivalens, tvetydighed eller vold, men en som berører en mangfoldighed af glæder, løsninger, muligheder og friheder. Cassies koreografi – på og uden for filmen – er fuld af smerte og humor, og hun inviterer os åbent til at slutte os til den hævngrigige latter: at føle den overdrevne lettelse og smerte, som er kroppen.

# SLIT YOUR CLICK

Maxi Wallenhorst

I den berygtede 'museumscene' i Brian De Palmas erotiske thriller *Dressed to Kill* fra 1980 møder vi igen den deprimerede husmor som figur, der bliver et billede på nydelsens mulighed i det sociale. Scenen er en reference for Cassie Augusta Jørgensens udstilling *Slit Your Click*, og ved at skrive om det her, vil jeg sætte scenen for Jørgensens værk.

Frustreret, og efter at have gennemgået en særligt kvindefjendsk terapiesession, slår Kate (spillet af Angie Dickinson) tiden ihjel på museet, da hun bemærker en mand, der sætter sig ved siden af hende. Han virker indsmigrende og flirtende. Kate hiver langsomt sin læderhandske af for at blinke med sin vielsesring. Han rejser sig brat og går væk for at vandre gennem det næste rum med malerier. Hun følger efter ham. Det, der følger, er en virtuos forhandling af at se og se forbi hinanden, af smil og panderynker og uafslæselige udtryk, af at vende sig mod hinanden og vende sig om for så at indse, at den anden allerede har flyttet sig. Et problem ved at forsøge at finde ud af, om vi har lyst til at blive samlet op af en mystisk fremmed, er selvfølgelig, at vi ikke ved, om deres mystiske fremmedhed vil vise sig at være truende eller ønskværdig; ganske enkelt kedelig eller ganske enkelt hot. Som opsummeret af den amerikanske kulturteoretiker Lauren Berlant:

Sex threatens composure but offers a holding environment, too. [...] Even though I wish to remain myself, I may want also to experience the discomposure of intimate relationality, yet want only the discomposure I can imagine, plus a little of the right kind extra, and how can I bear the risk of experiencing the anything that might be beyond? How can I bear not seeking it?<sup>1</sup>

Da museumsjagten er uden dialog, er det jagtens koreografi, der får disse spørgsmål til at føles så håndgribelige. Som mange af de mest spændende genstande fra heterokulturen iscenesætter scenen det heteroseksuelle møde gennem homoseksuelle midler. I et interview med Noah Baumbach udtaler De Palma selv, at han – efter at have forsøgt og ikke var lykkedes med at sikre sig rettighederne til en tilpasning af Gerald Walkers roman *Cruising* (1970) – besluttede simpelthen at omsætte bevægelsesmateriale fra homoseksuelle læderbarer til temaet om heteroseksuel ægteskabelig utroskab. Hendes hæle klikker og klakker på museumsgulvet.

1. Lauren Berlant, *Cruel Optimism* (Durham, NC and London: Duke University Press, 2011), s. 146.

Pennen i hans mund. Kunsten også overalt. Det hele får sin egen upassende kode. I Kates ansigt kan vi se skiftet fra tøven til åbenhed tilbage til tøven inden for få sekunder. Indtil spillet pludselig vender på grund af en overtrædelse: Han griber pludselig fat i hendes skulder bagfra, og hun løber væk. Det tager hende et stykke tid at indse, at hans træk ikke nødvendigvis var i strid med reglerne. Han havde blot ønsket at give hende noget tilbage, som hun ikke engang havde indset, at hun manglede – i dette tilfælde handsken. Og kontraintuitivt måske, er det netop denne erkendelse – at hans overtrædelse havde til hensigt at være legende – der i sidste ende giver Kate lyst til at kneppe ham. Senere gør de det. Han vil give hende finger på bagsædet af en taxa; de vil gå til hjem til ham. Det vil naturligvis være det sidste, Kate gør.

Skønheden ved scenen er, at den er stort set adskilt fra resten af plottet. Det betyder ikke, at Kate ikke vil blive straffet, eller at filmen vil forsage sine splatter-ambitioner. Da hun forlader lejligheden og træder ind i elevatoren, synligt i fortrydelse over eftermiddagens hændelser, venter en kvinde, der i manuskriptet kun omtales som 'The Blonde', hende på en anden etage. Hun skærer hånden, kinden og halsen over på Kate. 'The Blonde' vil senere vise sig at være ikke bare Kates terapeut, men, endnu mere chokerende, en transkvinde. Hun leverer den tidligere transseksuelle æras stereotype realitet: paryk, solbriller og en lædertrenchcoat, som en ekshibitionist ville bære.

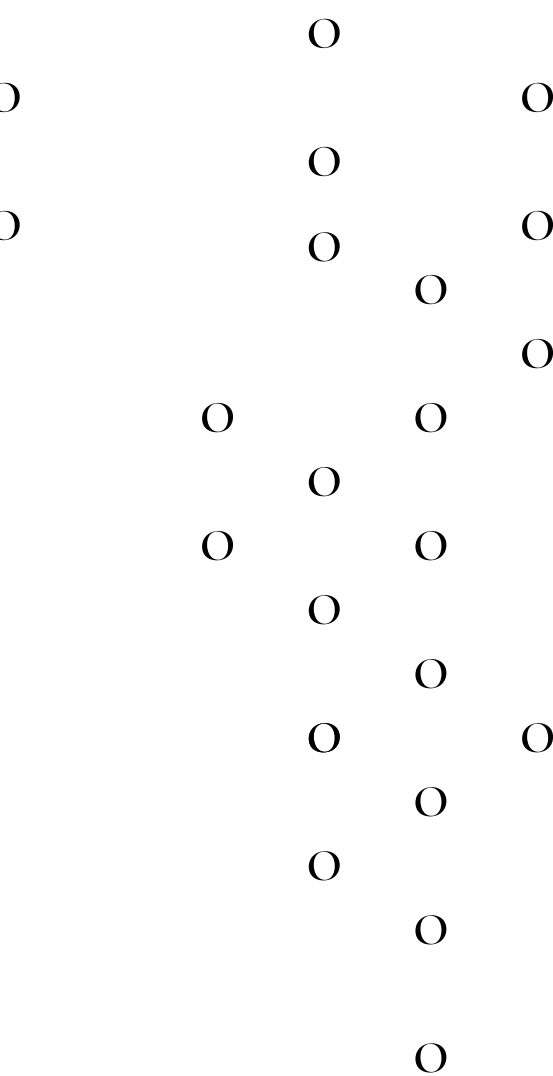
Ved en ekstra gennemspilning ville man måske opdage, at hun allerede havde overværet og overvåget jagten på selve museet. Hun havde altid-allerede ventet i udkanten af den ikoniske husmors flygtige nydelsesøjeblik. Som en eksplicit parafrase over Hitchcocks *Psycho* (1960) er den transfeminine skurk naturligvis et velkendt gyserelement. I stedet for blot at forkaste det som transfobisk kan museumsscenen dog få os til at udfordre dens mere dybtgående implikationer: Hvad skal der til for at fantasere om seksuel tilfredsstillelse som en mulighed, der ikke er truet af eksistensen af transpersoner? Eller i en mere udvidet forstand, endda, hvordan kan vi begære andre på måder, hvor kønsmæssig frigørelse ikke udgør en begrænsning, men tværtimod en nødvendig betingelse?

Det kan være uhyggeligt at spore historien om, hvad vi nu ville kalde 'transæstetik' tilbage til den lange æra fra *Psycho* til *The Silence of the Lambs* (1991), hvor transseksuelle optrådte som psykopatiske mordere. Det faktum, at trans livsformer, for eksempel på skærmen, altid præsenteres som skandaløst nye, genererer en mærkelig form for kognitiv dissonans. På den ene side reagerer transæstetik på et hurtigt skiftende landskab af sociale praksisser; på den anden side bliver de stadig konstant konfronteret med årtier gamle troper – for eksempel om livsfarlig sindssyge. Skildringen af knivstikkeren i *Dressed to Kill* diskuteres nogle gange som en 'forældet' tilgang til en transkarakter.

Jeg er ikke sikker på, om dette er sandt – eller om det, da jeg skriver dette i 2023, stadig er sandt. Manden 'klædt i kvindetøj' som figur – i denne forstand klædt til at dræbe, når han træder ind i elevatorer, uddannelsessystemer og kvindekrisecentre – denne figur er en trope, der fodrer nutidens højreorienterede diskurs, måske nu mere end nogensinde. I centrale arenaer for juridisk, politisk og kulturel diskurs, fra Florida til Storbritannien, bliver transhed (transness) påkaldt som en trussel. Denne trussel bliver et værktøj til at mobilisere folk omkring krisen i den hvide kernefamilie uden at tage fat på for eksempel dens vedvarende økonomiske krise eller den stigende vold, der er nødvendig for at opretholde den. Det er klart, at denne retorik ønsker at gøre transpersoner til et eksempel, men samtidig sigter mod at gøre ambivalensen i de fleste menneskers køn og seksualitet til noget privat. Transfober og fascister advarer os om ikke at løbe efter hotte fremmede på museet eller i noget offentligt rum: Hvem ved, hvad der vil ske? Deres bekymring er naturligvis kun en tyndt tilsløret trussel.

I den forstand resulterer forsøg på at bevise transpersoners uskyld i øjeblikket i udtalelser om, i bedste fald, 'på-den-ene-på-den-anden-side' og i værste fald voldelig afvisning. I kølvandet på dette er vi inden for en transæstetik vidne til behovet for at gå ud over en æstetik for 'bedre' repræsentation. I stedet for at afseksualisere kønnets ambivalens, eksperimenterer teoretikere, digtere og kunstnere med at bekræfte den saftige idiosynkrasi, hvorigennem vi bebor køn i første omgang. *Dressed to Kill* er i sig selv et ikonisk eksempel på, hvordan identifikation ikke er repræsentativ – hvordan den kan gå sidelæns. I en dokumentar om Hollywoods repræsentation af transpersoner, *Disclosure* (2020), beskriver skuespillerinden Bianca Leigh, hvordan seriemorderen gjorde hende skrækslagen, da hun så *Dressed to Kill* som et queer barn i de amerikanske forstæder – men endnu vigtigere, at hvad der virkelig tog pusten fra hende, var Angie Dickinson, fantastisk i sine cremefarver. Måske er det De Palmas sammenblanding af 'cruising' og heteroseksualitet, der gør det muligt at forestille sig translivet – som så ofte rekonfigurerer den uhyggelige dal mellem homoseksuel kultur og heterokultur – dér i museumsscenen.

