

# Fifty shades of queer

Seksuell tvetydighet i kunsten til den amerikanske  
modernisten Charles Demuth

Anna Nafstad



Masteroppgave i Kunsthistorie  
Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk  
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Høst 2014



# Fifty shades of queer

Seksuell tvetydighet i kunsten til den amerikanske  
modernisten Charles Demuth

© Anna Nafstad

2014

Fifty shades of queer

Seksuell tvetydighet i kunsten til den amerikanske modernisten Charles Demuth

Anna Nafstad

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

IV

# Sammendrag

Mange har erfart at det er vanskelig å skrive om en periode man selv ikke har opplevd. Man har en bevissthet om at historien, og dermed også menneskene, forandrer seg. Samtidig er det noen deler av menneskelivet som lett kan framstå som hevet over historien. Seksualitet er en slik form for erfaring. Når man skriver om den amerikanske kunstneren Charles Demuth (1883-1935) kommer man uunngåelig til å støte på tema seksualitet, og da spesielt homoseksualitet. Demuth malte scener med representasjoner av homoseksualitet og han var selv homoseksuell. Det er problemene som oppstår når man ikke kontekstualiserer homoseksualitet denne oppgaven handler om. En klar todeling av seksualitet i form av kun homoseksuell og heteroseksuell har minimert de seksuelle mulighetene der er å finne i Demuth sine motiver og en moderne forståelse av hva disse konseptene innebærer har også betydd at flere av menneskene Demuth malte har blitt tolket inn i en seksuell identitet som blir anakronistisk. Jeg har hatt som målsetning å se på Demuth og hans kunst med fokus på populærkulturens forståelse av kjønn og seksualitet, i motsetning til legene og rettssystemets definisjoner. Den største forskjellen mellom disse ulike diskursene handler om den homoseksuelles selvforståelse, deres mulighet for å leve lykkelige liv og deres evne til å elske. Jeg har sett på påstander om Demuth som ofte baserer seg på antakelser om at den homoseksuelle selv deler medisinenes demoniserende tolkninger av dem. Slike påstander, at han var ensom, isolert og ute av stand til å tro på kjærlighet, har hatt stor påvirkning på senere tolkninger av hans kunst.



# Forord

Jeg vil først og fremst takke veilederen min, Lena Liepe, for grundige og verdifulle tilbakemeldinger. Uten deg hadde ikke dette gått. Videre vil jeg takke mamma for alt fra oppmuntrende ord til innkjøping av bøker, Ida Nafstad, som har lest gjennom teksten og kommet med forslag og tilbakemeldinger og Dag Østerberg, som har delt min frustrasjon over Émile Zolas *Nana* og hjulpet meg å se på historien fra nye vinkler.

Til slutt vil jeg takke Victor. Jeg hadde klart å skrive denne oppgaven uten deg ved min side, men det hadde ikke vært halvparten så morsomt, akkurat som alt annet her i livet.

Oslo, november 2014.

Anna Nafstad





# Innholdsfortegnelse

1. Innledning	1
1.1. Problemstilling i kontekst	2
1.2. Praktiske avgrensninger og forklaringer	3
1.3. Ord og begreper	4
1.4. Oppbygging og gjennomføring	6
1.5. Tidligere forskning	7
1.6. Foucault, Butler og Sedgwick: Identitet under konstruksjon	9

## Del I

2 Bakgrunn	14
2.1. Charles Demuth	14
2.2. Homoseksualitetens mange ansikter	16
2.2.1. <i>Den utbredte forståelsen</i>	18
2.2.2. <i>Den medisinske diskursen</i>	20
2.3. Haskell og Farnham: Et bilde av en ensom kunstner	22
2.4. Motstand eller aksept: Homoseksuelles holdning til omverden	26
2.5. Den utenkelige kjærligheten	29
2.6. Oppsummering: Homoseksualitet på heteroseksuelle premisser	32
3 Analyse	35
3.1. Synlig og usynlig: Oppturer og nedturer i homokulturen	35
3.2. Gråsonene i det erotiske spekteret: «Vaudeville» og «Dancing sailors»	38

3.3. Urinerende matroser: Fetisjer i et breddeperspektiv	41
3.4. Badehus som sikker arena: Vennskap og samhold representert i «Turkish bath with self-portrait»	43
3.5. Bokillustrasjonene	47
3.5.1. Visuell «misrule» i <i>Nana</i>	50
3.5.2. Den usynlige trusselen i <i>The Turn of the Screw</i>	54
3.6. Seksuelt anarki i «Distinguished air»	57
3.7. Oppsummering: Queers, hustlers, fairies og trade	62

## Del II

4. «Three sailors on the beach»	66
4.1. «Three sailors on the beach» kontekstualisert	66
4.2. Sex, krig og menn i kostymer	68
4.3. Homofobi, frykt og misunnelse	70
4.4. Den heteroseksuelle betrakteren	72
4.5. Sex til salg: Maskuline menn sitt forhold til feminine menn	74
4.6. Kulturen rundt sex	76
4.7. Oppsummering: Å være (homoseksuell) eller ikke være (homoseksuell)	78
5. Konklusjon	82
Litteraturliste	85
Liste over illustrasjoner	90
Illustrasjoner	91





# 1. Innledning

«I don't think there is any truth. There are only points of view»<sup>1</sup>  
- Allen Ginsberg

Det er den amerikanske poeten Allen Ginsberg som får det første ordet i denne oppgaven, og hans avvisning av sannhetens endelighet er representativt for den videre undersøkelsen. Uten å begi meg inn på en debatt om hva det store ordet sannhet er, så vil jeg si at i denne sammenhengen er sannhet en form for ramme; det sosialt godtatte som regnes for naturlig, stabilt og objektivt; noe som bare er. Men som Michel Foucault var opptatt av å vise med *Histoire de la sexualité* og som mange har ønsket å vise siden, så har seksualitet ingen sannhet; den er skiftende i både ordene vi bruker og rammene som former den. Ginsberg sine ord er ordene til en poet, ikke en vitenskapsmann. Personlig ser jeg det i sammenheng med en marginalisert mann som opplevde flere sider av sitt liv demonisert, fra hans jødiske bakgrunn til hans homoseksualitet. Det er i denne sammenhengen jeg bruker sitatet som illustrerende. Charles Demuth var en homoseksuell kunstner før ordet homoseksuell hadde de rammene vi kjenner til i dag, og han levde som homoseksuell i en tid som forsøkte å definere og forstå følelsene som noen menn opplever overfor andre menn, og handlingene som foregikk menn i mellom. Sitatet til Ginsberg kan også brukes som en tankevekker til hvordan vi tolker fortiden og hvordan vi vurderer seksualitet. Jeg kommer ikke til å finne noen sannhet om Demuth, om homoseksualitet eller om livet i Amerika på begynnelsen av 1900-tallet. Men jeg håper jeg kan finne noen synspunkter.

---

<sup>1</sup> Allen Ginsberg under et intervju med Peter Barry Chowka. (Ukjent dato).  
URL: [http://www.english.illinois.edu/maps/poets/g\\_l/ginsberg/interviews.htm](http://www.english.illinois.edu/maps/poets/g_l/ginsberg/interviews.htm)

## 1.1. Problemstilling i kontekst

Mitt prosjekt vil være å se på tidligere tolkninger av verkene til den amerikanske modernisten Charles Demuth (1883-1935) som har homoseksualitet representert i motivet. Jeg vil undersøke Demuth sin kunst i sammenheng med den homoseksuelle subkulturen i New York, og se hva bildene kan representere med en historisk kontekst som ikke kun baserer seg på rettsvesenets-, straffens-, og psykiatriens historie som bakteppe. Dette blir da også en undersøkelse av den verden Demuth levde og arbeidet i, i tillegg til en analyse av kunsten. Da denne oppgaven fokuserer på kunstens refleksjon av kunstnerens verden er dette en naturlig fremgangsmåte.

Jeg ønsker å gjøre en kritisk gjennomgang av påstander om at Demuth var ensom og isolert, en mening som særlig har blitt fremmet av to av hans biografer; Barbara Haskell og Emily Farnham. Jeg er uenig i dette da jeg mener påstanden baserer seg på en manglende forståelse og kunnskap om den homoseksuelle kulturen i New York på begynnelsen av 1900-tallet. Jeg vil også granske og kommentere påstanden om at homoseksualitet og Demuth sine homoseksuelle motiver var kjærlighetsløse. Jeg er skeptisk til denne påstanden fordi den antyder at det finnes en korrekt definisjon av kjærlighet og at denne definisjonen ligger hos den heteroseksuelle majoriteten, og kjærlighet blir her forstått som ekteskapelig monogami. Andre forståelser eller opplevelser av kjærlighet fremstår da som ikke like bra eller like «ekte». Kjærlighetsløse tolkninger blir også ved flere anledninger knyttet opp til døden og en kobling mellom død og (homo)seksualitet, dette spesielt i Demuth sine illustrasjoner til bl.a. Émile Zola og Henry James.

Demuth sine bilder kan også sees på som en dokumentasjon av den homoseksuelle verden i New York de første tre tiårene av 1900-tallet, og ikke bare som et uttrykk for egne seksuelle preferanser, og sånn sett er de viktige kulturhistoriske dokumenter av en kultur som ikke hadde mange måter eller muligheter for å dokumentere seg selv. Å finne historien i bildene er viktig for å kartlegge en kultur man lenge ikke trodde eksisterte og som for mange fortsatt er skjult. Å finne og kommentere homoseksualitet i kunst handler om mer enn kunstnerens biografi og også om mer enn å finne private beskjeder eller hemmelige tegn og symboler. Kunsthistoriker Richard Meyer sier at i stedet for en slik homoseksuell «skattejakt» burde man se på det som en dialektikk mellom flere motsetninger;

(T)he relation between homosexuality and modern art must be charted as a dialectic between historical possibility and constraint, between public discourse and private knowledge, between the visual image and that which lies beyond the boundaries of the imaginable at a given moment.<sup>2</sup>

Likevel betyr ikke det at biografien er meningsløs, men at den må kontekstualiseres.

Kunsthistoriker Jonathan Weinberg skriver at «(t)o leave out biography is to read out the role of art as both a form of self-revelation and a means of liberation from the prohibitions society places around those it deems abnormal.»<sup>3</sup> Det er med dette i tankene at jeg utforsker både kunstnerens biografi og verden han levde i, når jeg ser på bildene. Jeg har i tillegg til å ha sett på bildene som seksuelle representasjoner, sett på det som seksuelle dekonstruksjoner, dette fordi Demuth viser representasjoner av komplekse seksuelle strukturer og på den måten destabiliserer han både kjønns- og seksualsystemet og viser kulturen rundt sex.

## 1.2. Praktiske avgrensninger og forklaringer

Denne oppgaven handler om homoseksuelle menn. Ofte er det dessverre slik at innenfor den allerede marginaliserte gruppen homoseksuelle, er homoseksuelle kvinner enda mer usynliggjort. Til og med betegnelsen homoseksuell blir stort sett brukt om menn, mens kvinner betegnes som lesbiske, selv om begrepet skal dekke legningen og ikke kjønnnet. Historien om homoseksuelle kvinner er annerledes enn den om homoseksuelle menn, og selvsagt er det ikke i noen av tilfellene kun en historie. Begrepene, definisjonene og de sosiale reaksjoner homoseksuelle kvinner opplevde, var alt veldig forskjellig fra det homoseksuelle menn opplevde. Det er viktige historier, men i denne sammenhengen ville det blitt galt å trekke det frem fordi homoseksualitet i seg selv ikke er nok til å forene menn og kvinner og gjøre deres prøvelser og deres opplevelser like. Kvinner, om de er homoseksuelle eller heteroseksuelle, har hatt andre regler å forholde seg til enn menn, både sosiale og juridiske.

Det er en åpenbar grunn til at jeg snakker om menn i denne oppgaven, Demuth var en homoseksuell mann som malte andre menn. Derimot er det kanskje mer naturlig å spørre hvorfor jeg valgte Demuth, en mannlig kunstner, og ikke en dobbelt marginalisert kvinnelig homoseksuell kunstner. I tillegg til at jeg synes Demuth er en interessant kunstner, synes jeg han gjør seg spesielt godt som «case-study» når det kommer til problemene ved å skrive om homoseksualitet. Da han hadde et fysisk handicap i form av et dårlig hofte, har han blitt

---

<sup>2</sup> Richard Meyer, *Outlaw Representation: censorship and homosexuality in Twentieth-Century American art*, (Boston: Beacon press, 2002), 23.

<sup>3</sup> Jonathan Weinberg, *Speaking for Vice: Homosexuality in the art of Charles Demuth, Marsden Hartley, and the first American avant-garde*, (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1993), 42.

spesielt mye utsatt for svevende forklaringer angående vanskelighetene ved å være annerledes. Det hviler også mye forvirring rundt han på grunn av motsetningene mellom hans eksplisitte kunst og hans introverte personlighet, noe som ofte forklares utilfredsstillende med anakronistiske skapmetaforer. Demuth levde og arbeidet også i en spesielt flytende periode når det kommer til homoseksualitet, der det ligger i et slags ingenmannsland mellom handling og identitet, noe som igjen har vært kilde til mye misforståelser.

Til tross for at jeg fokuserer på flere muligheter enn kun de demoniserende og destruktive når jeg ser på kunsten til Demuth, er ikke dette et prosjekt som har til hensikt å gjøre Demuth sin homoerotiske kunst «respektabel» og «skikkelig» på lik linje med den kvinnelige akt, altså å likestille den erotiske mannen med den erotiske kvinnen. En slik likestilling kommer til å miste mange historiske aspekter og dermed bli fattigere. Det er en forskjell; det er forskjellige kulturhistorier, forskjellige prøvelser som gjør at den nakne mannens kunsthistorie må fortelles på en annen måte enn den nakne kvinnens. Demuth sine homoerotiske motiver var ikke sett på som respektabelt, og fortsatt kan det sies å være på grensen mellom kunst og pornografi. Jeg vil heller feire det urespektable ved det og si som Oscar Wilde at det er gjennom opprør og ulydighet at sosiale forandringer skjer.<sup>4</sup> Handlingene blir etter forandringen sett på med nye øyne, men det er viktig å ikke glemme hvordan handlingen ble mottatt da den ble utført, da den var et opprør og en ulydighet. Hvis vi bare gjør han «respektabel» så står vi i fare for å glemme kampen. Det er et vanskelig balansespill i det å skrive om marginaliserte grupper uten å fremheve og opprettholde deres marginale status, Meyer sier om dette at; «(e)ven as we continue to write homosexual identity into the history of art, we must also attend to the no less difficult task of writing it out.»<sup>5</sup>

### 1.3. Ord og begreper

Et viktig moment i denne oppgaven er identitet. Hva er det, på hvilket grunnlag definerer vi oss selv og andre og er det noen deler ved oss som er viktigere enn andre?

Identitet er et vanskelig begrep, og jeg har ikke tenkt å gå inn i en lang filosofisk diskusjon rundt tema, men en forklaring er likevel nødvendig. Identitet betyr *det samme*. Det er noe ved oss som er konstant, eller som vi oppfatter som konstant eller det er noe ved oss som vi kan finne igjen i andre, en delt identifisering på bakgrunn av noe biologisk, kulturelt, sosialt og

---

<sup>4</sup> Sitatet er hentet fra Oscar Wilde, «The soul of man under socialism» (1891).

<sup>5</sup> Richard Meyer «Identity» i Robert S Nelson og Richard Shiff (Ed.), *Critical terms for art history*. Second edition. (Chicago: The University of Chicago press, 2003), 355.



lignende.<sup>6</sup> Seksuell legning har blitt svært viktig i en moderne identitetsforståelse og det er hovedsakelig seksuelle identiteter som vil bli tatt opp. Meyer mener at man aldri kan være sikker på sin identitet så

(a)rtists should not be construed, therefore, as the transcribers of their own identities into plastic form, as though the terms of selfhood were clear, consciously understood, and easily available to them for illustration, as though the psychic, social, and historical conditions of identity were transparent to them, or for that matter to us.<sup>7</sup>

Ledende forsker innenfor homoseksuell historie, Jeffery Weeks, skriver at «(t)he fascinating paradox of sexual identities is that they are both artificial and essential, arbitrary but forceful, invented categories which nevertheless provide the basic directions by which we navigate the shoals of personal need and social relationships.»<sup>8</sup> Han skriver videre at «(i)dentities are always “relational” in the general sense that they only exist in relation to other potential identities.»<sup>9</sup> Hos Foucault er identitet noe som skapes i (den offentlige) diskursen. For kjønnsforsker Judith Butler handler identitet også i mindre grad om det indre, men heller i hvilken grad regulerende praksiser (eksterne faktorer, ikke interne) har en bestemmelse på vår identitetsforming.<sup>10</sup> Så må man huske på at homoseksuelle ikke er en enhet, det er sosiale ulikheter i form av rase, klasse og andre faktorer som alt spiller inn. For homoseksuelle var det også forskjeller, homoseksualitet er som sagt ikke nok til å knytte kvinner og menn sammen, men det er heller ikke nok til å knytte alle homoseksuelle menn sammen til en likestilt gruppe.

Jeg ønsker også å påpeke at noen av ordene man i Demuth sin tid brukte på homoseksuelle menn kan virke støtende for oss i dag. Her tenker jeg ikke bare på ord som blir brukt som skjellsord av oss i dag (fag, pansy, fairy, cock-sucker), men noe som da var sett på som mer nøytralt, nemlig inndelingen normale menn og unormale menn. Jeg kommer til å bruke slike begreper ved flere anledninger, men jeg har også innsett at jeg blir nødt til å bruke det noe misvisende (og i dette tilfellet, noe anakronistiske) samlebegrepet homoseksuell da jeg selv er fanget av språket. Jeg håper jeg likevel klarer å gjøre det klart at jeg ikke opererer med homogene grupper eller binære seksualkategorier.

---

<sup>6</sup> Meyer, «Identity» i Nelson og Shiff (Ed.), *Critical terms for art history*, 345.

<sup>7</sup> Meyer, «Identity» i Nelson, og Shiff (Ed.), *Critical terms for art history*, 348.

<sup>8</sup> Jeffrey Weeks, *Against nature: Essays on history, sexuality and identity*, (London: Rivers Oram Press, 1995), 5.

<sup>9</sup> Weeks, *Against nature*, 85.

<sup>10</sup> Judith Butler, *Gender trouble*, (New York: Routledge; New Ed edition. 2007), 23

Å se homoseksualitet i kontekst handler ikke bare om å forstå de ulike ordene og kategoriene, men å forstå rammene for kategoriene. Altså kan vi ikke se på mangelen på kunstnerisk frihet eller personlige uttrykk for homoseksualitet som noe som opplevdes på samme måte som vi opplever det i dag. Det ble ikke reagert på likt for man hadde ikke samme konsept om at det kunne være på noen annen måte slik vi har i dag. Selv om det var et friere miljø i for eksempel Paris og Berlin, og det fantes subkulturer i alle storbyene, var tanken om at subkulturen skulle være normen eller bli en likestilt integrert del av samfunnet for de fleste ikke vurdert som en mulighet, og for noen, kanskje heller ikke sett på som ønskelig. Så det er ikke bare snakk om ikke å bruke moderne begreper og tolkninger av begreper, men og ikke tildele moderne reaksjoner på de begrensningene som homoseksuelle møtte. Den kampen som LHBT<sup>11</sup>-bevegelsen har i dag er ikke den samme kampen som ble ført da. Derfor ser jeg det også som problematisk at Demuth til tider blir tildelt følelser forstått utfra en mer moderne kontekst. Når man ikke kjenner til seksuell frihet, kan man da kjenne på ufriheten? Meyer snakker om denne problematikken i forbindelse med et intervju han gjorde med kunstneren Paul Cadmus i 1992. Der kom det raskt frem at Meyer sine ideer om den undertrykte homoseksuelle kunstneren var en ganske annen fra hvordan Cadmus selv hadde opplevd det. Cadmus arbeidet innenfor de rammene han kjente og så ikke utover det.<sup>12</sup>

#### **1.4. Oppbygging og gjennomføring**

Jeg har valgt å dele oppgaven inn i 2 deler der del 1 igjen inneholder 2 deler. Del 1 tar for seg den kulturelle bakgrunnen som kunsten ble skapt i og kommenterer de tolkningene av Demuth jeg ønsker å analysere. Det er USA som sosial og historisk kontekst, da hovedsakelig New York i de første tre tiår av 1900-tallet jeg vil ta for meg. Her vil det også komme en forklaring av begreper, definisjoner og historiske forskjeller mellom da og nå som vil være grunnlaget som resten av oppgaven forholder seg til. I denne delen vil jeg også ta opp en populær oppfatning av Demuth som jeg ønsker å undersøke nærmere, nemlig den seiglivede troen på at Demuth var ensom, emosjonelt og seksuelt berøvet og generelt en outsider. Jeg mener det kan være viktig for vår opplevelse av kunsten hans og snu om på denne troen. Bildet av Demuth som en outsider hviler ikke på hans status som kunstner, de som jo ofte har stått på siden av samfunnet og vært sett på som eksentriske, men hovedsakelig på grunnlag av hans seksualitet. Jeg tror at mangelen på en forståelse av den homoseksuelle kultur- og

---

<sup>11</sup> Forkortelse for lesbiske, homofile, bifile og transpersoner.

<sup>12</sup> Richard Meyer, «Identity», i Nelson og Shiff, *Critical terms for art history*, 349-350.

sosialhistorien har gjort den homoseksuelle tilværelse, og mulighetene til den homoseksuelle, begrenset. Ikke bare er det viktig å vite hvordan den homoseksuelle opplevde seg selv og andre, men interessant er det også å se hvordan den heteroseksuelle opplevde homoseksualitet, særlig med tanke på både heteroseksuelle og homoseksuelle som betraktere av Demuth sin kunst. Jeg vil her fokusere på en mer oppløftende side ved homoseksuell kulturhistorie, en side som ofte blir oversett.

En mulig svakhet ved denne delen av oppgaven er at jeg flere steder benytter meg av sekundærlitteratur, enten fordi engelske oversettelser er vanskelig å få tak i og fordi noen av disse forskerne får såpass liten plass i oppgaven og refereres til på grunnlag av en stort sett felles tolkning av deres samlede arbeider. Men det er kanskje også passende å videreformidle andres tolkninger, da det er nettopp tolkninger oppgaven tar for seg.

I den andre seksjonen av del 1 vil jeg analysere et utvalg bilder av Demuth. Bildene er valgt fordi jeg mener de kan bryte med tanken om det ensomme og kjærlighetsløse til tross for at de ofte blir tolket i disse baner. Bildene viser ulike seksuelle muligheter og en tvetydighet som viser til både det brede seksuelle spekteret som fantes og de udefinerte identitetene i forbindelse med dette, noe som ofte har blitt forenklet i et forsøk på å plassere det erotiske i klare binære kategorier.

Del 2 er en inngående analyse av akvarellen «Three sailors on the beach» fra 1930. Her vil det være et fokus på kjønnsidentitet og forholdet mellom deltaker og betrakter. Jeg vil se på hvordan mannlige heteroseksuelle betraktere forholder seg til homoerotisk kunst og se dette i sammenheng med obligatorisk heteroseksualitet, samfunnskontroll og homofobi. Jeg vil også ta opp rollen som den heteroseksuelle «macho» mannen hadde i den homoseksuelle kulturen, da dette er mennene som Demuth avbilder.

## **1.5. Tidligere forskning**

Av tidligere forskning må først og fremst nevnes Jonathan Weinberg. Weinberg var først ute med den kritikken jeg ønsker å følge opp, at forskningen hviler på en feilaktig forståelse av hva homoseksualitet betydde i Demuth sin tid. Weinberg har gjort en kjempejobb med å peke på uriktige og fordomsfulle tolkninger i Demuth-forskningen og bruker boken *Speaking for vice: Homosexuality in the art of Charles Demuth, Marsden Hartley, and the first American avant-garde* (1993) til å avdekke det han mener er det homoseksuelle i Demuth sine bilder.