Men igen, anerkendelse er ikke det samme som uskyld. Måske er dette også et øjeblik til at bekræfte det skurkagtige. Ingen er i sagens natur en skurk, men vi kunne alle blive skurke, hvilket vil sige lige så almindeligt onde og smukke som alle andre. Vores skandale er netop ikke, at seksuel nydelse skal ende i et B-films-blodbad, eller at det i sagens natur er utopisk. Vores skandale er den dybe indsigt i det faktum, at nydelse, netop fordi den er skræmmende og indviklet, er mulig, til at leve med. At finde ud af *hvordan* vi kan leve med sex kræver, at vi har tid til slå ihjel, offentlige rum og materielle ressourcer. Samtidig er det ikke valgtfrit. Og dét er mindre flippet, end det lyder. Vær på vagt. Pigerne klæder sig stadig på til at dræbe. Til at skære i dit klik. Til at se sig tilbage og gå væk.



O – OVERGADEN  
Overgaden Neden Vandet 17, 1414 København K,  
overgaden.org

Cassie Augusta Jørgensen  
*Slit Your Click*  
Udstillingsperiode: 25.11.2023 – 28.01.2024

ISBN: 978-87-94311-15-1  
EAN: 9788794311151

Redaktør: Anne Kølbæk Iversen  
Tekst: Rhea Dall, Jeppe Ugelvig,  
Maxi Wallenhorst, Ivy Monroe  
Oversættelse: Anne Kølbæk Iversen  
Korrektur: Anne Kølbæk Iversen, Susannah Worth  
Foto: David Stjernholm

O – Overgadens INTRO-program er støttet  
af Aage og Johanne Louis-Hansens Fond.  
Jørgensens udstilling har yderligere modtaget støtte  
fra Statens Kunstfond, Rådet for Visuel Kunst og Ny Carlsbergfondet.

Grafisk design: fanfare  
Typography: Glossy Magazine, Bold Decisions  
Trykt hos: Raddraier, Amsterdam

Trykt i 150 eksemplarer



# DET EROTISKE OBJEKT KIGGER TILBAGE

Ivy Monroe

“PAS PÅ!”, lyder advarslen på bagsiden af tidsskriftet *Enslaved Sissies and Maids*, et populært illustreret magasin med tvungen feminiseret pornografi.

“Hvis du vover at læse dette magasin...  
...ender du måske sådan her. Som en tugtet slavetos.”<sup>1</sup>

Advarslen, svunget i blomstrende skrift, indrammer en pastelfarvet illustration i bløde toner. Billedet viser en krop, uden hår, bleg og nøgen med undtagelse af et par uskyldigt hvide sokker og to ender af et blødt tov, som holder skikkelsens ben åbne for beskueren og præsenterer en delikat penis smykket med en kyskhedsanordning. Øverst ses et ærbart ansigt, drejet til siden, rødmende og med blide træk, ophidset af ekstase – øjnene er lukkede, læberne let adskilte. Ansigtets tilbageholdenhed udgør en kontrast til den markante erotiske ekshibitionisme ved kroppen nedenfor: en kontrast mellem billedet af begærsobjektet og utilgængeligheden af objektet selv.

I pornografi er forholdet mellem objekt og betragter underforstået. Som en kunstform leger pornografi med denne relationalitet ved at tage udgangspunkt i opfattelsen, at lige såvel som begær informerer betragtningen, således virker begæret også tilbage på beskueren og forandrer dem. I feminiserings-pornografi kommer denne relation med en advarsel: Beskueren bliver advaret om, at begæret ændrer én på måder, det ikke altid er muligt at forudse, og at sådanne forandringer ikke nødvendigvis holder sig nydeligt inden for de tilfældige grænser, der er opsat for erotiske sansninger og møder. Det, der impliceres her og i et bredere perspektiv, er, at ens begær former én både subjektivt og socialt, ofte på måder som ikke kan udledes af ens erotiske længsler.

Ikke al kunst kommer med en advarsel, og når den gør, fungerer det som en påmindelse om, at mennesker hverken er hermetisk lukkede subjekter eller afkoblede betragtere. Det kommunikerer, hvordan kunst ofte bringer én i kontakt med sider af sig selv, der er ukendte for ens bevidst selv. Ligesom den illustrerede skikkelse på magasinbagsiden kigger væk, og dermed nægter beskueren adgang til sin indre verden, således symboliserer hun begæret hinsides betragtningen – en kropsliggørelse af ens eget indres ugenomsigtighed. Objektet for dette essay er begær.

1. Oversat fra: “If You Dare Read This Magazine (...) You Might End Up Like This. A Chastised Sissy Slave.” *Enslaved Sissies and Maids*, vol. 5, Centurian Publications, 2004. Back Cover.

Særligt spørgsmålet om, hvordan menneskeligt begær former mødet mellem objekt og betragter, og hvordan det erotiske løber under såvel social som æstetisk erfaring, der ofte tænkes at være hævet over sådanne angiveligt simple grundimpulser.

## DU ENDER MÅSKE SÅDAN HER

Disse spørgsmål angående erotik og æstetik bragte mig til det tidsskrift, som dette essay åbnede med, og den advarsel, det indeholder. Det var ét ud af flere tusind magasiner, jeg studerede i løbet af sommeren 2023 på læsesalen ved Yale Universitets Beinecke Rare Book & Manuscript Library. Det primære mål for mine studier var at udvikle en historiografi over feminiseringspornografi for at få en bedre forståelse af, hvilke historiske kræfter, der har drevet dens udvikling som genre. Bag dette mål lå også et ønske om – med erotik som forståelsesramme – bedre at forstå, hvordan feminiseringspornografi narrativiserer et opgør med kravene om en tvangsmæssig cis-heteronormativ maskulinitet og derfor afspejler en genre grundlagt på en bredere utilfredshed med en sådan maskulinitet.

Feminiseringspornografi som genre erotiserer transformationen af mandlige subjekter til hyper-feminine, dullede subjektiviteter. Skiftevis kaldt sissy-, feminiserings- eller tvungen feminiseringsporno, opererer disse genrer gennem en fetisering af beskuerens manglende evne til at leve op til standarderne for en tvangsmæssig cis-heteronormativ maskulinitet. I nutidig pornografi tydeliggøres dette gennem andenpersons-henvendelsen: at “DU har lyst til at blive feminiseret.” Historisk set blev det iscenesat gennem fiktiv erotik, hvor en generisk mandlig hovedrolle blev sat ind i elaborerede, konstruerede omstændigheder, som ‘tvang’ dem ind i feminitet. Disse omstændigheder er altid både umulige for hovedrollen at undslippe og umulige at udsætte for logisk granskning. Men det har heller aldrig været tanken, at omstændighederne skulle granskes. Udfordringerne er her kun for at give hovedrollen, hvad de giver læseren: en mulighed for at omfavne flugten fra den maskulinitet, som de frygter, de altid allerede er ude af stand til at performe.

Disse konstruerede omstændigheder er kun begyndelsen på en arketypisk fortællestruktur, som stort set al feminiseringsporno følger. Dette narrativ er typisk drevet af fortællingens antagonist – en kvinde, typisk cis-kønnet, ældre og tiltrækkende for hovedrollen – som fungerer som både det subjekt, hvis begær former sissy’ens feminisering, og som mentor for sissy’ens gryende feminitet. Dette forhold spejles i troperne om, at sissy’er bliver ‘vejledt’, ‘trænet’ og på anden vis lært, hvordan de skal være kvinder. Feminiseringshistorier slutter alle sammen med at hovedrollen vælger at forblive feminiseret. Det narrativiserer et erotisk og moralsk forløb, hvori det feminiserede subjekt, idet hun nyder sin feminisering, retroaktivt retfærdiggør den oprindelige ‘tvungne’ karakter ved kønstransformationen. Med andre ord retfærdiggør slutningen på feminiseringserotika sine egne konstruerede

fortællestrategier om kønsmæssig tvang ved at konkludere med, at hovedrollen vender sig væk fra den virkelige verdens tvungne maskulinitet, som læseren ønsker at undslippe.

## AT MØDE SIN EGEN ANDETHED

Feminiseringserotika er ikke et nyt emne inden for transstudier. Det ligger helt centralt i bogen *Females* fra 2019, hvor transforsker og akademisk provocateur Andrea Long Chu lufter den hypotese, at “everyone is female, and everyone hates it.”<sup>2</sup> Med selvbevidst ironi undersøger *Females* en kønnet angst, der bunder i den frygt, at man altid-allerede fejler i maskuliniteten (*everyone is female*), og at den ekstreme vendt sig mod en fascistisk hyper-maskulinitet måske bunder i lysten til at modbevise denne fejlen (*and everyone hates it*). Hendes hypotese er, at nutidige sproglige udtryk, der bunder i ‘forfejlede’ maskuliniteter, som fx ‘cuck’ og ‘beta’, der er populære fornærmelser og betegnelser – såvel som sproglige dyrkninger fra manofærens narrativer: ‘red-pilled’, ‘incel’, ‘MGTOW’, ‘sigma-male grindset’ – måske derfor alle sammen er overdrevne forsøg på at modbevise det faktum, at alle altid-allerede er utilfredse med og fejler over for maskuliniteten.

Pornografi er selvfølgelig et centralt sted for en teoretisering af denne hypotese. Chu reflekterer over porno gennem hele bogen, og overvejer, at porno er “what it feels like when you think you have an object, but really the object has *you*.”<sup>3</sup> Hun har selvfølgelig ret. Men et spørgsmål står ubesvaret, nemlig, på hvilken måde pornografi har dig, og hvordan det påvirker sin betragter gennem besiddelsen af dem.

I sin nyligt udgivne bog *Sexuality Beyond Consent* teoretiserer psykoanalytiker og forfatter Avgi Saketopoulou over den æstetiske oplevelse som et møde mellem individet og objektet, der både overskrider den personlige erfaring og opstår ud af mødet mellem den andens og vores egen andethed.<sup>4</sup> Her fremhæver Saketopoulou på elegant vis, at æstetikken ikke eksisterer forud for beskueren – mening dannes kun i mødet. Yderligere teoretiserer hun over, at det er i det æstetiske møde, at individet kommer i kontakt med de dele af sig selv, som er ukendte for dem. Med andre ord bliver ens andethed aktiveret og formet af æstetiske møder med objekter, der afspejler ens begær, erotiske såvel som ikke-erotiske. Denne relationalitet genartikulerer en dynamik, hvorved en beskuer hverken kan kende sig selv fuldt ud eller forudsige deres reaktion på den kunst, de møder. Alligevel betragter de – og det er kun, når de betragter, at de kan komme i kontakt med deres egen anderledeshed.