Weinberg er opptatt av at homoseksualitet må forstås utfra tidens egne premisser, altså kan vi ikke bruke våre forklaringsrammer på hva som er homoseksuelt og heteroseksuelt,

heller ikke kan vi bruke våre språkdefinisjoner. I stedet må vi gå tilbake til tiden vi undersøker og sette oss inn i hva det betydde da, og ikke bare sosiale og juridiske konsekvenser, men hvordan identitet ble skapt på bakgrunn av seksualitet og kjønnede forventninger og hvordan man møtte dem. Weinberg har fått med noe av den debatten jeg ønsker fokusere på, men han gir også mye plass til den elitistiske; den medisinske diskursen. Dette var mest sannsynlig en diskurs som aldri nådde ned til hoveddelen av folket og som derfor hadde lite å si for deres identitetsbygging. Weinberg sin bok ble utgitt i 1993, og forskningen på homofile miljøer, underkulturer og historier har blitt mer tilgjengelig og mer fylldig siden den gang, en fordel jeg ønsker å benytte meg av. Til tross for mye bra, er det også ting jeg er skeptisk til i Weinberg sin forskning og jeg kommer til å argumentere mot han ved flere anledninger. Det er de negative tolkningene av motivene og den klare inndelingen mellom heteroseksuell og homoseksuell jeg vil ta opp, en slik inndeling gir ikke mye plass til gråsonene. Kunsthistoriker Erin Griffey og historiker Barry Reay har kritisert tendenser til slike forenklinger i kunsthistorien og historien generelt.<sup>13</sup> Det er også en tendens til manglende kontekstualisering i flere av tolkningene til Weinberg, til tross for hans oppmerksomhet ved viktigheten av dette. Slike mangler ender ved flere anledninger med forenklinger av seksuelle identiteter.

Når det kommer til kontekstualiseringen har historikerne George Chauncey, Barry Reay og Graham Robb vært spesielt viktige for meg. De har alle et fokus på variasjonen av seksuelle kategorier og identiteter og ønsker alle å gjøre et oppgjør med forenklinger og transhistoriske fremstillinger av homoseksualitet. Deres fokus er på populærkulturen og ikke på den medisinske diskursen, så den homoseksuelle kulturhistorien blir fortalt hovedsakelig gjennom de som tok en aktiv del i den.

Det er to personer til som må nevnes og det er Barbara Haskell og Emily Farnham; to av biografene til Charles Demuth. Haskell er kunsthistoriker og kurator ved Whitney Museum of American Art i New York. Hun utga i 1987 boken *Charles Demuth* der hun i tillegg til å kartlegge barndom, utdanning, kunst og privatliv, har presisert et ståsted om Demuth som en outsider. Farnham er selv kunstner og utga i 1971 boken *Charles Demuth; Behind the laughing mask*. Her fortelles det i tillegg til det typiske biografi-innholdet om det Farnham mener er kunstnerens hemmelige og ensomme side. Farnham skrev også sin doktoravhandling om Demuth; «Charles Demuth: His life, psychology and works» fra 1959. Bøkene har blitt

---

<sup>13</sup> Erin Griffey og Barry Reay, «Sexual Portraits: Edward Melcarth and homoeroticism in modern American art» publisert i *History workshop journal*, issue 73, spring 2012, 67-68.

stående som noen av hovedkildene i Demuth-forskningen, særlig med tanke på Haskell sin stilling innen kunstverdenen og det faktum at Farnham sin biografi har med intervjuer fra mennesker (kjente og ukjente) som var venner og bekjente av Demuth selv.

## 1.6. Foucault, Butler og Sedgwick: Identiteter under konstruksjon

Da dette er en oppgave som tar for seg homoseksualitet, og særlig de kulturelle rammene som bygger opp vår forståelse av seksualitet, blir Foucault sitt arbeid med seksualitetens historie nødvendig å nevne. Butler sin teori om «the heterosexual matrix» og hennes dekonstruksjon av kjønn og seksualitet er også interessant å se på når jeg vurderer Demuth sine motiver som visuelle dekonstruksjoner av disse instansene. Den heteroseksuelle matrise er et sosialt lov system vi alle er fanget i og jeg vil se på teorien om matrisen i forbindelse med antagelser om kjærlighet. Eve Kosofsky Sedgwick sine teorier om det homososiale, i dette tilfellet forholdet mellom menn, og i hvilken grad det kan separeres fra det homoseksuelle skal jeg også komme inn på i forbindelse med mulige betraktere av Demuth sine mer eksplisitte motiver.

I *Histoire de la sexualité: La volonté de savoir*<sup>14</sup> følger Foucault seksualitetens kulturhistorie. Han utforsker hvordan seksualitet har blitt konstruert, hvordan det blir diskutert og kontrollert. Han knytter seksualitet til kunnskap og makt, og hvordan dette skapes gjennom diskurs. Makt er i dette tilfellet ikke autoritær; det er ikke staten, militæret eller politiet, men noe som skapes og distribueres gjennom kunnskap. Alle er med på å opprettholde makten. Når han utforsker seksualitetens historie, utforsker han seksualitetens diskurshistorie; det handler om våre tolkninger, våre verdivurderinger og våre reaksjoner. I stedet for *en* sannhet har hver diskurs sin egen sannhet. Diskursen er ikke som mange har likt å tro, om en fornektelse av seksualitet, men i stedet om kontroll av seksualitet. Dette er det disiplinerende samfunnet. Det var under denne diskursen Foucault forteller om hvordan den homoseksuelle identitet ble konstruert som en perversjon av (det heteroseksuelle) idealet. Han viser at moderne homoseksualitet, homoseksualitet slik vi definerer det i dag, er relativt nytt, han setter selv årstallet til rundt 1870.<sup>15</sup> Det er ikke for å si at seksuelle forhold av mennesker med samme kjønn ikke har eksistert før, men at det var *handlingen* som ble sett på som galt. Altså var ikke handlingen regnet som identitetsskapende. Det eksakte tidspunktet for skapelsen av homoseksualitet er omstridt, det er som sagt Foucault som satt dette årstallet, men om man

---

<sup>14</sup> History of sexuality: The Will to Knowledge

<sup>15</sup> Den tyske advokaten Karl Heinrich Ulrichs var først ute om å skrive om konseptet homoseksualitet, dette i 1864, og selvet begrepet kom noen år senere, i 1869, innført av tysk-østeriske Karoly Maria Benkert.

mener det skjedde før eller senere, holder likevel argumentet om at det er skapt og ikke gitt. Foucault beskriver seksualitet som en kulturell kategori styrt og definert gjennom makt, så marginaliserte seksualiteter er et produkt av makten som marginaliserer dem. Det er med andre ord ingen naturlig forskjell mellom heteroseksuell og homoseksuell; alt skapes i diskursen.<sup>16</sup>

I denne teorien blir identiteter først skapt etter en diskurs. Men det finnes alltid flere diskurser simultant. I forbindelse med Demuth betyr dette at vi har flere måter å tolke en homoseksuell identitetsforståelse på. Forskningen rundt Demuth har likevel vært mest opptatt av den medisinske diskursen, den også Foucault fokuserer på. Jeg vil videre i oppgaven se på ulike identitetsforståelser distribuert av forskjellige instanser for å danne meg et bilde av Demuth som ikke er basert på kun «vitenskapelige» diskurser. Foucault sin tekst dekonstruerer seksualitet ved å bryte med antatte sannheter, særlig tanken om det naturlige. Å snakke om eller representere seksualitet og kjønn på en måte som utfordret normen er en form for dekonstruksjon; man viser samfunnets strukturer, oppbyggelsen og det kunstige. Demuth sine motiver dekonstruerer seksualitet og kjønn ved mye av det samme prinsippet. Ved å vise seksuell variasjon side om side, ofte med forvirrende og uventete elementer, blir spørsmål om naturlig og unaturlig vanskelig å svare på. Det er ikke for å si at dette var hensiktsmessig fra Demuth sin side, men for betraktere av kunsten hans som ikke kjente til miljøet han malte fra og for senere betraktere som er distansert av tid i tillegg til kultur, blir resultatet ofte svært opprørende når det kommer til antakelser om kjønn og sex.

En annen forsker som benytter seg av dekonstruksjon er Judith Butler. Her er det også en agenda om å avsløre at en originalitet i kjønn og seksualitet er falskt. Butler er kanskje mest kjent for «performativitetsteorien», at kjønn (og identitet i alle mulige former) er noe vi *gjør*, ikke noe vi *er*. Men Butler snakker også om forholdet mellom kjønn og seksualitet i noe hun kaller «the heterosexual matrix» eller på norsk; den heteroseksuelle matrise. Den heteroseksuelle matrise er et system som knytter kjønn og kjønnsnormer til seksualitet og som antar at en heteroseksuell kontinuitet mellom biologisk kjønn og kulturelt kjønn er nødvendig for at mennesker skal være fullstendige.<sup>17</sup> Kjønn blir snakket om og definert gjennom den heteroseksuelle matrise, og normative kjønnsidentiteter er skapt gjennom disse hegemoniske

---

<sup>16</sup> Foucault, *The will to knowledge: The history of sexuality volume 1*, (New York: Penguin Books. 1998), 1-14, 43, 92-94, 139.

<sup>17</sup> På engelsk deler de inn i «sex» og «gender», og ikke biologisk og kulturelt kjønn. Biologisk kjønn blir ikke helt riktig i forholdt til Butler sin teori, da den fremstår som naturlig og pre-diskursiv, noe Butler mener ikke er tilfellet.

fremstillingene av heteroseksualitet.<sup>18</sup> Matrisen til Butler handler om seksualitet, men jeg mener et slikt sosialt lov system kan fungere på kjærlighet også. For også innenfor kjærligheten finnes det normer, hvordan vi skal leve med hverandre, hvordan man skal utrykke, vise og til og med føle kjærlighet. Som homoseksuell og hva som ofte beskrives som dandy (feminin) faller Demuth utenfor normen av kjønn og seksualitet, dette er vi klar over og bevisste på. Men hva med kjærligheten? Når vi påtvinger hans motiver og hans tilværelse en kjærlighetsløs tolkning, har vi latt oss lure av en antatt sannhet rundt kjærlighet? En riktig måte å elske og begjære på?

At noe er en sosial konstruksjon betyr ikke at følelsene man har et valg (bevisst eller ubevisst), men hvordan vi tolker og arrangerer følelser og handlinger er sosialt betinget. Det er mye snakk om homoseksuell kjærlighet i tekstene skrevet om Demuth, at denne formen for kjærlighet var uoppnåelig og at kjærlighet (levd ut) kun var mulig for den heteroseksuelle majoriteten. Men hva er kjærlighet og hvem skal få definere hva som er ekte? Vi vet at det ikke var mye støtte å få i samfunnet for homoseksuelle relasjoner, men så må man også huske på at ikke alle heteroseksuelle relasjoner ble oppmuntret heller. Heteroseksuelle hadde også sosiale konvensjoner å forholde seg til. Selv om man kunne ha legitime ekteskap, kunne man ikke velge fritt fra alle sosiale klasser, så det er ikke slik at den ene er fri mens den andre er ufri. Det var mange, spesielt kvinner, som giftet seg på grunn av nødvendighet, trygghet og konvensjon som motivasjon heller enn kjærlighet.<sup>19</sup>

Kulturanthropolog Gayle Rubin har kommet med sterke argumenter når det kommer til det politiske ved heteroseksuelt partnerskap. I essayet «The traffic in women: Notes on the “Political Economy” of sex» beskriver hun ekteskapet som en handel mellom to menn der kvinnen er handelsvaren som blir byttet fra en mann (far) til en annen (ektemann) for å styrke maskuline bånd, både sosialt, politisk og økonomisk. Dette er inspirert av antropologen Claude Levi Strauss sine observasjoner om ekteskapet i *The elementary structures of kinship* (1969).<sup>20</sup> Det heteroseksuelle ekteskapet er altså homososialt, det er en allianse mellom to menn, ikke mellom en mann og en kvinne. Sosiolog Karin A. Martin mener at heteroseksualitet som ideal (sosial tvang) også var en måte og kontrollere kvinner på. Man måtte passe på at kvinner ikke kunne klare seg uten menn, få seksuell nytelse uten menn eller

---

<sup>18</sup> Butler, *Gender trouble*, 7-8, 208.

<sup>19</sup> Kjærlighetsekteskapet er relativt nytt som ideal i den vestlige verden.

<sup>20</sup> Gayle Rubin, «The traffic in women: Notes on the “Political Economy” of Sex» i Rayna Reiter, ed., *Toward an anthropology of women*, (New York: Monthly Review Press, 1975), 174; Gayle Rubin, *Deviations*, (London: Duke University Press, 2011), 42.

være selvstendige på noen som helst måte.<sup>21</sup> I en slik tolkning blir heteroseksualitet viktig for å bevare menns politiske og sosiale interesser. Jeg mener derfor at kjærlighet ikke kan sies å ha frihet og legitimitet som betingelse og heller ikke ha heteroseksuelt ekteskap som forbilde.

I *The pleasure principle* (1998) tar Michael Bronski opp forholdet mellom heteroseksuelle og homoseksuelle og hvorfor dette ofte ender i homofobi. Bronski relaterer dette til det vanskelige forholdet mellom nytelse og ansvar og hvordan dette møtes i politikken rundt sex og de store konsekvensene «queere» livstiler har på det kontrollerende samfunnet.<sup>22</sup> Han ser på enkeltindividets fasinasjon og frykt for den homoseksuelle og identifiserer mye av problemet til å ligge i kristenmoraliske tolkninger rundt meningen med sex. Eve Kosofsky Sedgwick utforsker noe av den samme frykten når hun skriver om relasjoner menn i mellom og om antatte forskjeller mellom det homososiale og det homoseksuelle. Ordet homososialt er ment som en motsetning til homoseksuell når det kommer til tilknytninger mellom personer av samme kjønn; det er snakk om sosiale bånd i stedet for seksuelle. Vi har en tendens til å vurdere menns relasjoner, der menn handler på vegne av menns interesser, som noe distansert fra homoseksuelle bånd, men Sedgwick mener det sosiale og seksuelle ikke alltid har vært så distansert fra hverandre.<sup>23</sup> Sedgwick påpeker forskjellen mellom menn og kvinners homososiale relasjoner i det at menn er i en maktposisjon kvinner ikke er. Tilknytninger mellom menn er mer knyttet opp til en felles homofobi i tillegg til en felles misogyni. Selv om Sedgwick mener homofobien ikke er en nødvendig del av det homososiale, er misogynien det i den grad at kvinnen er den andre, mannens motsetning, som han utøver makten sin overfor. Mannen har den makten han har fordi kvinnen ikke har det. Når homoseksualitet og femininitet er knyttet opp mot hverandre, blir homofobi en naturlig forlengelse av misogynien, et hat mot det kvinnelige i eller ved menn og en trussel mot det maskuline maktmonopolet. Men denne separasjonen mellom det sosiale og det seksuelle har ikke alltid eksistert. Sedgwick går bakover i historien og finner eksempler der det å hjelpe menn og det å elske menn ikke ble sett på som motsetninger, Platons symposium er et populært eksempel, der erotikk og politikk er nært relatert.<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> Karin A. Martin, «Gender and Sexuality: Medical Opinion on Homosexuality, 1900-1950» i *Gender and Society*, Vol. 7, No. 2 (Jun., 1993).

<sup>22</sup> Queer referer til noe som er annerledes. Det er et flytende begrep som forandrer innhold ut fra hva normen er. Queer referer ofte til en form for seksuell identitet (gjørne en flytende, udefinert en). Brukes også som betegnelse på en homoseksuell.

<sup>23</sup> Dette i motsetning til kvinner der det sosiale og seksuelle er nært knyttet, det blir sett på som en del av det å fremme kvinners interesser i stedet for som en motsetning til det homoseksuelle.

<sup>24</sup> Eve Sedgwick, *Between men: English literature and male homosocial desire*, (New York: Colombia University Press. 1985), 1-5, 19-20.



Jeg finner det antatte skille mellom det homoseksuelle og det homososiale interessant i denne sammenhengen fordi jeg ser tendenser til å skille disse to i analyser av Demuth sin kunst. I den sammenhengen blir det snudd på, i stedet for å fokusere på hvordan det homososiale er fri for homoseksualitet, blir det antatt at det homoseksuelle er fri for homososialitet. Problemene med å kombinere disse kommer frem i tolkninger av Demuth sine motiver fra badehus, en populær homoseksuell og homososial arena.

En annen som knytter det homososiale og det homoseksuelle er den franske aktivisten Louis- Georges Tin. I *The invention of heterosexual culture* (2008) skriver han:

At one point in history, men had been recommended to eschew female company for fear of becoming (or being regarded as) effeminate (a gender issue) or, in the eyes of the Roman Catholic Church, guilty of debauchery (a sex issue). Now [the twentieth century], however, men were encouraged to seek out the company of women for fear of being regarded as homosexual.<sup>25</sup>

Produksjonen av heteroseksuell maskulinitet er altså svært tvetydig; for å utvikle «rett» kjønn, må man være med medlemmer av samme kjønn, men for å utvikle «rett» seksualitet, må man være med medlemmer av motsatt kjønn. Altså oppmuntret homososialitet til hva som skulle være to motsetninger, til maskulinitet og homoseksualitet. I Demuth sine motiver kan man se representasjoner av maskulinitet og homoseksualitet (i form av handlinger) i ett og samme motiv. «Three sailors on the beach» er et slikt motiv og gjør bildet ekstra tvetydig og for noen også ekstra ubehagelig, da flere diskurser, spesielt den medisinske diskursen og også flere homofobe diskurser i dag, foretrekker å holde disse to adskilt.

---

<sup>25</sup> Louis-Georges Tin, *The invention of heterosexual culture*, (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2012), 142.

# Del I

## 2. Bakgrunn

### 2.1. Charles Demuth

«So few understand love and work; I think if a few do  
we may not have lived entirely without point»<sup>26</sup>

- Charles Demuth

Charles Demuth ble født 8. november 1883 i Lancaster, Pennsylvania som det eneste barnet til Ferdinand og Augusta Demuth. Han begynte tidlig å vise interesse for tegning og maling, og ble oppmuntret til dette av sine foreldre. Han fikk i begynnelsen en varierende kunstnerisk trening gjennom lokale kunstnere før han senere studerte på Drexel Institute of Art, Science and Industry og Pennsylvania Academy of Fine Arts i Philadelphia under blant annet Thomas Anshutz, Hugh Breckenridge and William Merritt Chase. Da Demuth var fire år fikk han en hofteskade, muligens på grunn av poliomyekutus (hoftesyke) eller en form for tuberkulose i hofta. Bena hans var ujevne og som ung brukte han spesialsko for å forsøke å rette dette opp, men som voksen måtte han bruke stokk. Hofteskaden skal ikke ha satt stopper for hans sosiale liv, skal vi tro bekjente av Demuth. Emily Farnham har fått med flere sitater både i boken *Charles Demuth: Behind a laughing mask* og i avhandlingen *Charles Demuth: His life, psychology and works*, der det snakkes om Demuths gode humør og hvordan han ikke lot det dårlige benet stå i veien for det han ville.<sup>27</sup>

Mesteparten av tiden hans ble fordelt mellom Lancaster, New York, Philadelphia og Provincetown. Provincetown var et populært feriested, spesielt populært for homoseksuelle menn, dog ikke begrenset til kun dem, og Demuth tilbrakte mange somre der. Demuth var en av grunnleggerne av the Provincetown players (opprettet i 1915), en teatergruppe som satte opp forestillinger om sommeren. Han tilbrakte også mye tid i New York der han stort sett

---

<sup>26</sup> Charles Demuth brev til Alfred Stieglitz i Bruce Kellner (ed.), *Letters of Charles Demuth: American artist 1883-1935*, (Philadelphia: Temple University Press, 2000), 20.

<sup>27</sup> Emily Farnham, *Charles Demuth: Behind a laughing mask*. (Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1971), se kapittel 1 «Enigmatic personality», 5-29.

bodde på hotell i det bohemske og homovennlige Greenwich Village og i vinteren 1915-16 leide han en leilighet i samme nabolag. En periode skal han ha vært i New York nesten ukentlig. Han hadde en stor gruppe venner og bekjente, både kunstnere, forfattere og andre som deltok i de bohemske sirkler.<sup>28</sup> Han var i Europa, hovedsakelig Paris, ved flere anledninger (1907–8, 1912–14 og 1921) og fikk der muligheten til å observere en mer modernistisk kunst enn hva som var den amerikanske kunstscenen. Han utforsket Cézanne og kubisme i arkitektoniske arbeider, en utforskning som senere skulle utvikles til precisionist-stilen han blant annet er kjent for. I de tidlige figurbildene kan man se påvirkning, både i tendens og teknikk fra Henri de Toulouse-Lautrec sine scener fra horehus, barer og kabareter, Picasso sin blå periode, Edgar Degas, Auguste Rodin og Henri Matisse. Det er mye bevegelse som kommer frem i form av raske linjer og runde former. Dette, spesielt de Rodin-inspirerte figurene, tar han opp igjen når han senere vender tilbake til figuren.<sup>29</sup>

Han ble representert av kunstforhandleren Charles Daniel og selv om han uttalte mye misnøye for dette, forble Daniel Demuths forhandler. Det kommer frem av brev at Demuth gjerne ville bli representert av fotografen Alfred Stieglitz, som Demuth var god venn med, men at Stieglitz av ulike grunner var motvillig til dette. Et forslag til Stieglitz betenkning som er tatt opp av flere er Demuths homoseksualitet og Stieglitz sitt syn på det.<sup>30</sup>

Oktober/november 1914 hadde Demuth sin første soloutstilling på Daniel Gallery og mellom 1914-1923 fikk han hele 8 utstillinger på samme galleri.

Sommeren 1920 ble Demuth svært syk, han ble senere, i mars 1921, diagnostisert med diabetes. Han blir en av de første til å få insulinbehandling i Amerika. Sykdommen viser seg vanskelig å behandle og han ble svært svak, noe som resulterte i at den kunstneriske produksjonen hans led. Han dør 23. oktober 1935 i barndomshjemmet i Lancaster, av komplikasjoner i forbindelse med sykdommen.<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> Betsy Fahlman, Claire M. Barry, *Chimneys and Towers: Charles Demuth's Late Paintings of Lancaster*, (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2007), 55; Ukjent forfatter, «A History of the Provincetown Playhouse», <http://www.provincetownplayhouse.com/history.html> (Kilde oppsøkt: oktober 2014).

<sup>29</sup> Betsy Fahlman, «Charles Demuth», [http://www.moma.org/collection/artist.php?artist\\_id=1490](http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=1490), fra *Grove Art Online*, Oxford University press, 2009. (Kilde oppsøkt; oktober 2014).

<sup>30</sup> Både Marcia Brennan, Betsy Fahlman og Christopher Reed argumenterer for det.

<sup>31</sup> Fahlman, «Charles Demuth», [http://www.moma.org/collection/artist.php?artist\\_id=1490](http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=1490). (Kilde oppsøkt: oktober 2014).

## 2.2. Homoseksualitetens mange ansikter

«If we don't know the rules, we don't know that we are breaking them»<sup>32</sup>

- Jamake Highwater

I dag snakker vi ofte om å «være i skapet» når mennesker skjuler sin seksualitet for de rundt seg, enten det er for alle eller om det bare er for heteroseksuelle. Å være i skapet gir assosiasjoner til et lite, trangt og ubehagelig sted. I Demuth sin tid snakket man ikke om skap, den metaforen er faktisk ikke blitt registrert brukt før 1960-tallet. Det å «komme ut» var mer en referanse som assosierte seg med debutanter som kom ut av barnerommet og inn i den sosiale voksenverden. Når man kom ut i Demuth sin tid, kom man ut i den homoseksuelle verden (i motsetning til å komme ut til den heteroseksuelle verden slik vi oftest ser det i dag). Store områder av New York var «tatt over», og det var ikke vanskelig å finne andre med samme seksuelle preferanser som deg selv, som historieprofessor George Chauncey sier, det var snakk om «a gay world» ikke «a gay closet». De homoseksuelle var ikke isolerte fra omverdenen og den homoseksuelle subkulturen (kalt slik ikke fordi den var liten, men fordi den var på siden av den dominerende kulturen) i New York var et blomstrende, levende sted som ikke var vanskelig å finne eller delta i hvis man så ønsket. I stedet for skapmetaforen ble det brukt andre metaforer; man snakket om dobbeltliv og masker. Forskjellen mellom metaforene som ble brukt i Demuth sin tid og skapmetaforen vi liker så godt i dag, er at de førstnevnte handler mer om en bevisst «performance» enn om isolasjon og ensomhet.<sup>33</sup>

I tekster som omhandler Demuth er det populært å bruke skapmetaforen. Tanken om at alle homoseksuelle var i skapet fordi de ikke kunne omfavne et åpent homoseksuelt liv, om det så var på gaten eller på lerretet, er en forhastet (og noe nedlatende) konklusjon. Erin Griffey og Barry Reay har tatt opp denne problemstillingen i artikkelen «Sexual Portraits: Edward Melcarth and homoeroticism in modern American art» fra 2012, der også Jonathan Weinberg blir beskyldt for å plassere Demuth i skapet og dermed forenkle den seksuelle identiteten hans. Problemet med skapet, og det Griffey og Reay mener er en for skarp inndeling mellom homoseksuell og heteroseksuell, er at det seksuelle spekteret blir svært lite og man arbeider ut fra en antakelse om at mennesker var enten/eller, og hvis man var homoseksuell og ikke åpent delte det med omverdenen, så var man (ulykkelig) i skapet. Dette er ikke bare en forenkling av begreper, men en moderne tolkning av den homoseksuelles

---

<sup>32</sup> Jamake Highwater, *The mythology of transgression*, (New York: Oxford University Press, 1997), 12.