Denne paradoksale relationalitet er blevet teoretisk trukket op på et niveau af universel erfaring i Lauren Berlants *Cruel Optimism*, hvori de definerer

2. Andrea Long Chu, *Females* (New York: Verso, 2019), s. 11.

3. Ibid., s. 63.

4. Avgi Saketopoulou, *Sexuality Beyond Consent: Race, Risk, Traumatophilia* (New York: New York University Press, 2023), s. 14.

anerkendelse som en transaktionsdynamik med rod i en fejlgenkendelse, hvilket antyder, at måske er “recognition [is] the misrecognition you can bear.”<sup>5</sup> Berlant opfatter fejlgenkendelse som en uundgåelig del af væren, en dynamik, hvormed “fantasy recalibrates what we encounter”<sup>6</sup> idet ens indre fantasier projiceres på verden omkring én i håbet om at gøre ens eget indre læseligt og forståeligt for én selv. I denne læsning er det måske universelt og uundgåeligt altid at være utilpas i den ene eller anden form for identifikation – og at det er i kunsten, man kan finde en oplevelsesmæssig form, hvorved man kan møde de dele af selvet igen, der er blevet udgrænset for at kunne være et socialt subjekt. Inden for nutidige populær- og internetkulturer, besat af moralsk renhed, fungerer pornografi ofte som et depot for begær, der er for subjektivt forstyrrende eller rodet til at udtrykke eller forfølge i hverdagen. Måske er det også i pornografien, at ens andethed finder en form for æstetik, der gør forholdet mellem det erotiske og det ukendte læseligt.

Inden for rammerne af erotisk fantasi tilbyder feminiseringsporno måske muligheden for at møde de dele af selvet, der stadig ikke er genkendt i den “fejlgenkendelse, man kan bære”. Men hvis det er i det æstetiske møde, man møder sin egen alteritet, står spørgsmålet tilbage: Hvordan skal materialer, der inspirerer disse indre møder, gribes an – akademisk og æstetisk – og hvordan kan de forstås i forhold til de historier om samfundet, køn, og begær, hvorfra de stammer?

## ARKIVET SOM LEGEMLIGGJORT ARBEJDE

At forske på Yales Beinecke-bibliotek var en intenst kropslig oplevelse. Det kan synes at stride imod mytologier om akademisk forskning som objektiv eller uafhængig, men på bibliotekets læsesal – omgivet af glas på begge sider og fuldstændigt synlig for bibliotekets vagter, bibliotekarer og andre forskere – var jeg meget opmærksom på, at selve min krop også var et udstillet objekt.

Selvom min tilgang til disse materialer var videnskabelig, og det overvældende flertal af genstande, jeg studerede, ikke havde nogen erotisk interesse for mig (i det mindste ikke såvidt jeg er bevidst om), forblev jeg konstant og intenst opmærksom på deres pornografiske natur. Mens jeg forskede, tænkte jeg ofte over, hvordan min krop i sin kropsholdning og stillinger og uendeligt små udtryksmåder legemliggjorde sin egen fortælling om måden, hvorpå jeg beskæftigede mig med så eksplicit erotisk materiale. Dette spørgsmål varede ved gennem alle tre måneder af mit stipendieophold på biblioteket og nærede en angst for, at de andre forskere eller bibliotekspersonale, eller forbipasserende besøgende, ville vurdere min interesse som usund, upassende eller på anden måde af den forkerte form for æstetisk møde.

5. Lauren Berlant, *Cruel Optimism* (Durham, NC: Duke University Press, 2011), s. 26.

6. Ibid., s. 122.



Denne frygt var, naturligvis, ubegrundet. Bibliotekets andre stipendiater, forskere og medarbejdere var støttende, nysgerrige og opmuntrede mig i mit arbejde. Som transperson ved jeg dog også, at uanset hvor meget jeg end forsøger at kontrollere kriterierne for, hvordan jeg bliver set, ligger måderne, hvorpå folk ser mig og de forudindtagelser, de måtte have (hvad enten de er personlige eller destilleret fra moralsk panik), uden for min kontrol. Når jeg reflekterer over min frygt, kan jeg ikke adskille den fra min egen kropsliggørelse og erfaring som queer trans-feminin kvinde. Jeg elsker mig selv og mit køn, men denne forskning bragte mig også ind i en intens bevidsthed om det at være en trans-krop stillet til skue, og de mange ligheder min egen krop har med dem, der tilbydes som erotiske fantasier i de materialer, jeg studerede. Denne frygt var især udtalt i forhold til de måder, trans-kroppe historisk er blevet hyperseksualiserede og fremstillet som objekter at kigge på, men aldrig som subjekter, hvis blik det overhovedet var værd at overveje.

Næsten uden undtagelse var de materialer, jeg studerede, rettet mod cis-kønnede, heteroseksuelle mænds blik. Det giver mening, at en sådan hyperseksualisering ville eksistere inden for pornografisk materiale. Men som transkvinde og underviser, der bor og underviser i det amerikanske syd, ved jeg også, at en sådan hyperseksualisering af transkvinder ikke forbliver pænt indeholdt i erotiske materialer eller de møder, folk har med dem. Disse møder, og de måder, folk bliver formet af dem på, bliver snarere overført til bredere sociale koder for, hvordan mange mennesker forstår (eller tror, de forstår) 'transhed'. Når jeg kigger tilbage, spekulerer jeg på, om min angst for at studere materialer, der afspejler sådanne hyper-seksualiserende fortællinger om transpersoner, opstod af et sammenstød med min egen magtesløshed over for at forme, hvordan min egen eksistens måske ville blive reduceret til sådanne monolitiske dimensioner for udefrakommende betragtere. Som mine valg af forskningsområder kan afspejle, er jeg ikke nervøs for at blive set som et seksuelt væsen. Men disse måneders studier gav ingen mangel på påmindelser om, hvordan trans-kvindelighed kunne reduceres til et seksuelt objekt og en advarsel til et tilsigtet publikum, der ikke omfattede folk som mig. Det fik mig også i stigende grad til at stille spørgsmålstejn ved, hvad det kunne betyde, at det var mig, en transkvinde, der var den, der kiggede og arbejdede.

#### AT MØDE LAURA BAILEY

Jeg mødte Cassie Augusta Jørgensen i løbet af mit stipendium. Hun studerede mange af de samme materialer som mig: magasiner med righoldige historier om både transsocialitet og en skarp erotisering af transkroppe. Efter at have set hinanden på læsesalen nogle dage, gik vi ud og drak en kop kaffe og talte om, hvad der havde bragt os begge til denne samling af transhistorie. I løbet af vores samtale, og dem der fulgte, blev det åbenlyst, at vi udforskede relaterede spørgsmål om køn, transhed, legemliggørelse, og hvilken betydning det kunne have at betragte fra et perspektiv centreret i transerfaring.

Det var ikke tilfældigt, at vi mødtes på netop dette arkiv, med dets samling af så eksplisit erotisk materiale. Det var snarere et resultat af det erotiske materiales uløselige forbindelse med en forståelse af, hvordan transpersoner, især transkvinder, er blevet portrætteret gennem store dele af den moderne historie. Vi arbejdede begge ud fra The Laura Bailey Collection of Gender and Transgender Materials, en samling udarbejdet af dens eponyme grundlægger fra 1960'erne til i dag, som skiller sig ud fra andre arkiver af queer- og transhistorie gennem sin utvetydige inklusion af eksplisit erotisk materiale.

Og så, den 24. august 2023, fik jeg mulighed for at møde Laura Bailey selv. Det virkede som en passende afslutning på forskningsperioden og gav mig mulighed for at takke kvinden, som ved at indsamle tusinder og atter tusinder af genstande, tekster og efemere materialer relateret til transhistorie i løbet af sin levetid, havde lettet mit arbejde. Mit primære spørgsmål til Laura var, hvorfor hun havde valgt at inkludere erotiske materialer i sin indsamlingspraksis.

Jeg mødte Laura og hendes assistent i hendes lejlighed i Greenwich Village – et skatkammer af bøger, magasiner, VHS-bånd, plakater og maksimalisme, som jeg ville ønske, jeg kunne have brugt et helt liv i. Efter introduktioner (og ikke en lille smule undren over stedet for min del), stillede jeg Laura dette spørgsmål. Hendes umiddelbare svar var et skuldertræk og en refleksion over, at "det var der". Jeg stillede spørgsmålet igen, og hun bemærkede, at det altid have givet mening for hende også at indsamle pornografisk materiale – det er også en del af vores historie og bør registreres og huskes. Det var et enkelt svar, men dets enkelhed afslører så meget desto mere, hvordan pornografi historisk set – og måske stadig i vores samtid – har været et af de mest almindelige og tilgængelige steder, hvor individer har mødt transpersoner og transkroppe. Afspejlet i Lauras affærdigende skuldertræk og de samlinger, Cassie og jeg opsøgte, står den erotiske fantasering om transhed som en uløselig del af historien om, hvordan transkroppe er blevet betragtet og gengivet som æstetiske objekter.

#### DET EROTISKE OBJEKT KIGGER TILBAGE

I bogstavelig forstand åbner begær os. Det åbner os for nye oplevelser, for intenst intime møder, til at blive forandret i jagten på vores begær – forandret af de impulser, der styrer os; impulser, som vi ikke har noget at sige til. Ifølge Saketopoulou åbner det for et møde med ens egen andethed; ifølge Chu for at indrømme en utilfredshed med sin tilstand. Pornografi åbner altså beskueren op for at blive forandret af – og måske til – selve objektet for sit begær. Kunst ændres ikke af beskuerens blik, men beskueren bliver ændret gennem beskuelsesakten.

Begær eksisterer ikke i et tomrum. Det kan ikke løsrives fra den ukendte andethed i én selv, men det bliver også kun virkeligt og omsat til handling gennem møder med verden hinsides én selv.

Hvad angår transfemininitet tager dette ofte form af pornografi, der fremstiller transkroppe for det mandlige blik med et løfte om spænding, nybrud eller forandring. Sådanne fortællinger indrammer transhed skiftevis som et vidunder, en fiasko, skønhed eller som det ultimative objekt for begær. De stigmatiserer omvendt også transblikket som altid-allerede afvist og voyeuristisk – uvæsentligt, men alligevel truende på en eller anden måde. Forholdet mellem det abjekte og det begærede er et, der er blevet grundigt teoretiseret inden for queer-forskningen og udforsker spændingen mellem begær og de væremåder, der eksisterer i rummet hinsides normativ anerkendelse. Forfatteren Shon Faye reflekterer over dette i *The Transgender Issue*, hvor hun understreger de populære mediefortællingers tendens til at reducere transpersoner til et socialt 'problem' og et sæt af stereotyper "on which various social anxieties can be brought to bear."<sup>7</sup> Det er ingen tilfældighed, at den måde, hvorpå Faye bemærker, hvordan transpersoner gøres til et 'problem', afspejler den illustration, denne tekst åbnede med: transkroppen indrammet som et objekt, hvorpå beskuerens utilfredshed med sit eget køn og krop kan bringes til udtryk. Den peger på en uundgåelig konsekvens af en kultur, der gennem historien alt for ofte har indrammet transhed som et objekt, der skal betragtes, og aldrig som et perspektiv, man kan se verden fra.