<sup>33</sup> George Chauncey, *Gay New York; Gender, urban culture, and the making of the gay male world, 1890-1940*. (New York: Basic Books, 1994), 6-7.

holdninger til egen seksualitet. Chauncey reagerer også på slike forenklinger og mener det ofte baserer seg på troen om den homoseksuelles internalisering av samfunnets holdninger.<sup>34</sup>

Homoseksuelle rammer og definisjoner har gått gjennom flere forandringer. Denne epoken var fortsatt i en overgangsfase der det var mye usikkerhet hva definisjoner angikk og også en periode der det var store forskjeller mellom ulike sosiale klasser og mellom «folket» og «vitenskapen». Det var ikke, slik det jo sjeldent er, en felles tolkning som alle forholdt seg til. Arbeiderklasse, middelklasse, leger og rettssystem, hadde alle forskjellig forståelser og brukte mange forskjellige begreper når de definerte seg selv og andre. I forbindelse med Demuth betyr det at vi ikke nødvendigvis holder oss til kun en diskurs og det er absolutt ikke en svart/hvitt forståelse hva seksualitet angår. En stor forskjell fra da og nå er at arbeiderklassen og store deler av middelklassen ikke brukte inndelingene homoseksuell og heteroseksuell. Selv om begrepene eksisterte var det en mer faglig inndeling og de fleste andre brukte begreper som fairies, queers, trades, fags, faggots eller mer generelt normal og unormal, og dette refererer til mye forskjellig i det kjønnslige og seksuelle spekteret.<sup>35</sup>

Jeg vil få med sider av både den brede forståelsen av homoseksualitet og også se på den medisinske diskursen. Disse diskursene kommer ofte frem til ulike konklusjoner. I den brede forståelsen finner man flere tilfeller der den homoseksuelle representerer seg selv og det er et større spekter av seksuelle identiteter og muligheter og en mindre fordømmende diskurs, dog ikke en likestilling på noen måte. For å finne kompleksiteten og tvetydigheten i de homoseksuelle representasjonene i Demuth sine motiver er den brede forståelsen svært interessant. Den elitistiske diskursen; medisinen, psykiatrien og rettsvesenets diskurs, har en annen hensikt i denne oppgaven. Den illustrerer det store fokuset som var på seksualitet og på behovet for å forstå og kategorisere på en måte som var helt ny. Denne diskursen har også styrt senere tolkninger av Demuth sin kunst, ofte i lite oppmuntrende retninger. Når man kun forholder seg til lovene får man en ensidig historie av homoseksualitet. Historiker Graham Robb påpeker at lovene forholder seg til handlinger og ikke til følelser. Historien man sitter igjen med da blir en historie om prostitusjon, straff og sodomi.<sup>36</sup> Da er det kanskje ikke så rart at kjærighet er fraværende.

---

<sup>34</sup> Chauncey, *Gay New York*. 6; Griffey og Reay, «Sexual Portraits: Edward Melcarth and homoeroticism in modern American art», 84-85, 91.

<sup>35</sup> Chauncey, *Gay New York*, 14.

<sup>36</sup> Graham Robb, *Strangers: Homosexual love in the nineteenth century*, (London: Picador, 2003), 17.

### **2.2.1. Den utbredte forståelsen**

*«He asked me...if I had ever had sex with another member of my own sex, you know, and I said, oh, definitely. And, did you like it? Yes, I liked it. Do you think you`re homosexual? I said not really.»<sup>37</sup>*

Begrepene normale og unormale høres for oss veldig fordømmende ut, men selv om de homoseksuelle selv ofte brukte disse ordene så er det ikke det samme som å si at de så ned på seg selv og hvordan de var. Det ble faktisk dokumentert at de fleste homoseksuelle ikke synes de selv var ekle eller umoralske, selv om de anerkjente at de var annerledes. Begrepet unormal er derfor ikke nødvendigvis en verddivurdering, men heller en beskrivelse av noe som er annerledes enn den dominerende kulturen. Innenfor den unormale kategorien var det mange flere kategorier, og i tillegg til dette mange flere som faller utenfor kategoriene, som jo ofte skjer. Det var fortsatt vanlig blant arbeiderklassen og store deler av middelklassen å definere mennesker ut fra kjønnsroller eller kjønnsperformativitet (for å si det med Butler), heller enn ut fra seksualitet. Altså handlet det mer om hvordan man presenterte seg for de rundt, som feminin eller maskulin, og hvilken rolle man tok i seksualakten.

De mest synlige av de homoseksuelle var fairies; det var menn som tok til seg en feminin manierisme og en passiv rolle i (seksuelle) møter med andre menn. Utover 20-tallet ble det også vanlig å kalle de for pansies. Det var ikke det at de hadde sex med andre menn som gjorde dem annerledes, men deres feminitet. Å ta på seg rollen som fairy var en måte å forklare hvordan menn kunne ha følelser som vanligvis kun var reservert for kvinner. Den seksuelle tiltrekningen menn følte for andre menn var regnet som en feminin tiltrekning (det var altså et bevis på deres feminitet, ikke på deres homoseksualitet) og det var derfor fairies var en såpass vanlig og synlig karakter i denne tiden, noe som er en stor forskjell fra i dag. Fairies ble stort sett tolerert, men de ble ikke respektert. De ble tolerert slik som prostituerte kvinner ble tolerert, og de ble som prostituerte kvinner brutalisert, sett ned på og regnet som lett bytte for både voldtekt og ran.<sup>38</sup>

Det var også de som ble kalt queers, de var mer moderate enn fairies. Flere menn slet med å finne en identitet de kunne passe inn i som homoseksuelle, men ikke feminine. Det var i søken etter dette at queers ble en populær identifisering. De fleste queers var fra middelklassen. Mange ønsket å beholde statusen de hadde som menn og så på det som nedverdiggende å kle seg i kvinneklær og avviste derfor den feminiserte identiteten. Men flere

---

<sup>37</sup> Barry Reay, *New York hustlers: Masculinity and sex in modern America*. (Manchester: Manchester University Press. 2010), 111.

<sup>38</sup> Chauncey, *Gay New York*, 47-50, 58-61.

regnet likevel ofte sitt begjær og sin kjærlighet for menn som en feminin kjærlighet. Flere mente deres lyst for menn var deres seksualitet, ikke deres femininitet; så i en mer moderne forklaring, ikke deres (sosiale) kjønn. Å være queer var tryggere fordi de skilte seg såpass fra fairies, det var enklere for dem å skjule homoseksualiteten sin og leve et dobbeltliv, dette på grunn av en naiv forestilling fra den dominante kultur om hva en homoseksuell mann var og hvordan han så ut. Dette er et paradoks Chauncey påpeker; fairies hjalp queers med å holde på statusen sin i den heteroseksuelle verden på den ene siden, mens på den andre siden, fordi fairies var de som representerte homoseksualitet til folket, var det bitre følelser ovenfor dem fordi de var så ekstreme og fremmet forakten for homoseksuelle. Mange queers følte fairies var en karikatur av dem som homoseksuelle. Når det er sagt, var det likevel mer uvilje mot homoseksuelle blant middelklassen enn arbeiderklassen, så queers hadde større grunn for å skjule seg.<sup>39</sup> Fairy og queer var de vanligste begrepene som ble brukt om de vi nå vil kalle homoseksuelle, dog queer var oftest brukt som et adjektiv og dermed mer flytende enn fairy som ble brukt som et substantiv.

Det både fairies og queers hadde til felles var en fasinasjon for maskuline *normale* menn. De normale mennene som godtok seksuelle tilnærmelser fra andre menn ble kalt trade.<sup>40</sup> Trade-termen ble originalt brukt om en horekunde som betalte for fairies, men fra rundt 1910 og utover refererte det til alle heteroseksuelle menn som tok imot tilnærmelser fra homoseksuelle menn, enten gratis eller for penger, og senere ble det også brukt om heteroseksuelle menn som solgte sex til andre menn.<sup>41</sup>

Det var ikke bare arbeiderklassen og de som tok en aktiv del i det homoseksuelle miljøet som forsto seg selv og andre basert på kjønn heller enn seksualitet. Selv om andre så på normale menn som hadde sex med unormale menn som moralsk tvilsomme (akkurat som menn som hadde sex med kvinnelig prostituerte var), kunne de likevel komme unna med det uten selv å bli stemplet som homoseksuell eller miste sin status som menn. Chauncey skriver at menn i det vi i dag ville kalt homoseksuelle forhold var definert ut fra forskjellene mellom hverandre (aktiv/passiv, feminin/maskulin) og ikke utfra likheter (en delt homoseksualitet).<sup>42</sup>

Det er vel sjeldent at det å identifisere seg som homoseksuell er en samlet ting, men i denne perioden var det spesielt mange flytende identitetsforståelser. Til tross for mange ulike kategorier, også flere enn de nevnte her, så var det selvsagt ikke slik at alle homoseksuelle

---

<sup>39</sup> Chauncey, *Gay New York*, 101-107.

<sup>40</sup> De ble ikke sett på som homoseksuelle før andre verdenskrig, men i stedet som menn med lav moral.

<sup>41</sup> Chauncey, *Gay New York*, 69-70.

<sup>42</sup> Chauncey, *Gay New York*, 96.

fant seg til rette i en spesifikk definisjon og flere gikk antakelig frem og tilbake, og roller under seksualakten ble nok byttet på mer enn man ga inntrykk av utad.

### **2.2.2. Den medisinske diskursen**

*«In view of the importance of a child's relation to his parents in determining his later choice of a sexual object, it can easily be understood that any disturbance of those relations will produce the gravest effects upon his adult sexual life.»<sup>43</sup>*

*- Sigmund Freud*

Demuth var en del av en intellektuell omgangskrets og ved minst en anledning deltok han i et foredrag om psykoanalyse holdt av psykiateren og Freud-entusiasten A.A. Brill, dette hos salongen til Mabel Dodge Luhan i 1914.<sup>44</sup> Men i hvilken grad de medisinske diskursene påvirket han er likevel vanskelig å svare på. Vi vet at han forholdt seg til sjargongen til populærkulturen og besøkte steder der den medisinske diskursen sjeldent (om noen gang) regjerte. Men det er tydelig at kritikere, da og senere, ble påvirket av medisinske teorier og tolkninger, så det er verdt å si noen ord om de største representantene innenfor denne diskursen også for å se hvordan den elitistiske forståelsen av homoseksualitet skiller seg fra de mer populærkulturelle.

Den britiske legen Havelock Ellis (1859-1939) var den første som analyserte og kategoriserte seksualitet vitenskapelig; han blir ofte kalt sexologens far. Ellis mente at homoseksuelle impulser ikke var psykologisk, men en medfødt abnormalitet og derfor konkluderte han med at det ikke kunne kriminaliseres; det står over juridiske eller moralske dommer. Ellis skiller mellom seksuell inversjon og kjønnsinversjon. Han mente heteroseksuelle menn kunne leke med grensene av kjønn uten å være homoseksuelle. Han satt likevel opp en lang liste med karaktertrekk som han tolket som homoseksuelle; karaktertrekk som ennå lider under denne ensidige tolkningen. En homoseksuell var gjerne fintfølede, nervøs, skjør og selvsagt feminin.<sup>45</sup> Dette er ord som ble brukt om Demuth og hans kunst av venner, kollegaer og kunstkritikere i hans samtid, og det er ord vi fortsatt bruker for å beskrive kunstneren og hans verker. Ellis, i tillegg til John Addington Symonds og Edward

---

<sup>43</sup> Sigmund Freud, «Three essays on the theory of sexuality» i *Sigmund Freud Vol. 7 On sexuality* (London: Penguin Books, 1977), 152.

<sup>44</sup> Weinberg, *Speaking for vice*, 8.

<sup>45</sup> Havelock Ellis, *Sexual inversion vol.2* (Philadelphia: Forgotten Books, 2012), 41; Marcia Brennan, *Painting gender, constructing theory; The Alfred Stieglitz circle and American formalist Aesthetics*, (Massachusetts: The MIT Press, 2001), 158; Michael Bronski, *Culture clash; The making of gay sensibility*, (Boston: South End Press, 1984), 37.



Carpenter, var banebrytende i det at de forandret den intellektuelle diskursen om homoseksualitet til et vitenskapelig heller enn et moralsk studium.<sup>46</sup> Ellis skriver, slik flere andre, om homoseksualitet som en underutviklet seksualitet. Det er noe som kan skje med unge gutter på kostskole, men det er meningen at man vokser det av seg hvis naturen får gå sin gang.<sup>47</sup>

Sigmund Freud (1856-1939) har nok vært den viktigste påvirkningen i senere tolkninger av Demuth. Han mente i motsetning til Ellis at homoseksualitet ikke var medfødt, men en mulighet som vi alle bærer i oss og som kan komme frem hvis omstendighetene ligger til rette for det. Homoseksualitet ble også forklart som en feil i oppveksten, at barnet har identifisert seg med feil forelder, eller det har skjedd noe som har hindret den naturlige utviklingen til heteroseksualitet.<sup>48</sup> Da Demuth sin barndom, med en dominerende mor og en fraværende far, passer veldig godt inn i Freuds modell, har flere forskere hengitt seg til dette.

I *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*<sup>49</sup> (1905) bryter Freud opp alliansen mellom hensikten og objektet vi velger når det kommer til sex. Han mener de to ikke er uløselig knyttet og det er slik han avviser teorien om medfødt homoseksualitet, fordi begjær for et fast objekt ikke er noe vi er født med. Seksuelt instinkt er altså uavhengig av seksuelt objekt.

Freud var opptatt av psykologiske forklaringer, ikke anatomiske; i motsetning til Karl Heinrich Ulrich som mente homoseksuelle menn hadde en kvinnelig hjerne. Richard von Krafft-Ebing går også anatomisk til veis og påstår at hjernen har feminine og maskuline sentre, og det er her det bestemmes hva vi tiltrekkes av. Men Freud som allerede har avvist homoseksualitet som medfødt, tror ikke på anatomiske forklaringer heller. Hos Freud holder ikke det maskuline alibiet slik det gjorde i populærkulturen, han mente at «(i)n men the most complete mental masculinity can be combined with male inversion».<sup>50</sup> Han deler homoseksuelle inn ulike grupper, der han mener noen tiltrekkes av maskulinitet mens andre tiltrekkes av femininitet. Også A.A. Brill mente at enhver mann som hadde sex med en annen mann, uansett hvilken rolle han tok på seg, var homoseksuell, eller svertet av det.

Et utsagn som spesielt blir mye brukt i tolkningen av Demuth sine verker er der Freud skriver at homoseksualitet er narsissistisk. Han mener at mannen velger en som ligner seg

---

<sup>46</sup> Bronski, *Culture clash*, 38.

<sup>47</sup> Ellis, *Sexual inversion vol.2*, 46-47.

<sup>48</sup> Sigmund Freud, «Three essays on the theory of sexuality» i *Sigmund Freud, Volume 7: On sexuality*, 50.

<sup>49</sup> Three essays on the theory of sexuality

<sup>50</sup> Freud, «Three essays in the theory of sexuality» i *Sigmund Freud, Volume 7: On sexuality*, 53.

selv og han har seg selv som fokus for seksuell lyst.<sup>51</sup> Her blir altså den homoseksuelle (og den homoseksuelles kunst) selvrefererende.

Selv om den medisinske diskursen ikke påvirket folkeforståelsen, ble den medisinske diskursen på sin side påvirket av den folkelige forståelsen. Inndelingene som ble skapt i den elitistiske diskursen var allerede kjent i den større kulturen, selv om ordene ofte var annerledes. Så den medisinske diskursen skapte ikke de sosiale kategoriene, og selvsagt ikke fenomenet, det var folkelige forståelser av dette lenge før medisinen begynte å interessere seg; ifølge Chauncey så folk det på gatene lenge før de så det i medisinske tidsskrifter. Den medisinske diskursen var derfor mer en refleksjon av den folkelige enn motsatt, de ble påvirket av både arbeiderforståelse og middelklasseforståelse når de formet sine teorier og begreper. Medisinen og psykiatrien var åpenbart mer opptatt av å forklare fenomenet og å forstå det vitenskapelig, så det blir ofte mer generaliseringer og mindre muligheter for seksuelle gråsoner. Ingen menn som valgte å ha sex med andre menn kom unna med det i disse diskursene.<sup>52</sup>

Dette er en kun en kort oversikt over de mange tolkningene av seksualitet og kjønn og deres eventuelle tilknytning til hverandre som sirkulerte i denne tiden. Nå vil jeg videre vise hvordan antakelser, fordommer eller et for stort fokus på medisinen og rettssystemet, har vært med på å forme et deprimerende bilde av Demuth og hans kunst.

### 2.3. Haskell og Farnham: Et bilde av en ensom kunstner

«If one's different, one's bound to be lonely»<sup>53</sup>

-Aldous Leonard Huxley

Barbara Haskell og Emily Farnham har fått en spesiell stilling i denne oppgaven. Jeg har begrunnet valget i introduksjonen, men jeg vil utdype her deres beskrivelser av Demuth som jeg ønsker å se nærmere på i forbindelse med analysering av Demuth sin kunst.

Blant flere generaliserende utsagn som åpenbart bør reageres på grunnet utdatert forskningsgrunnlag og homofobi, er det deres syn på Demuth som ensom og bitter jeg vil ta opp. Haskell har dedikert mye plass til Demuths ensomhet i boken *Charles Demuth* fra 1987.

---

<sup>51</sup> Freud, «Three essays on the theory of sexuality» i *Sigmund Freud, Volume 7: On sexuality*, 54-5; Chauncey, *Gay New York*, 123-124.

<sup>52</sup> Chauncey, *Gay New York*, 124-125.

<sup>53</sup> Aldous Leonard Huxley, *Brave New World*, (1932), 91. Ebok tilgjengelig på nett fra Mai, 2002.  
URL: <http://www.idph.com.br/conteudos/ebooks/BraveNewWorld.pdf>

Der hevder hun at Demuth ikke deltok i det homoseksuelle miljøet; at han observerte, drømte og fantaserte, men at han var tilbaketrukket.<sup>54</sup> Denne oppfattelsen har spredt seg og dukker opp flere steder, og bildet av den ensomme kunstneren Charles Demuth ser ut til å være kanonisert. Haskell virker bestemt på å gjøre Demuth seksuelt berøvet selv om vi ved hjelp av kunstnerens egne brev vet han deltok i det sosiale livet i New York sin underverden sammen med flere medlemmer av avant-garden, og de dro på steder der seksuell ukonvensjonalitet var fremtredende og sex ved flere anledninger var en del av underholdningen. Så selv om Demuth oppfattet at han var annerledes, var han fullstendig klar over at han ikke var alene. Tidligere professor i kunst og arkitektur ved Brown universitet, Kermit Champa har også tatt opp teoriene rundt Demuths manglende seksualliv og støtter teorien. Hans «bevis» på dette ligger i bildene selv. Det at Demuth i de tidlige figurbildene er mer tvetydig og skjuler det homoseksuelle, viser for Champa, at han selv ikke hadde noe erfaring. Altså er tvetydigheten et symptom på Demuth sin manglende kunnskap om sex. Da han senere i livet ga seg hen til homoseksualitet, ble bildene mindre tvetydige og også dårligere, mener Champa.<sup>55</sup> Champa ser ut til å glemme at kunnskap om sex kan komme fra flere hold enn personlig erfaringer, hvis man skulle velge å tro at Demuth ikke hadde slike erfaringer. Det er ikke alle som velger å tro det, flere som har skrevet om Demuth, blant annet Alvord Eiseman og The Museum of Modern Art (MoMA) i New York har påstått at Demuth hadde et langvarig forhold med Robert Locher, en interiørdesigner fra Lancaster, og man kan også lese i flere av Demuth sine brev til Henry McBride, at det refereres det til en «fetter», et kodenavn for en elsker ofte brukt av homoseksuelle.<sup>56</sup>

Demuths ensomhet, slik forstått av Haskell, blir stor sett forklart ved hjelp av hans seksualitet og dens marginale status i samfunnet. Hennes tolkning av hans kunst lener seg tungt på han som den utstøtte, seksuelt frustrerte kunstneren. Hans motivasjon skal ha vært utløp for seksuell frustrasjon og hun spekulerer i om han var impotent eller redd for muligheten for impotens og at han derfor malte virile menn for å kompensere.<sup>57</sup> Akkurat som homoseksualitet står på siden av samfunnet, står Demuth også på siden og titter inn, men i Haskell sin tolkning er han ikke bare ekskludert fra det heteroseksuelle, han er også ekskludert fra det homoseksuelle. Farnham har noe, dog ofte motsigende, å legge til angående

---

<sup>54</sup> Barbara Haskell, *Charles Demuth*, (New York: Whitney Museum of American Art, 1987), 20.

<sup>55</sup> Kermit Champa, «Charlie was like that» publisert i *Artforum* vol. 12, no. 6 (March 1974). 55.

<sup>56</sup> Charles Demuth brev til Henry McBride i Kellner, *Letters of Charles Demuth*, 68, 71, 102; Gerard Koskovich, «A gay American modernist: Homosexuality in the life and art of Charles Demuth» i *The Advocate* 25 juni, 1985, 51; Betsy Fahlman, «Charles Demuth», [http://www.moma.org/collection/artist.php?artist\\_id=1490](http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=1490) (kilde oppsøkt, oktober 2014).

<sup>57</sup> Haskell, *Charles Demuth*, 20-21, 40, 206.

ensomhet. Mye av denne informasjonen kommer fra Susan Watts Street, en venninne av Demuth, som av Robert Locher har blitt beskrevet som en kvinne som elsket trivielt sladder. Street er en av de som i intervjuene tegner et bilde av Demuth som en folkesky person. Hun mener at han gjemte seg i Lancaster for å slippe å sosialisere og for å beskytte seg mot verden. Hun er også den som kommer med de mest stereotypiske homohintene; dandy, pipete stemme, knekk i handleddet og en høy fnisete latter.<sup>58</sup>

Til tross for at Farnham og Haskell sine tekster er skrevet for relativt lenge siden, er de fortsatt hyppig brukt, og selv om den homofobiske retorikken flere steder er åpenbar, er ord som ensom, isolert, skam og forvirring ofte repetert av flere. For eksempel skriver Champa, i artikkelen «Charlie was like that» fra 1974 at Demuth var forvirret over sin egen seksualitet og at han følte en seksuell skyld. I følge Champa er det denne skyldfølelsen som definerte stilen hans. Champa skriver at Demuth «simultaneously savoring the flagrant and cultivated sexual inclinations which he viewed as personal weaknesses and making those weaknesses the most dependable source of his creative strength.»<sup>59</sup> Demuth sin forvirring lagde i følge Champa, motiver som ble «sickly- sometimes pretty, sometimes heavy and downright morbid.»<sup>60</sup>

Jonathan Weinberg er ikke så langt unna de to biografene her. Weinberg skriver at den homoseksuelle eksistens handlet om sex og ikke kjærlighet. Han mener også å se denne kjærlighetstomme tilværelse reflektert i bildene til Demuth, og skriver at det ikke er noe kjærlighet i Demuth sin erotiske (billed)verden. Han mener å se en angst ikke bare når det kommer til homoseksualitet, men også til heteroseksualitet og skriver at samfunnets strenge normer gjorde at Demuth ikke kunne forestille seg et langvarig homoseksuelt forhold basert på kjærlighet og at dette reflekteres i kunsten hans der han mener å se det homoseksuelle som kun seksuelt; anonyme møter menn i mellom. Men det er ikke bare tragisk denne mangelen på kjærlighet, mener Weinberg, den er humoristisk og promiskuøs.<sup>61</sup> Det skal ikke benektes at den homoseksuelle subkulturen handlet mye om sex. Men jeg mener likevel å se mer enn bare sex, humoristisk eller sørgelig, i motivene til Demuth, det er også hint av solidaritet og vennskap og overraskende kjærlige gestuser.