Dette forhold er så udtalt i feminiseringspornografi, fordi disse tekster forstår, at det erotiske udspiller sig i rummet mellem selvet, det sociale og det uafkodelige. At advare beskueren om, at de vil blive fysisk ændret i det æstetiske møde, opererer ud fra en forståelse af, at begær fungerer på måder, der trods enhver konkret teoretisering eller definition – en forståelse af, at den måde, man begærer, ikke kan begrænses til et omfattende sæt af betydninger. Selvom denne dynamik er mest heftig i erotisk begær, afspejler den en dybere sandhed om, at alt begær ændrer den person, der begærer. Den modsigelse, der er repræsenteret her, er, at individet er den, der kan begære, men også den, der ændres i mødet mellem det æstetiske objekt og beskueren. For at vende tilbage til Andrea Long Chu, er pornografi "what it feels like when you think you have an object, but really the object has you." I sin bevidst provokerende prosa kan Chu hævde, at al kunst er pornografi. Måske er det. Hvad der er sikkert er, at kunst er affødt af et eller andet ønske om at udtrykke sig – et medie, hvormed man kan møde det, som ikke kan udtrykkes på anden vis; en måde, hvorpå man kan nærme sig uforståeligheden af sit eget begær.

Hvis vi kigger på åbningsbilledet igen i lyset af denne relationalitet, inviterer det til en alternativ læsning. Afspejler kontrasten mellem ekshibitionisme og tilbageholdenhed i illustrationen historiske holdninger, hvor transkroppe blev indrammet som objekter, der skal betragtes, men ikke som subjekter, der er i stand til at betragte?

7. Shon Faye, *The Transgender Issue: Trans Justice Is Justice for All* (New York: Verso, 2022), s. xiv.

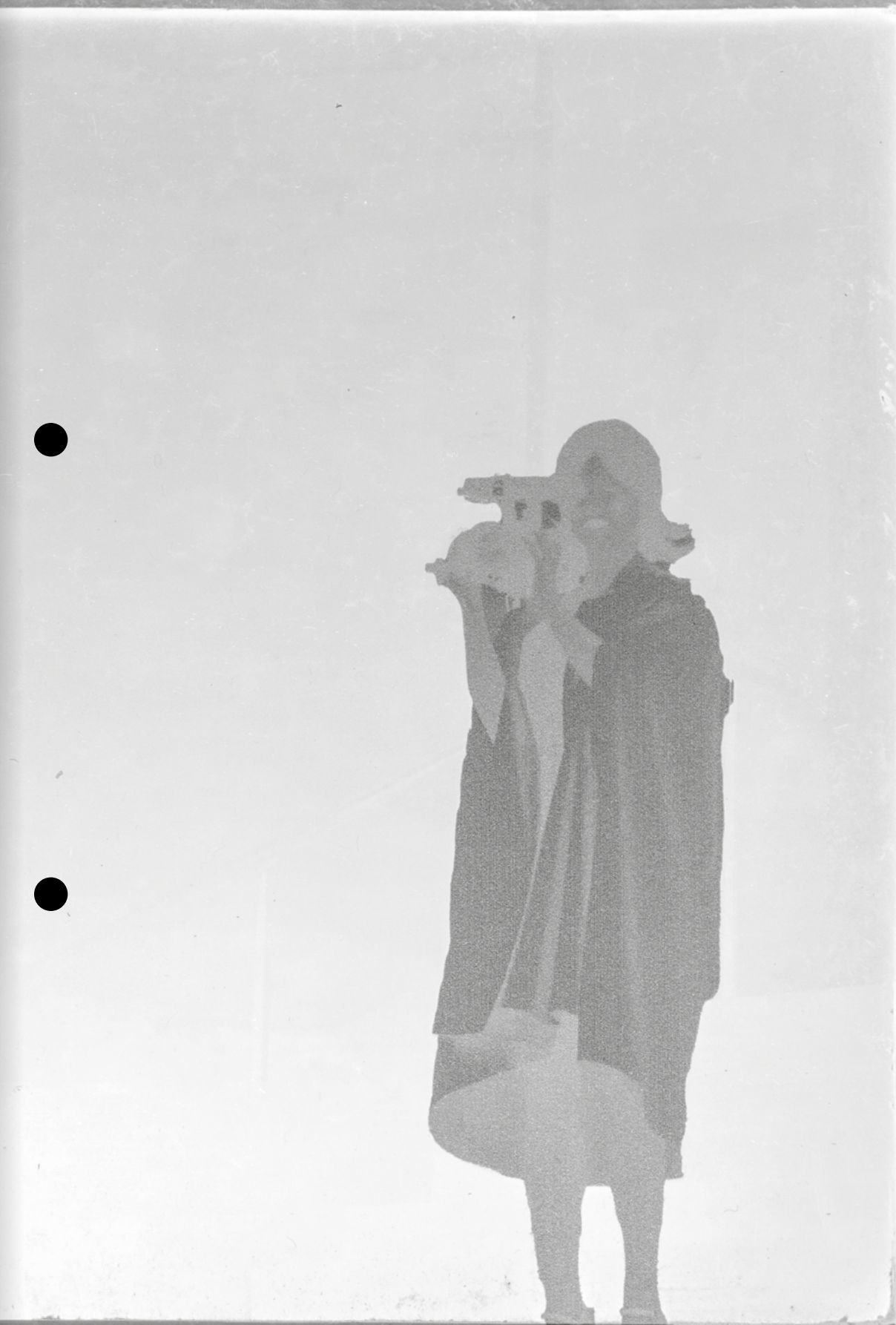
Afspejler motivet af en der kigger væk en kontrast mellem en populær voyeurisme af transpersoner og en manglende interesse for deres indre verdener? Er det hensigten at bevare en vis beskedenhed, falsk eller ej, hos det illustrerede subjekt? Er det tænkt til at legemliggøre en eller anden form for tilstræbt generthed?

I sidste ende er billedets betydning afledt af det æstetiske møde. Min læsning af billedet er kun min egen. Men i min læsning kan der ske noget, som undergraver beskuerens og objektets formodede forhold, selvom det genskaber det på overfladeniveau. Hvis vi følger Chus hypotese om, at pornografi er det, der sker, når et objekt har beskueren på trods af alle antagelser om det modsatte, så er det måske – på en eller anden måde – transblikket, der virker på den formodede cis-beskuer. Det er ikke tilfældigt, at kyskhed står stærkt i dette billede, og i feminiseringserotikken som genre. Kyskhed, som en 'kink', erotiserer fantasien om kontrol over ens eget begær, der bliver taget fra individet – henvist fra én selv til den, der har deres nøgler. Så meget som de stadig voksende mængder af pornografisk materiale, der produceres, kan frembyde en illusion om forbrugernes valg, er det måske i virkeligheden skaberne, modellerne, illustratørerne og forfatterne af sådan kunst, der dikterer lysten til betragteren.

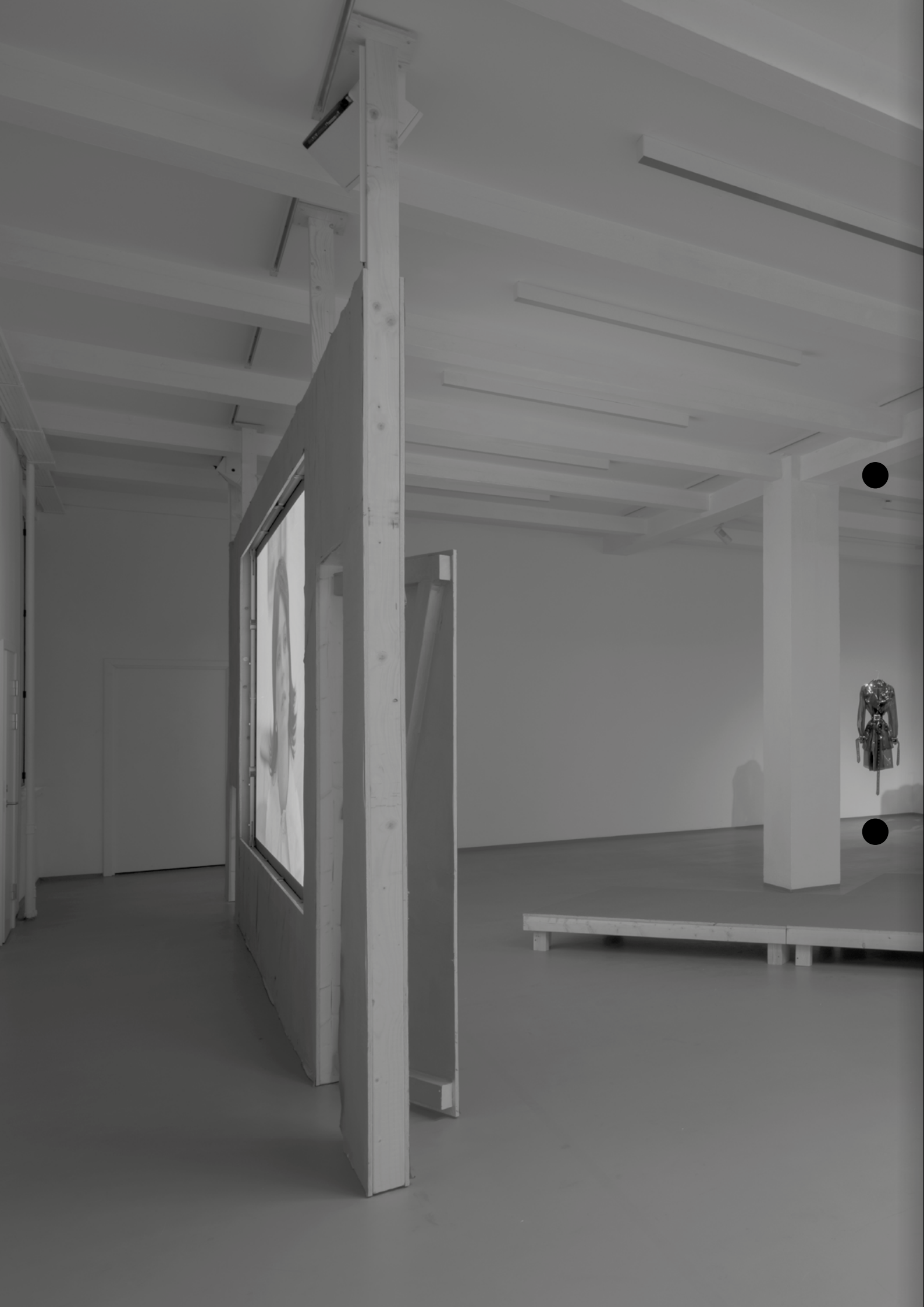
Ligesom kunsten kan tingsliggøre dominerende sociale paradigmer for køn, så kan den også være et middel til at få adgang til muligheden for en eksistens uden for den nutidige status quo af tvang. Her giver Cassie Augusta Jørgensens arbejde mig håb. Hendes arbejde konfronterer et arkiv af repræsentationer af transfemininitet, der går årtier tilbage og næsten uden undtagelse har fremstillet transkvinder som objekter for et formodet cis-kønnet blik – altid holdt på sikker æstetisk afstand. Alligevel er det kunsten, der virker på beskueren. Indlejret i performance udfordrer hendes arbejde, hvad det kan betyde at orientere sit blik efter transoplevelsen. Udover den ontologiske vending af den formodede relation mellem objekt og beskuer repræsenteret i denne relationalitet stiller dette også spørgsmålstejn ved, hvilke muligheder der kan ses i det æstetiske møde, når kunst udspringer af al translivets skønhed, forviklinger og begær. Hvad kan man støde på, hvis man betragter transhed som mere end et objekt, der skal betragtes?