---

<sup>58</sup> Emily Farnham. *Charles Demuth: His life, psychology and works*, 3 vol. Ohio State University, Ph.D., Fine Arts, 1959, 142-143, 150-151, 160, 239-240. Andrew Carnduff Ritchie, *Charles Demuth*, (New York: The Museum of Modern Art, 1950), 17.

<sup>59</sup> Champa, «Charlie was like that», 55.

<sup>60</sup> Champa, «Charlie was like that», 55.

<sup>61</sup> Weinberg, *Speaking for vice*, 102-104.

Var kjærlighet uoppnåelig for de homoseksuelle? Flere forskere av homoseksuell historie har fortalt om lengre forhold menn i mellom som gikk på tvers av de ulike homoseksuelle kategoriene. Livslange vennskap med menn man møtte i den homoseksuelle verden var også vanlig. Men selv om ikke alle opplevde den langvarige romantiske kjærligheten slik forstått på monogamiets premisser var det ofte en sterk samhølsfølelse menn i mellom. De samlet seg på barer og restauranter og gjorde narr av verden som gjorde narr av dem.<sup>62</sup> Det er også viktig å huske at kjærlighet ikke trenger å ende i livslange monogame forhold for å tolkes som kjærlighet. Kjærlighet trenger ikke være offentlig, legitim eller feiret for å føles. Kanskje snarere tvert imot? En av verdens mest kjente kjærlighetshistorier handler om forbudt kjærlighet som ender med selvmord hos begge parter. Denne tragiske slutten er likevel ikke nok for oss å konkludere med at Romeo og Julie ikke elsket eller var lykkelige med hverandre de få stundene de fikk sammen. Shakespeares stykke er ikke regnet som et «cautionary tale», de to hovedpersonene tolkes heller som martyrer for kjærligheten; kjærligheten var sterkere på grunn av motstanden. Samfunnskritiker og professor ved Yale University, Michael Warner, har også kommentert at noen av de største kjærlighetshistoriene vi har handler om utenomekteskapelig kjærlighet; Tristan og Isolde, Lancelot og Guinevere og Catherine og Heathcliff.<sup>63</sup> For den homoseksuelle var samvær med andre menn den eneste måten de kunne oppleve kjærlighet på da det ikke var romantisk kjærlighet å finne i den heteroseksuelle verden. Det er også interessant å se at man i Demuth sin tid brukte begrepene kjærlighet, enten om man ville forsvare eller angripe homoseksualitet, mens i senere tekster om Demuth er den homoseksuelle tilværelse ofte strippet for slike følelser og i stedet snakker vi om begjær. Det er riktig at det var ulovlig, men følelser tar ikke hensyn til loven.

Innenfor den medisinske diskursen var det teorier som kunne legitimere hvorfor kjærlighet var utenfor rekkevidde for den homoseksuelle; for eksempel mente Freud at homoseksualitet var narsissistisk i den grad at det homoseksuelle individet ikke kunne overskride selvets grenser.<sup>64</sup> Her er det homoseksualiteten i seg selv og ikke samfunnets reaksjon på den som er forklaringen på et liv i ensomhet. Haskell og Farnham gjør det ikke klart nok hva det er ved den homoseksuelle identiteten som gjorde at Demuth var ensom.

---

<sup>62</sup> Chauncey, *Gay New York*, 181

<sup>63</sup> Michael Warner, *The trouble with normal: Sex, politics, and the ethics of queer life*, (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2000), 102.

<sup>64</sup> Freud, «Three essays on the theory of sexuality» i *Sigmund Freud, Volume 7: On sexuality*, 56; Brennan, *Painting gender, constructing theory*, 157

Eventuelle beskrivelser av han og hans kunst fra en tid som vurderte homoseksualitet slik må studeres nøye og ikke umiddelbart godtas ukritisk.

Farnham har i tillegg til boken *Behind a laughing mask* fra 1970 skrevet sin doktoravhandling om Demuth, denne med tittelen *Charles Demuth: His life, psychology and works* fra 1959. Her har hun satt seg som mål å vise «unadorned, full truth, not that of half-truth or the creation of a partial man.»<sup>65</sup> Det er et fengslende mål og det henter om hennes tro om at det faktisk finnes en sannhet om Demuth som vi kan grave frem. Homoseksualitet blir ved flere anledninger oversett i Farnham sin avhandling og dette ender ofte med naive konklusjoner. Hun nevner for eksempel flere ganger kvinner hun mener Demuth var forelsket i eller betatt av. Farnham er i tillegg til den som ønsker å hysje ned homoseksualitet og overse de «patetiske» bildene av matroser, opptatt av å beskrive Demuth som bitter. Hun har intervjuet dr. William Carlos Williams som har erfaring både innenfor medisin og hadde et nært vennskap med Demuth og intervjuene hun har gjort med han og andre er svært verdifulle, men det betyr likevel ikke at man ikke bør ha en kritisk distanse til det som blir sagt. Dr. Williams har sagt at Demuth hadde noe inni seg, en «diabolic heat», og dette er noe som gjerne inntreffer «in such people», så siden Demuth selv visste hvor det kom fra så ble han bitter. Dette er en medisinsk feiltolkning av homoseksualitet basert på Williams sin samtids tolkninger igjen basert på stereotypier og intoleranser. Farnham har derimot valgt å ta alle slike svar for god fisk og konkluderer med at Demuth må ha vært en svært bitter mann som forbannet sin skjebne (som det usagte ordet homoseksuell).<sup>66</sup>

Haskell og Farnham representerer to ulike versjoner av hvordan Demuth sin homoseksualitet har blitt behandlet på. Enten sensurert bort og behandlet med taushet (Farnham) eller med en overdreven essensialistisk entusiasme der alle veier leder til homoseksualitet, i tro med Freud sin teori om homoseksualitet som selvrefererende (Haskell).

## 2.4. Motstand eller aksept: Homoseksuelles holdning til omverden

«The most potent weapon in the hand of the oppressor is the mind of the oppressed»<sup>67</sup>  
- Steven Biko

Allerede før innholdsfortegnelsen i Jonathan Weinberg sin bok om Charles Demuth, *Speaking for vice*, kan vi lese et sitat av kunstneren: «There is a crusade against vice in Lancaster...I

<sup>65</sup> Farnham, *Charles Demuth: His life, psychology and works*, 5.

<sup>66</sup> Farnham, *Charles Demuth: His life, psychology and works*, 54, 56, 78, 148.

<sup>67</sup> Steven Biko, *I write what I like*, (Cambridge: Pro Quest LLC, 2005), 68.

am going home to speak for vice». Weinberg har fått boktittelen sin fra dette sitatet og bruker det som et bevis for at Lancaster ikke var så ufordervet som flere har villet ha det til. Den idylliske småbyen hadde også (seksuell) umoral og, mener Weinberg, en hyklersk måte å takle denne umorale på.<sup>68</sup> Det jeg finner spesielt interessant med Demuth sine ord er at han sier han skal hjem og *forsvare* det Lancaster mente var umoralsk. Han skal hjem å stå opp for umorale, stå opp for seg selv.

Graham Robb har i tidligere nevnte bok, *Strangers*, trykket et utdrag fra et svært rørende brev som ble skrevet av en fransk filosofilærer, Georges Hèrelle, som et svar til den franske legen George Saint-Paul sin studie av homoseksualitet fra 1896. I brevet uttrykker Hèrelle sine mange følelser i forbindelse med undersøkelsen: nysgjerrighet, glede over å bli sett, sinne over å bli misforstått og frustrasjonen over å ha noen andre fortelle han om han selv som en selverklært autoritet. Hèrelle avfeier etter hvert de stygge ordene som blir brukt og sier Saint-Paul sin mening ikke bryr han fordi for Saint-Paul er han ikke et menneske, kun en studie. Den homoseksuelle snakker her tilbake, reflekterer over det Robb kaller «the medical colonization of homosexuality». Det er mange tilfeller der medisinen og lekfolket ikke var i enighet når det kom til homoseksualitet. I en studie gjort av Richard von Krafft-Ebing der han undersøkte 44 homoseksuelle menn og kvinner kommer det frem at selv om alle så på seg selv som et avvik fra normen, var de fleste svært fornøyde med å konstatere dette.<sup>69</sup> I Saint-Paul sin studie finner man lignende eksempler. I et brev skrevet av en ung homoseksuell mann som ble publisert i studien, kan vi lese hvordan han skriver om seg selv med stolthet: «It seems to me that one can never tire of talking about oneself and studying oneself in the tiniest detail, especially if nature has made one- as it made me- such an exceptional being.»<sup>70</sup>

Siden dokumenter fra rettsvesenet og medisinen er det vi har mest av er det vanskelig å få et bilde av den homoseksuelle sett fra noenlunde eget perspektiv. Jeg har allerede nevnt at det ikke var den samme samkjørte frigjøringskampen som vi har i dag, men det betyr ikke at det ikke var motstand mot diskrimineringen, hatet og volden mange homoseksuelle opplevde. Robb har påpekt at mange tolker frykt for loven som selvforakt, men de to er ikke synonymt.<sup>71</sup> Demuth sine motiver er i seg selv et opprør og han var ikke alene. I Amerika var det mye litteratur som utfordret homofobi, normativ livsstil og samfunnsmoral og vi vet at

---

<sup>68</sup> Weinberg, *Speaking for vice*, 216-217.

<sup>69</sup> Robb, *Strangers*, 59-63.

<sup>70</sup> Robb, *Strangers*, 62-63.

<sup>71</sup> Robb, *Strangers*, 64.

Demuth var kjent med flere av disse forfatterne.<sup>72</sup> En av disse, Xavier Mayne, publiserte i 1908 den første grundige engelske studien av homoseksualitet; *The Intersexes: A history of similisexualism as a problem in social life*.<sup>73</sup> Om Demuth kjente til Mayne er vanskelig å si, men hans innsyn er likevel fascinerende og viser at han ikke har latt seg definere av den ytre, disiplinerende diskurs. Den anerkjente forskeren innenfor homoseksuell historie, Byrne R. S Fone, kommenterer studien i boken *A road to Stonewall* (1995) og skriver at Mayne var tidlig ute med å påpeke de heteroseksuelles monopol på språket og spesielt på termen «kjærlighet». Mayne skriver at slik vi bruker språket er kjærlighet blitt låst inn i en heteroseksuell kontekst og da er det jo ikke så rart at dette ble sett på som utilgjengelig for de homoseksuelle.<sup>74</sup> For Mayne var ikke den homoseksuelle tilværelse noe hinder for kjærligheten. Han gjør også ett oppgjør mot tradisjonen med å dekke over menns romantiske og/eller seksuelle relasjoner til hverandre ved å kalle det vennskap og mener dette har en homofobisk agenda satt til å usynliggjøre likekjønns-kjærlighet. En slik heteroseksualisering blir også Demuth utsatt for, blant annet i første del av Farnham sin avhandling. Mayne gjør kjærligheten tilgjengelig for alle og skriver at «(if) (...) we even vaguely want to possess, and even vaguely feel that we would be willing to surrender ourselves... then no matter how impossible, how terrifying, how bewildering such an impulse be to us, we love (...)»<sup>75</sup>

Det var heller ikke bare homoseksuelle som støttet homoseksuelle. Under rettsaken mot Oscar Wilde; den mest kjente offentlige «outingen» i historien, fikk Wilde i tillegg til mye mostand, også mye støtte. I tekster som tar for seg rettsaken har det vært en tradisjon i å huske det negative og mange er ikke klar over den store støtten Wilde fikk fra flere hold, til og med fra en mann av kirken; en anglikansk prest som betalte halvparten av kausjonen hans. Robb skriver om dette at «(t)he comments of bigots (...) are more memorable and quotable than the sensible or humane comments.»<sup>76</sup>

Det har også blitt spekulert i om det var på grunn av press fra de homoseksuelle selv at homoseksualitet etter hvert ble avvist som sykdom av legene. Legene trengte villige studieobjekter og var ofte nødt til å være fleksible for og ikke støte vekk de homoseksuelle. Det er altså ikke bare passiv aksept blant folket. Mye tyngde har blitt lagt til institusjonenes diskurser, noe Robb mener fort kan bli skadelig:

---

<sup>72</sup> Eksempler på forfattere som tok opp slike temaer, dog på ulik måte og i ulik grad, er Xavier Mayne, Earl Lind, Henry Blake Fuller, Henry James, Edith Wharton, Sherwood Anderson, Carl Von Vechten, Robert McAlmon.