Alligevel føles det ikke, som om det er meningen, at jeg – en transfemme underviser, der bor og underviser i det amerikanske syd, hvor translivet de facto er blevet målet for samtidens højreorienterede moralske panik – skal være den, der kigger. Jeg er også klar over, at når jeg bedriver forskning, der stræber efter at udfolde historien om transliv og erotisk begær, føler jeg det ofte, som om jeg er kunsten – det erotiske objekt – der kigger tilbage: kroppen gengivet på forsiden af et pornomagasinet, betragtet, men også betragtede, den der studerer den formodede betragter, så jeg måske kan udlede en æstetisk eller akademisk læsning af, hvad de måder, de ser på mig på, kan betyde.









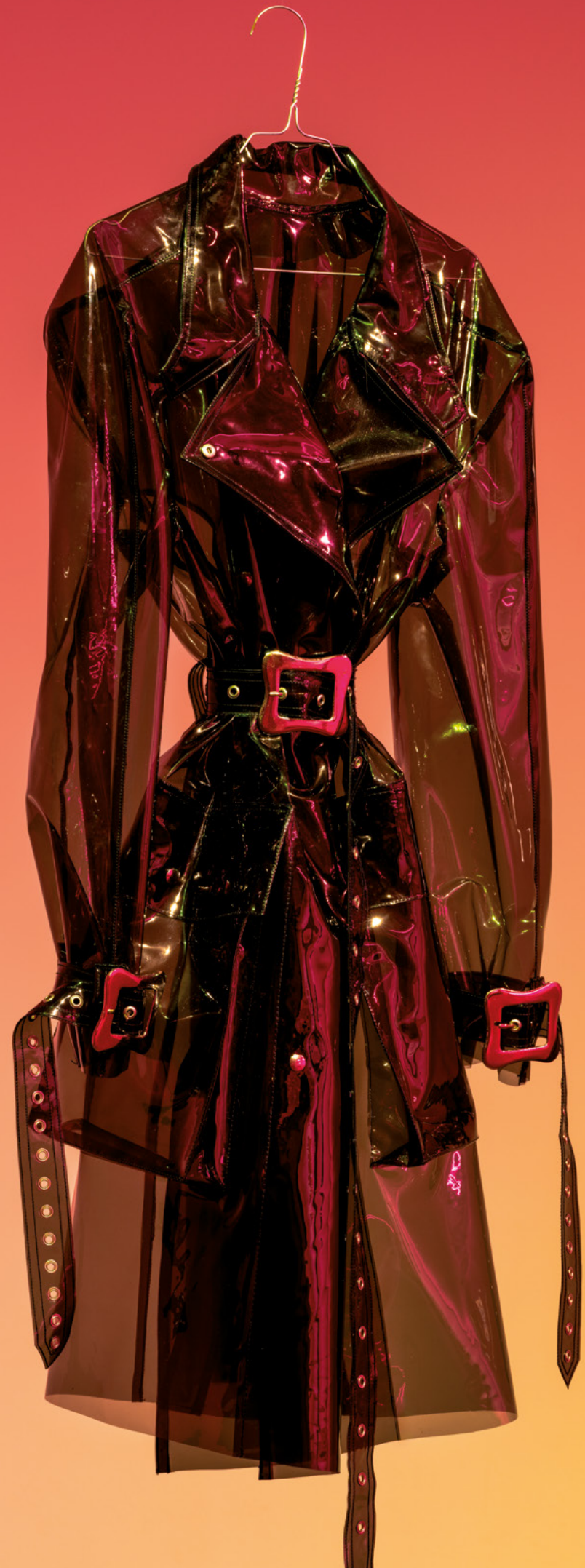






















Just as art can rectify dominant social paradigms of gender, so too might it provide a means by which one can access the possibility of existence outside the contemporary coercive status quo. Here, the work of Cassie Augusta Jørgensen gives me hope. Her work confronts an archive of representations of trans femininity that goes back decades and has almost universally posed trans women as objects rendered for a presumed cisgender gaze, always held at a supposedly safe aesthetic distance. Yet, it is the art that acts on the viewer. Embodied in performance, her work challenges what it might mean to orientate one's gaze through the trans experience. Beyond the ontological reversal of the presumed relation of object and viewer represented in this relationality, this also questions what possibilities might be seen within the aesthetic encounter when art stems from all the beauty, intricacy, and desires of trans life. What might one encounter if they consider transness as more than an object to be viewed?

All the same, as a trans-femme educator living and teaching in the American South, where trans life has become the de-facto target of contemporary right-wing moral panics, it feels like I am not meant to be the one looking. I am aware, also, that in doing research that seeks to unpack the histories of trans life and erotic desire, I often feel as though I am the art—the erotic object—looking back: the body rendered on the covers of a porno mag, seen but also seeing, studying the presumed viewer so I might derive some aesthetic or academic reading from what the ways they view me might mean.

Revisiting the opening image in light of this relationality invites an alternative reading. Is the illustrated contrast of exhibitionism and reservedness a reflection of historical attitudes that framed trans bodies as objects to be viewed, but not as subjects capable of viewing? Does the subject looking away mirror a contrast between a popular voyeurism of trans people and disinterest in their interior worlds? Is it intended to preserve some modesty, false or otherwise, for this illustrated subject? Is it intended to embody some desirable quality of shyness?

Ultimately, the image's meaning is derived in the aesthetic encounter. My reading of the image is only my own. However, in my reading, something might be happening here that subverts the presumed relationality of viewer and object, even as it re-creates it at a surface level. If we follow Chu's hypothesis that pornography is what happens when an object has the viewer despite all appearances to the contrary, then perhaps, in some way, it is the trans gaze acting on the presumed cis viewer. It is no coincidence that chastity figures heavily in this image, and in feminization erotica as a genre. Chastity, as a kink, eroticizes the fantasy of control over one's own desire being taken away from the individual—displaced outside of them to whoever holds their keys. As much as the ever-growing multitudes of pornographic material being produced might proffer an illusion of consumer choice, perhaps it is really the creators, models, illustrators, and writers of such art that prescribe desire to the viewer.

It is no coincidence that the way Faye notes how trans people are made into an "issue" mirrors the illustration upon which the viewer's discontent with their own gender and embodiment can be brought to bear. It points to an inevitable consequence of a culture that has too often historically framed transness as an object to be viewed and never as an orientation by which one may view the world. This relationship is so pointed in feminization pornography because these texts understand that the erotic plays in the space between the self, the social, and the indecipherable. Warning the viewer that they will be materially changed in the aesthetic encounter operates from an understanding that desire functions in ways that defy any concrete theorization or definition—an understanding that the way one desires cannot be confined to any comprehensive set of meanings. While this dynamic is most acute in erotic desire, it reflects a deeper truth that all desire changes the person wanting. The contradiction represented here is that the individual is the one capable of desire, yet also the one changed in the encounter between aesthetic Laura's diffident shrug, and in the collections Cassie and I sought, the erotic fantasization of transness stands as an inextricable part of the history of how trans bodies have been viewed and rendered as aesthetic objects.

### THE EROTIC OBJECT, LOOKING BACK

In a literal sense, desire opens us. It opens us to new experiences, to intensely intimate encounters, to being changed in the pursuit of our desires—changed by the impulses which rule us; impulses in which we have no say. According to Saketopoulou, it opens one to admitting one's own alterity, according to Chu, to pornography, then, opens the viewer to being changed by, and perhaps into, the very object of their desire. Art is not changed by the viewer's gaze, but the viewer is changed through the act of looking.

Desire does not exist in a vacuum. It cannot be extricated from that unknowable alterity within oneself, yet it also only becomes real and actionable through encounters with the world beyond oneself. In the case of trans femininity, this often takes the form of pornography that renders trans bodies for the male gaze with some promise of excitement, or novelty, or change. Such narratives alternatively frame transness as marvel, as failure, as beauty, or as the ultimate object of desire. They also function obversely to stigmatize the trans gaze as always-already dismissible and voyeuristic—unimportant, yet somehow threatening. The relation between the object and the desirable is one that has been thoroughly theorized within queer scholarship, exploring the tension between desire and those modes of being which exist in the space beyond normative recognition. Author Shon Faye reflects on this in *The Transgender Issue*, noting the tendency of popular media narratives to reduce trans people to a social "issue" and "set of stereotypes on which various social anxieties can be brought to bear."<sup>7</sup>

It seemed a fitting conclusion to the period of research, and offered an opportunity to thank the woman who, by collecting thousands upon thousands of objects, texts, and ephemera related to trans history during her lifetime, had facilitated my work. My primary question for Laura was to ask why she had chosen to include erotic materials in her collecting practice. I met Laura and her assistant in her Greenwich Village apartment—a trove of books, magazines, VHS tapes, posters, and maximalism that I wish I could have spent a lifetime in. After introductions (and no small bit of marvelling at the space on my part), I asked Laura this question. Her immediate response was a shrug and a reflection that "it was there." I pressed the question further, and she remarked that it always made sense to her to also collect pornographic materials—they are also a part of our history and should be recorded and remembered. It was a simple answer, but its simplicity is all the more revealing of how pornography historically—and perhaps still contemporarily—has been one of the most common and accessible places where individuals have encountered trans people and trans bodies. Reflected by Laura's diffident shrug, and in the collections Cassie and I sought, the erotic fantasization of transness stands as an inextricable part of the history of how trans bodies have been viewed and rendered as aesthetic objects.

### MEETING LAURA BAILEY

Reflecting on my anxiety, I cannot separate it from my own embodiment and experience as a queer trans-heterosexual man. It makes sense that such hyper-sexualization would exist within pornographic material. Yet, as a trans woman and educator living and teaching in the American South, I also know that such hyper-sexualization of trans women does not stay neatly contained to erotic materials or the encounters people have with them. Rather, these encounters, and the ways people are shaped by them, carry over into the broader social modes by which many people understand (or think they understand) transness. Looking back, I wonder if my anxiety in studying materials that reflect such hyper-sexualizing narratives of trans people arose from an encounter with my own powerlessness to shape how my own existence might be reduced to such monolithic dimensions in the eyes of outside viewers. As my choices in scholarship might reflect, I am not nervous about being seen as a sexual being. However, these months of study offered no shortage of reminders of the ways trans womankind could be reduced to a sexual object and a warning for an intended viewership that did not include people like me. It also increasingly led me to question what it might mean that it was me, a trans woman, who was the one doing the looking and labor.

I met Cassie Augusta Jørgensen during this fellowship. She was studying many of the same materials I was: periodical magazines containing rich histories of both trans sociality and a stark eroticization of trans bodies. After seeing one another in the reading room for a few days, we went out to coffee and talked about what had brought us both to this collection of trans history. Through our discussion, and those that followed, it became clear we were exploring related questions on gender, transness, embodiment, and what it might mean to look from a gaze centered in trans experience. It was not a coincidence that we met at this particular archive, with its collection of such explicitly erotic material. Rather, it was a product of the inextricability of erotic material from an understanding of how trans people, especially trans women, have been portrayed through much of modern history. Both of us were working from the Laura Bailey Collection of Gender and Transgender Materials, a collection compiled by its eponymous founder from the 1960s to present, which stands out from other archives of queer and trans history for its unambiguous inclusion of explicitly erotic materials. And then, on August 24th, 2023, I had the opportunity to meet Laura Bailey herself.

7. Shon Faye, *The Transgender Issue: Trans Justice Is Justice for All* (New York: Verso, 2022), p. xiv.



# THE EROTIC OBJECT, LOOKING BACK

Ivy Monroe

“BEWARE!” cautions the back cover of *Enslaved Sissies and Maids*, a pulp-illustrated periodical of forced feminization pornography.

“If You Dare Read This Magazine... You Might End Up Like This. A Chastised Sissy Slave.”<sup>1</sup>

The warning, swished in flourished script, frames a softly pastelled illustration. The image proffers a body, hairless, pale-skinned and naked but for a pair of innocently white socks and two ties of smooth rope that bind this figure’s legs open to the viewer, presenting a delicate penis and chastity device adorning it. Atop this body rests a demure face, head turned to the side, blush and ecstacy emboldening gentle features—eyes closed, lips slightly apart. A contrast of privacy to the stark erotic exhibitionism of the body below. A contrast between the image of the object of desire and the inaccessibility of the object itself.

Pornography understands the relationship between object and viewer implicitly. As an art form, pornography plays with this relationality, working from an understanding that just as desire informs the act of looking, so too does desire act reflexively back on the viewer, changing them. In feminization pornography, this relation carries a warning: cautioning the viewer that desire changes one in ways that are not always possible to anticipate, and that such changes may not be neatly contained to the arbitrary bounds of erotic sensation or encounter. The implication here, and beyond, is that one’s desires shape them in both subjectivity and socially, often in ways that may not be able to be extricated from one’s erotic longings.

Not all art comes with a warning. When it does, however, it serves as a reminder that humans are neither hermetic subjects nor detached observers. It communicates how art often brings one into contact with parts of themselves unknown to their conscious self. Just as the illustrated figure on the magazine cover looks away, denying the viewer access to her interior world, so too does she symbolize desire beyond observation—an embodiment of the opacity of one’s own interiority. The object of this essay is desire. Specifically, the question of how desire shapes the encounter between viewer and object, and how the real-world coercions of masculinity from which the reader seeks to escape.

erotic underpins parts of human sociality and aesthetic experience that are often thought to exist above or beyond such purportedly base impulses.

YOU MIGHT END UP LIKE THIS

These questions of eroticism and aesthetics brought me to the periodical this piece opened with, and the warning it contains. It was one of thousands I studied during the summer of 2025 in the reading room of Yale University’s Beinecke Rare Book & Manuscript Library. The primary goal of my studies was to develop a historiography of feminization pornography in order to better understand what historical forces have driven its development and evolution as a genre. Underpinning this goal was also a desire to better understand how, through a framework of eroticism, feminization pornography narrativizes an escape from the demands of compulsory cis-heteronormative masculinity and therefore reflects a genre founded on a broader discontent with such masculinity.

Feminization pornography, as a genre, eroticizes the transformation of male subjects into hyper-feminine, bimbofied subjectivities. Alternatively termed sissy, feminization, and forced feminization porn, these genre forms operate through a fetishization of the viewer’s failure to perform to the standards of compulsory cis-heteronormative masculinity. In contemporary pornography, this is done through second-person addresses that “YOU want to be feminized.” Historically, this was done through fictional erotica of a generic male protagonist inserted into contrived and elaborated circumstances that “forced” them into femininity. These circumstances are always at once both impossible for the protagonist to escape and unable to stand up to logical scrutiny. But these circumstances were never intended to be scrutinized. These predicaments are simply there to provide for the protagonist what they provide for the reader: an opportunity to embrace escape from the masculinity they fear they are always-already unable to perform.

These contrived inciting circumstances are only the beginning of an archetypal narrative structure almost all feminization pornography follows. This narrative is typically driven by the story’s antagonist—a woman, usually cis, older, and attractive to the protagonist—who functions as both the subject whose desires shape the sissy’s feminization and mentor to the sissy’s nascent femininity. This relationship is reflected in tropes of sissies being “toured,” “trained,” and otherwise taught to be women. Feminization stories universally conclude with the protagonist choosing to stay feminized. This narrativizes an erotic and moral arc wherein the feminized subject, by enjoying her feminization, retroactively justifies the initial “forced” nature of gendered transformation. Put differently, the narrative conclusion of feminization erotica justifies its own contrived narrative devices of gendered coercion by concluding with the protagonist turning away from the real-world coercions of masculinity from which the reader seeks to escape.

## ENCOUNTERING ONE’S OWN ALTERITY

Feminization erotica is not a new topic within the field of trans studies. It lies at the heart of the 2019 book *Females*, wherein trans studies scholar and academic provocatrix Andrea Long Chu proposes a hypothesis of parallel thought that “everyone is female, and everyone hates it.”<sup>2</sup> With self-aware irony, *Females* examines a gendered anxiety rooted in the fear that everyone is always-already falling at masculinity (everyone is female), and that extremist turns towards the hyper-masculinities of fascism may be rooted in the desire to disprove that failure (everyone hates it). She proposes a hypothesis that perhaps contemporary proliferations of terms rooted in “failures” of masculinity, such as “cuck” and “beta” as popular insults and descriptors—and cultivations of manosphere, red-pill, incl. MGTOW, “sigma-male grindset” narratives—might therefore all be hyper-exaggerated attempts to disprove that everyone is always-already discontent and falling at masculinity.

Pornography is, of course, a critical site of theorization for this hypothesis. Chu reflects on porn throughout the book, musing that porn is “what it feels like when you think you have an object, but really the object has *you*.”<sup>3</sup> She, of course, is right. There remains a further question, though, of how pornography has you and how, in its possession of the viewer, it acts upon them.

In her recent book *Sexuality Beyond Consent*, psychoanalyst and writer Avgi Saketopoulou theorizes the aesthetic experience as an encounter between the individual and the object that both transcends personal experience and “arises out of an encounter with the other’s and our own alterity.”<sup>4</sup> Here, Saketopoulou elegantly articulates that aesthetics do not pre-exist the viewer—meaning is only formed in the encounter. Further, she theorizes that it is in the aesthetic encounter that the individual comes into contact with those parts of themselves that are unknown to them. Put differently, one’s alterity is activated and shaped by aesthetic encounters with objects that reflect one’s desires, erotic and otherwise. This relationality re-articulates a dynamic by which a viewer can neither omnisciently know themselves nor predict their reaction to the art they encounter. Yet, all the same, they look—and it is only in looking that they might come into contact with their own otherness.

This paradoxical relationality is theorized to the level of universal experience in Lauren Berlant’s *Cruel Optimism*, wherein they understand recognition as a transactional dynamic rooted in mistr recognition, suggesting that perhaps “recognition is the mistr recognition you can bear.”<sup>5</sup>

1. Andrea Long Chu, *Females* (New York: Verso, 2019), p. 11.  
2. Ibid., p. 63.  
3. Avgi Saketopoulou, *Sexuality Beyond Consent: Race, Risk, Transmophobia* (New York: New York University Press, 2025), p. 14.  
4. Lauren Berlant, *Cruel Optimism* (Durham, NC: Duke University Press, 2011), p. 26.

While my approach to these materials was scholarly, and the overwhelming majority of objects I studied held no erotic interest to me (at least that I’m consciously aware of), I remained constantly and intensely aware of their pornographic nature. While conducting research, I often wondered how my body, in its posture and attitudes and infinitely infinitesimal modes of expression, embodied a narrative of its own about the attitude by which I was engaging with such deliberately erotic material. This question persisted through all three months of my fellowship with the library, feeding an anxiety that the other scholars or library staff or passing visitors might judge my interest as prurient, inappropriate, or otherwise of the wrong sort of aesthetic encounter. This anxiety was, of course, unfounded. The library’s other fellows, researchers, and staff were supportive, curious, and encouraging of my work. As a trans person, however, I also know that as much as I might try and control the terms by which I am seen, the ways people see me and the preconceptions they may have (either personal or distilled from moral panics) are beyond my control.

While my approach to these materials was scholarly, and the overwhelming majority of objects I studied held no erotic interest to me (at least that I’m consciously aware of), I remained constantly and intensely aware of their pornographic nature. While conducting research, I often wondered how my body, in its posture and attitudes and infinitely infinitesimal modes of expression, embodied a narrative of its own about the attitude by which I was engaging with such deliberately erotic material. This question persisted through all three months of my fellowship with the library, feeding an anxiety that the other scholars or library staff or passing visitors might judge my interest as prurient, inappropriate, or otherwise of the wrong sort of aesthetic encounter.

Libraries are an intensely embodied one. This may seem to contradict mythologies of academic research as objective or detached but, within the reading room of the library—walled by glass on two sides and in full view of the library’s security, librarians, and other scholars—I was intensely aware that my body itself was also an object on display.

THE ARCHIVE AS EMBODIED LABOR

The experience of doing research at Yale’s Beinecke Library was an intensely embodied one. This may seem to contradict mythologies of academic research as objective or detached but, within the reading room of the library—walled by glass on two sides and in full view of the library’s security, librarians, and other scholars—I was intensely aware that my body itself was also an object on display.

6. Ibid., p. 122.



# SLIT YOUR CLICK

Maxi Wallenhorst

In the infamous “museum scene” from Brian de Palma’s 1980 erotic thriller *Dressed to Kill*, we once again encounter the figure of the depressed housewife who becomes a placeholder for the social possibility of pleasure. The scene is a reference for Cassie Augusta Jørgensen’s exhibition *Slit Your Click*, and by writing about it here, I want to set the stage for Jørgensen’s work.

Frustrated, and having gone through a particularly misogynist therapy session, Kate, played by Angie Dickinson, is killing time at the museum, when she notices a man sitting down next to her. He seems sleazy and flirty. Kate slowly peels off her leather glove to flash her wedding ring. He abruptly gets up and leaves to wander through the next room of paintings. She follows him. What ensues is a virtuoso negotiation of looking and looking past each other, of smiles and frowns and illegible expressions, of turning toward each other and turning around, only to realize that the other has already moved. One problem of trying to figure out whether we want to be picked up by a mysterious stranger is, of course, that we do not know whether their mysterious strangeness will turn out to be threatening or desirable; simply boring or simply hot. As summarized by American cultural theorist Lauren Berlant:

Sex threatens composure but offers a holding environment, too. [...] Even though I wish to remain myself, I may want also to experience the discomposure of intimate relationality, yet want only the discomposure I can imagine, plus a little of the right kind extra, and how can I bear the risk of experiencing the anything that might be beyond? How can I bear not seeking it?

The museum chase has no dialogue—it is the choreography of cruising that makes these questions feel so palpable here. Like many of the most exciting artifacts of straight culture, the scene stages the heterosexual encounter through gay means. In an interview with Noah Baumbach, de Palma himself says that after he had tried and failed to secure the rights for an adaptation of Gerald Walker’s novel *Cruising* (1970), he simply decided to transpose some movement material from gay leather bars to the theme of straight marital infidelity. Her heels tapping and clacking on the museum floor. The pen in his mouth. 1. Lauren Berlant, *Cruel Optimism* (Durham, NC and London: Duke University Press, 2011), p.146.

The art, too, everywhere. It all becomes its own hanky code. In Kate’s face, we can see the shift from hesitation to openness back to hesitation within seconds. Until suddenly, the game is upended by a transgression: He suddenly grabs her shoulder from behind and she runs away. It takes her a while to realize that his move was not necessarily breaking the rules. He had merely wanted to return to her something she had not even realized she was missing—in this case, the glove. And, counterintuitively perhaps, it is precisely this realization—that his transgression was intended to be playful—that ultimately makes Kate want to fuck him. Later, they will. He will finger her on the backseat of a cab; they will go to his place. It will, naturally, be the last thing Kate does.

The beauty of the scene is that it is largely disconnected from the rest of the plot. That does not mean that Kate will not be punished, or that the movie will denounce its slasher ambitions. As she leaves the apartment, visibly undone by the afternoon, and gets in the elevator, a woman who is referred to in the screenplay only as “The Blonde” awaits her on another floor. She slashes her hand, her check and throat. “The Blonde” will later turn out to be not just Kate’s therapist but, more shockingly even, a trans woman. She is serving stereotype realness of the late transsexual era: wig, sunglasses, and the kind of leather trench coat an exhibitionist would wear. On a second viewing, one might realize that she had already witnessed and overseen the chase in the museum itself. She had always already loomed at the margins of the iconic housewife’s fleeting moment of pleasure. An explicit paraphrase of Hitchcock’s *Psycho* (1960), the transterminine villain is, of course, a familiar horror clement. Rather than to merely discard it as transphobic, however, the museum scene might prompt us to challenge its more profound implications: What does it take to fantasize of sexual fulfillment as a possibility that is not threatened by the existence of trans people? Or more expansively, even, how can we desire others in ways for which gender liberation does not present a limitation but, on the contrary, a necessary condition?

In significant arenas of legal, political, and cultural discourse, from Florida to the UK, transness is being summoned as a threat. This threat becomes a tool to mobilize around the crisis of the white nuclear family form without addressing, for instance, its sustained economic crisis or the increasing violence necessary to maintain it. It is clear that this rhetoric wants to make an example of trans people but simultaneously aims to make private the ambivalence of most people’s gender and sexuality. Transphobes and fascists warn us to not run after hot strangers at the museum or in any public space: Who knows what will happen? Their concern is, of course, only a thinly veiled threat.

In this sense, attempts to prove the innocence of trans people are currently resulting in “both sides” — opinion pieces, at best, and violent dismissal, at worst. In the wake of this, we are witnessing, in trans aesthetics, the urgency to go beyond an aesthetics of “better” representation. Instead of desexualizing the ambivalence of gender, theorists, poets, and artists experiment with reaffirming the juicy idiosyncrasy through which we inhabit gender in the first place. *Dressed to Kill* itself is an iconic case of how identification is not representative—how it can go sideways. In a documentary about the Hollywood actress Bianca Leigh describes how, when she watched *Dressed to Kill* as a queer kid in the US suburbs, the serial killer terrified her; but, more importantly, what really took her breath away was Angie Dickinson, stunning in her cream colors. Maybe it is de Palma’s conflation of cruising and straightness that makes it plausible to imagine trans life—which so often reconfigures the uncanny valley between gay culture and straight culture—there, in the museum scene.

But again, recognition is not the same as innocence. Perhaps this is a moment, too, to reassess villainy. No one is inherently a villain, but we could become villains, which is to say, as ordinarily evil and beautiful as everyone else. Our scandal is precisely not that sexual pleasure must end in a B-movie bloodbath, nor that it is inherently utopian. Our scandal is the intimate knowledge of the fact that pleasure, precisely because it is scary and intricate, is possible, livable. Figuring out *how* to live with sex requires time to kill, public spaces, and material resources. And at the same time, it is not optional. And that is less hippe than it sounds. Be aware. The girls still dress to kill. To slit your click. To look back and walk away.

Øvergården Neden Vandet 17, 1414 København K, overgaden.org

Cassie Augusta Jørgensen

*Slit Your Click*

Exhibition period: 25.11.2023 – 28.01.2024

ISBN: 978-87-94311-15-1

EAN: 9788794311151

Editor: Anne Kølbaek Iversen

Text: Rhea Dall, Jeppe Ugelvig,

Maxi Wallenhorst, Ivy Monroe

Translation: Anne Kølbaek Iversen

Copy editing: Anne Kølbaek Iversen,

Susannah Worth

Photo: David Styermholm

Ø—Overgården’s NTRØ program

is funded by Aage and Johanne Louis-Hansen’s Foundation.

Jørgensen’s exhibition has received further support from the Danish

Arts Foundation, The Copenhagen Municipality’s Council for Visual

Arts, and the New Carlsberg Foundation.

Graphic design: Fanfare

Typography: Glossy Magazine, Bold Decisions

Printed at: Raddraiter, Amsterdam

Printed in edition of 150 copies



# CASSIE'S CHOREOGRAPHIES

Jeppe Ugelvig

The trans woman is popularly (and problematically) rendered as loud, beautiful, vivid, strong, sexy, funny, dangerous, tragic, monstrous, deadly. She is a comedy queen, a princess, a prostitute; a farce, a scandal. To these social cues, the trans woman performs, dances, entertains, and is celebrated and detected for it. She has a distinct choreography, and often is given no option but to ambivalently follow its routinized steps. But such choreographies are also moments of play, comprised of an archive of gestures, energies, and ephemeral traces full of social and political possibility. If the traumas of discrimination and death haunt queerness, such traumas are equally available as a productive force, a sensuous and powerful *Danse Macabre*.

Artist Cassie Augusta Jørgensen<sup>1</sup> masters such moves and uses the exhibition and the stage as spaces to reflect on trans-gendered elements of choreographic culture, be they the disciplines of dance and theater or the performative rituals embedded in everyday life. Trained as a dancer, she sources bodily registers from the world of ballet, clownery, Burlesque, demimonde performance art, and striptease to touch the crude, joyful, grotesque, and glamorous dimensions of human performance and performativity, which manifests everywhere in society, without consent or warning. It was around the time of Cassie's birth that Judith Butler first asserted gender to be inherently performative; 30 years later, the artist follows a disobedient canon of queer performance artists whose aim is to study the specific choreographic mechanics of such performativity. Cassie meditates on the spaces where social identities have been perpetuated through the choreographic, *as choreography*, and tests the critical possibility of momentarily inhabiting them. Particularly, it is the improvisational and visceral methodologies of modern dance—"deep, sweaty and long improv sessions," as the artist summarizes them—that fuse with historical research into the performing trans femme body in visual culture. Methodologically, she follows queer theorist José Muñoz's call for an "archive of the ephemeral" that allows us to envision new, subcultural models of queer memory and history, "capable of recording and tracing subterranean scenes, . . ."

1. José Esteban Muñoz evokes this idea of the "danse macabre" in reference to Lee Edelman's *No Future: Queer Theory and the Death Drive* (Durham, NC: Duke University Press, 2004) in his book *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (New York: New York University Press, 2009), p.88.  
2. I will refer to the artist by her first name, Cassie, thus extending the informal and intimate sense of our friendship to this text.

As evidenced in early silent film, choreography sits at the heart of cinema, where social time is represented through the designed movement of bodies in syncrgetic dialog with a camera's lens (in order to relay narrative and drama). Even if film now *speaks*, this non-linguistic logic of choreographic narrative continues today. Lenses tell stories through their strategic positioning, in their capture of the bodies and spaces they seek to depict. Choreographic cinematography (or, if you will, cinematic choreography) produces intensely unspoken politics of movement, looking, and agency in mediated social environments.

3. José Esteban Muñoz, "Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts", *Women and Performance: A Journal of Feminist Theory*, vol.8, no.2, 1996, p.6.  
4. Ibid.

Cassie's research into trans choreography has led her to Hollywood, and specifically its archetype of the psychotic transsexual villain, a surprisingly pervasive motif in a visual industry otherwise known to leave little space for the gender deviant. But as films like *Dressed to Kill* and *Silence of the Lambs* show, the mentally unstable trans woman or male cross-dresser on a mission to kill is a recurring character, particularly in erotic neo-noir cinema of the 1980s, which itself drew from earlier film characters such as the gender-mad villain in Hitchcock's *Psycho* (1960). *Dressed to Kill*, directed by Brian De Palma in 1980, is emblematic in its outrageous vilification of the cross-dresser, the cultural figure who must sin and be punished on behalf of society. The film tells the story of Kate Miller, a sexually frustrated housewife who is dramatically slashed to death by a tall, blonde woman in dark sunglasses as she exits the apartment of her one-time lover, a dark and handsome stranger whom she picks up at the Metropolitan Museum of Art after a hypnotic and seductive game of hide and seek in rooms full of gaping paintings. It eventually becomes clear that the murderer is Bobbi, Miller's seemingly level-headed psychiatrist—while Elliott refuses Kate's advances, Bobbi appears when Elliott is sexually triggered. The story, excessive and camp to the point of subversion, parrots the theory of *antagonymphilia*, a term devised in this very period by conservative sexologist Dr. Ray Blanchard.

5. Sam Lawson, "'Deviant' Psychosis: An Exploration of the Production and Consumption of Queer and Transgender Women in the Films of Brian De Palma", *Film Matters*, vol.11, no.3, December 2020, p.23.  
6. On this topic, see Jack Halberstam, *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters* (Duke University Press Books, 2012).  
7. Ibid., p.3.

who argued that a sizable number of male-born transsexuals were driven to gender transition by sexual arousal (of women), adding further pathologization to an already overdetermined trans person. As Sam Lawson writes about the film, *Dressed to Kill* further conflates transphobic sexism with the fear of sex and sexually transmitted disease that pervaded US popular culture in the late 1970s and early 1980s, particularly in New York, which was deeply ridden by crime, violence, and unemployment—not to mention a thriving cultural avant-garde—and was thus frequently depicted as an arena for the morally and sexually corrupt. Lawson summarizes:

The "trans monster," obscene and grotesque in its forceful *man-fer* between normative bodies, genders and subjectivities, is another popular cultural trope dating back at least to the Gothic Revival.<sup>6</sup> Jack Halberstam argues that such monsters "metaphorized modern subjectivity as a balancing act between inside/outside, female/male, body/mind, native/foreign, proletarian/artistocrat," and condense a range of racial and sexual threats to "nation, capitalism, and the bourgeois" in one body, a body that "must be removed from the community at large."<sup>7</sup> But the monster figures in queer performance tradition too: think of film director John Waters' recurring character Divine, or the American live performer Kevin Aviance, who Muñoz famously theorized in his 2009 book *Cruising Utopia*. Queer performance is more than capable of channeling the monsters' "emotional force" that connects the stigma of gender ostracism: a body in rapid motion, a process of improvisatory self-making, a forceful dance that redems the monstrous as a figure of resistance.

In Cassie's new work, however, *Dressed to Kill*'s vilified trans figure (embodied by a camp Michael Cain) is largely sidelined, removed from view, asking us instead to closely study the cis woman, and how she becomes the object to which the trans woman is destined to figure as its negative. Loosely recreating the film's museum scene (itself an homage to the museum scene in Hitchcock's *Vertigo*, 1958), the camera is now seized by Bobbi, who follows Kate following her lover, thus establishing a triangular drama of gazes that ultimately flips the psychological tension figuring as the original film's premise.

1. The trans woman navigates the museum through the subtle steps of an outsider or voyeur, commanding the audience to follow her moves, her presumably perverted gazes. Rather than the ultimate Other, as a subjective, monstrous position that is all but relatable, we are invited to momentarily embody her, to visually detail the narrative of the original. On the steps of the museum, the mischievous male love interest glances back to his lover-to-be, only to spot Bobbi filming them both from a corner. As he departs, Kate too notices Bobbi, but rather than fleeing, she stays put as Bobbi approaches, still filming. Cinematic time seems to freeze as Bobbi, dolled up and unflinching, hands Kate the camera. Kate has officially been handed the lens, the cinematic *L*. Bobbi looks resolved and calmly begins to walk away, away from the museum, into the streets, as Kate and the camera stand transfixed on the "transgressions"; Bobbi's towering, threatening, and tousle-haired figure reflects the metaphorical monster that Kate has become as a result of her sexual deviance.<sup>5</sup>

Back in the exhibition space, Cassie's film is projected onto a partially deconstructed partition wall, which results in giving the appearance of an impromptu stage. To enter, we walk down corridors, past an excessively enormous trench coat, which hangs forgotten on the wall as a relic of its "monstrous," outsized owner. The video installation only permits us to enter this mise-en-scène from the back, as if we too were actors in some drama. To reach the comfort of the audience, we must cross the back-lit projection, choreographically interpolating ourselves in its image logic, which means momentarily obstructing the filmic image for other viewers. For the artist, the self is always implicated in performance: There is no getting off stage, so to speak—not in film, not in theater, not in life. The white cube, too, is a site charged with nervous erotic tension, full of gazes and unspoken, ritualized choreographies of civility and public morals. At the same time, it is a liminal space where almost anything can potentially happen, where bodies are momentarily allowed to be recorded, reconfigured, re-received. Cassie leaves us hanging with this fact as the film ends, and a deafening three-minute break ensues. Implicated in a number of dimensions, the audience is invited to embark on a musical choreography—Kate's, Bobbi's, our own—that is, if we dare.

Cassie's curatorial-choreographic intervention in *Dressed to Kill* is not a re-writing of the (or any) narrative as much as a compulsive repetition, asking us to consider the complexities of gender representation in a visual culture where there is no *neutral*, and no absolute political redemption. What does exist, however, is empathy through embodiment: an empathy that does not preclude ambivalence, ambiguity or violence, but one that touches a plethora of joys, resolutions, possibilities, and freedoms. Cassie's choreography, in and out of film, is full of pain as well as humor, and she asks us, openly, to join in with the tragicomic, vengeful laughter—to feel the camp bliss and pain that is the body.

5. Sam Lawson, "'Deviant' Psychosis: An Exploration of the Production and Consumption of Queer and Transgender Women in the Films of Brian De Palma", *Film Matters*, vol.11, no.3, December 2020, p.23.  
6. On this topic, see Jack Halberstam, *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters* (Duke University Press Books, 2012).  
7. Ibid., p.3.



# (O-O)VE OVERGADEN

O-OVERGADEN

Overgaden Neden Vandet 17, 1414 København K,  
overgaden.org

Cassie Augusta Jørgensen

*Stit Your Click*

Exhibition period: 25.n.2023 – 28.01.2024

ISBN: 978-87-94311-15-1

EAN: 978879431151

It is a great pleasure to introduce this publication,

Jørgensen's solo exhibition, *Stit Your Click*, at Overgaden. The exhibition is the culmination of our INTRÖ program, a one-year postgraduate program offered to two artists. With the generous support of Aage and Johanne Louis-Hansens Foundation, INTRÖ creates a unique opportunity to develop and expand our collaboration with the newest voices in the Danish art scene through a major exhibition and ambitious publication,

through which we aim to extend the conversations around the artistic practice and open up space for new material to emerge. In this case we have been lucky to include contributions by curator Jeppe Ugelvig, writer Maxi Wallenhorst, alongside trans researcher Ivy Monroe, and we are very grateful for all their contributions. A big thank you to O-Overgaden's editor, Anne Kolbæk Iversen, and to the graphic designers at fanfare for their consistently excellent work. Last, but not least, we are grateful to the artist for sharing her material—from concept to extended conversations—with all of us, through the exhibition and in this publication.

The vilified stereotype of the trans woman—clad in a shiny trench coat, blonde wig, nylon stockings, fierce make-up—is unpicked in the young Danish artist Cassie Augusta Jørgensen's first large-scale exhibition.

Entering the show, a pinkish-red trench coat—created with fashion designer Alcega Rothschild—impersonates this typified monstrosity. While it is juicyly seductive, kinky in its glossy sparkle and transparency, the coat borders on exhibitionist and its elongated fit seems to suggest the transfeminine villain's nonconforming limbs, potentially too long, mannered in measures.

The coat becomes an entry to the exhibition's centerpiece. The new, approximately ten-minute film, *Stit Your Click*, is a skewed riff on the famous "museum scene" in Brian De Palma's thriller *Dressed to Kill* from 1980.

In Jørgensen's film loop, we follow cruising bodies: a cis-gendered woman (Kate) and a man (The Stranger) both filmed and followed by a trans woman (The Blonde) wearing a red trench coat. The three move through the National Gallery of Denmark: silently, theatrically, performatively, chasing and being chased, triangulating erotic tension. As a continuation of the film piece, serial translucent stills from the film are placed on the walls. Back-fit and small-scale, they demand close-up interaction, like holding intimate celluloid negatives up to the light. Carving up the kunsthalle's existing architecture, they remind us that even the supposedly unchanging structure of the art institution or museum is just another performative front that, like our personal identities, can be cut open, turned transparent, changed, flipped.

In De Palma's film, which explicitly quotes Alfred Hitchcock's *Psycho*, the "museum scene" triggers the woman, Kate, to run away with the strange man, only to later be slayed in an elevator by The Blonde. The moral seems to be that women, liberated sexually, are either deserving of punishment or inherently deranged—whether trans woman or not. In Jørgensen's feminist rebuke of this stereotype, her scene ends with the blonde trans woman passing over her camera to Kate, inviting her to reject the role of classical femme as filmed by male directors. Meanwhile, The Blonde takes on her own persona in full, slashes—or *stits*—the clichéd voyeurism and violent societal stereotype to which she's been subjected. Jørgensen's trans woman thus evades the role of the marginal villain; she instead walks away from the museum possessing the film's focus, becoming its sympathetic heroine.

# INTRODUCTION

Rhea Dall,  
Director, December 2023

Cassie Augusta Jørgensen (b. 1991, DK) is a visual artist,

choreographer, and dancer based in Berlin and educated at the Royal Danish Art Academy in 2022 as well as Alvin Alley School of Dance in New York. Jørgensen has previously exhibited at venues including Auto Italia, London (UK); I1 Basel (CH); Sophiensæle, Berlin (DE); and Muscet for Samtidskunst, Roskilde (DK). *Stit Your Click* is the artist's first large-scale solo exhibition.