<sup>73</sup> Xavier Mayne var synonymet til amerikanske forfatteren Edward Stevenson

<sup>74</sup> Byrne R.S. Fone, *A road to Stonewall: Male homosexuality and homophobia in English and American literature, 1750-1969*, (New York: Twayne Publishers, 1995), 196-198.

<sup>75</sup> Sitert i Fone, *A road to Stonewall*, 198.

<sup>76</sup> Robb, *Strangers*, 37.



This fantasy about the power of academic discourse, which effectively devalues all gay experience before the advent of psychiatry, has been a Trojan horse of homophobia. (...) it (...) implies that the medical profession impinged on the lives of gay men and women to such an extent that they eventually saw themselves through the doctors' eyes and became their own oppressors.<sup>77</sup>

## 2.5. Den utenkelige kjærligheten

«Jeg agter at gøre revolution imod den løgn, at flertallet sidder inde med sandheden»<sup>78</sup>

- Henrik Ibsen

Et problem for den undertrykte homoseksuelle var at det (oftest) ikke fantes et eget språk som sto på utsiden av språket som undertrykket dem. De homoseksuelle infiltrerte ofte språket, men likevel var det vanskelig å bryte helt ut av de rammene som holdt dem fast. Denne problemstillingen møtte også Wilde i rettsalen. Der kunne han ikke bruke språket som var tilgjengelig når det kom til homoseksualitet fordi det hadde fordømt han. Litteraturteoretiker og filosof Gayatri Spivak snakker om samme fenomen (majoritetens monopol på språket), i artikkelen «Can the subaltern speak?» fra 1988 og kunsthistoriker Linda Nochlin har en lignende problemstilling i det kjente essayet «Why have there been no great women artists?» fra 1971. Spivak og Nochlin snakker om ulike grupper mennesker og ingen av disse er homoseksuelle, det de derimot har til felles er en sidestilling i samfunnet og hvordan de har blitt utsatt for en usynliggjøring i historien. De marginaliserte har et problem i det at de er fanget av et språk og en retorikk som holder dem nede og dette språket er designet nettopp for å bevare statusen til noen på bekostning av andre. Det er vanskelig å finne legitimitet (kjærlighet, vennskap, samhold etc.) når man benytter seg av undertrykkerens språkverktøy; som poeten Audre Lorde sa: «The master's tools will never dismantle the master's house».<sup>79</sup>

Selv om det til tider kan virke umulig, ser vi at det var flere som tok utfordringen. Ralph Werther<sup>80</sup> eller Jennie June som var det feminine alteregoet, skrev om livet sitt som fairy eller androgyn, som er ordet Werther bruker selv, i New York i tenårene. *Autobiography of an Androgyne* (1918) tar opp temaer som frigjøring, toleranse og aksept for det og de som er annerledes og skriver åpenhjertig om brutale opplevelser med mennesker i New York han/hun selv opplevde. Det er ikke en benektelse av volden, men en dokumentasjon av et menneskes kamp for aksept. Som en «sexual suffragette» tar han/hun opp mishandlingen og

---

<sup>77</sup> Robb, *Strangers*, 43.

<sup>78</sup> Henrik Ibsen, *En folkefiende*, (Kristiania: Gyldendalske Boghandel, 1917), 72. (Utgitt første gang i 1882).

<sup>79</sup> Audre Lorde, «The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House.» i *Sister Outsider: Essays and speeches*. Ed.( Berkeley, CA: Crossing Press, 1984), 111.

<sup>80</sup> Navnet var en pseudonym, andre navn han gikk under var Earl Lind, Raphael Werther, Jennie June og Pussie.

konfronterer leserne med den og krever rettigheter og anerkjennelse for seg selv og andre som han.<sup>81</sup> Werther tar til seg ideen om at han er underutviklet mentalt, han er «the boy who never grew to be a man.»<sup>82</sup> Men han vil at samfunnet skal gi plass til slike mennesker også. Werther viser hvor flytende kategorier og identiteter kunne være, han var Ralph Werther ved noen anledninger, og hun var Jennie June ved andre. Werther/June var både en middelklasse androgyn og en fairy fra underverden, og viser med disse performative identitetene at det er et komplekst nett av seksuelle tolkninger i Amerika i denne perioden.<sup>83</sup> I 2008 skrev Scott Herring i introduksjonen til en nyere utgivelse av *Autobiography of an Androgyne* om hvordan Werther sin identitet ikke ble skapt av den medisinske diskursen da den ofte gikk på tvers av hva sexologene mente var mulig:

While works such as *Psychopathia or Sexual Inversion* tend to flatten disparate sexual acts into generic case studies that seem to exist beyond historical conflict, Werther intervenes in the categorical imperatives of sexology by presenting thick, oftentimes painful descriptions of his various underworld lives (Ralph, Raphael, Earl, Jennie, Pussie, to name the ones he references) that both confirm and deviate from the presumed knowledge base of sexual science.<sup>84</sup>

Tidligere nevnte Xavier Mayne skriver, i en form for normalisering rundt tema, om to «ekte» menn (ikke-feminine homoseksuelle) som elsker hverandre. Her viser han ikke bare at menn kan elske hverandre, men homoseksuelle er ikke så lette og oppdage som samfunnet tror og man kan ikke plassere alle homoseksuelle i samme kategori når det kommer til seksuelle avvik. Mayne og også forfatteren Henry Blake Fuller avviser ikke bare at tragedie utelukker kjærlighet, men at tragedie og ensomhet er en nødvendig del av den homoseksuelles liv.<sup>85</sup> Honore de Balzac, en forfatter Demuth valgte å lage en illustrasjon til, hadde også representanter av homoseksuelle som ikke ble skrevet på medisinen eller psykiatriens premisser. Robb skriver om dette at «(t)hey fall in love like other people, but with a heroic intensity that reflects the forbidden nature of their passion.»<sup>86</sup>

Ikke bare var homoseksuelle ofte fornøyde med den de var og motsa seg hjelp om å bli «helbredet», leger ble ofte forskrekket over å finne ut at homoseksuelle ble forelsket, opplevde gjengjeldt kjærlighet og kunne leve lykkelige og sunne liv. Krafft-Ebing forsto at

---

<sup>81</sup> Fone, *A road to Stonewall*, 208-213; Ralph Werther, *Autobiography of an Androgyne*, (New Brunswick, N.J: Rutgers University press, 2008). XV.

<sup>82</sup> Ralph Werther, *The female impersonator*, (New York: The medico-legal journal, 1922), 85.

URL: <https://archive.org/stream/femaleimpersonat00wert#page/n3/mode/2up>

<sup>83</sup> Ralph Werther, *Autobiography of an Androgyne*, xxv.

<sup>84</sup> Ralph Werther, *Autobiography of an Androgyne*, xxviii.

<sup>85</sup> Fone, *A road to Stonewall*, 214, 222.

<sup>86</sup> Robb, *Strangers*, 46.

grunnen til at mange homoseksuelle slet eller opplevde misnøye med sin situasjon, ikke var på grunn av hvem de var eller hva de følte, gjorde eller ønsket å gjøre, men på grunn av samfunnets restriksjoner rundt deres liv.<sup>87</sup> Edward Carpenter og J.A. Symonds tar begge opp misforståelsen at homoseksuelle kun styrtes av seksuelt begjær og de ikke følte kjærighet slik «vanlige» mennesker. Carpenter sin taktikk er ikke den samme som man har i dag, det er ikke en normalisering og en likestilling<sup>88</sup>, men et forsøk på å heve den homoseksuelle over «vanlige» mennesker. Fone skriver om dette at:

(n)ot only does he move homosexuals out of the shadows of monstrosity and away from the presumed weakness of effeminacy, but he carries them into the realm of a supermale, whose affections, talents, abilities and intuitions are more refined, more profound, and more complex than those of “normal” men and women.<sup>89</sup>

Uten å si at Carpenters meninger var delt av alle homoseksuelle i tiden, er det uansett interessant å se slike teorier utformet av den homoseksuelle selv. De skiller seg svært ut fra den demoniserende diskursen og gir en annen forståelse av kjærighet og hva man tenkte var kjærighetens funksjon. Carpenter mente sex ikke hadde reproduksjon som eneste mål, at det var den tanken som holdt den homoseksuelles liv for antatt kjærighetsløs: «popular opinion has probably been largely influenced by the arbitrary notion that the function of love is limited to child-breeding, and that any love not concerned with propagation of the race must necessarily be of a dubious character.»<sup>90</sup>

Flere studier om homoseksualitet som ble gjort rundt denne tiden viste i stor grad at homoseksuelle følte kjærighet som alle andre. Deres homoseksualitet var ikke kun drevet av seksuell lyst og de fleste hadde positive følelser til egen seksualitet. De ville ikke forandre seg, de mente ofte de var bedre enn heteroseksuelle og så ikke på sine følelser som unaturlige. Følelsen av isolasjon var trekk ofte i begynnelsen av egen oppdagelse, før man møtte andre og fant ord og forklaringer på hva man følte og tenkte.<sup>91</sup> Leser man brevene Demuth jevnlig sendte til venner og bekjente, er det tydelig at han var godt likt, han reiste rundt med venner, hadde jevnlig kontakt i form av brev når han var borte fra vennene sine, fikk besøk av flere da han var hjemme i Lancaster, besøkte andre da de var borte. Han var ute på barer, restauranter,

---

<sup>87</sup> Robb, *Strangers*, 69-70.

<sup>88</sup> En taktikk som begynner å få kritikk fra flere hold, blant annet Michael Warner, som ser på det som en form for underkastelse til majoritetens moralisme, der den queere må forkaste og se ned på sin egen kultur og rette seg etter den dominante. Seksuell skam blir ikke borte av dette, bare forskjøvet.

<sup>89</sup> Fone, *A road to Stonewall*, 153.

<sup>90</sup> Edward Carpenter sitter i Fone, *A road to Stonewall*, 154.

<sup>91</sup> Fone, *A road to Stonewall*, 162-167.

salonger, teater og kunstutstillinger og Farnham skriver, med bekreftelse av Demuths venner, at Demuth ikke ville identifiseres som en krøpling til tross for sitt dårlige ben, at han aldri lot handicapet sitt stå i veien for det han ville.<sup>92</sup> Han hadde flere homoseksuelle og seksuelt tvetydige (det vi kanskje ville kalt biseksuelle i dag) venner og tilbrakte mye av tiden i New York i de homovennlige områdene. Kan man da, med tanke på det vi har tilgjengelig av informasjon, virkelig si at han var ensom og isolert?

## 2.6. Oppsummering: Homoseksualitet på heteroseksuelle premisser

«Not all those who wander are lost»<sup>93</sup>

-J.R.R.Tolkien

Det har lenge (og for mange er det ennå) vært en antakelse om at homoseksualitet var en skjult kultur på begynnelsen av 1900-tallet og at det ikke var noen kultur å snakke om før Stonewall-opprøret i 1969, noe som blant annet George Chauncey har satt sterkt i tvil. Foucault sin datering av skapelsen av den homoseksuelle har også skapt forvirring og mange tror at det ikke var noen historie før legene begynte å diagnostisere og dokumentere mennesker som elsker (med) de av samme kjønn. Problemet med dette er at den homoseksuelle ikke får fortelle sin egen historie, i stedet blir historien fortalt av institusjoner som foraktet dem. Farnham og Haskell er blant de som ubestridt godtar at den homoseksuelle også foraktet seg selv og fortsetter tolkningene sine derfra. Demuth blir her den seksuelt frustrerte voyeuristen som maler vidtrekkende erotiske drømmer som han ikke får oppleve selv.

Kjærlighet kan som seksualitet også sies å være underlagt kulturen, hvordan vi velger å definere hva som er rent og ekte. Men selv om en mulig kjærlighet i Demuth sine bilder ikke sammenfaller med det borgerlige idealet, trenger ikke kjærligheten å være fraværende likevel. Det var mange borgerlige idealer som ble snudd på hodet i møte med avant-garden, og til og med innenfor borgerskapet kan man si at monogami var et ideal mer enn en faktisk livsstil. Sex og kjærlighet innenfor heteroseksuelle rammer blir ikke adskilt fra formål, og formålet med ekteskapet er tolket som reproduksjon, noe likekjønns-par er ekskludert fra. Men hvis man som Carpenter foreslo, klarer å skille disse to i en diskurs om sex og samliv, får man et helt nytt bilde og en ny forståelse av den homoseksuelle. Det er ikke slik at

---

<sup>92</sup> Emily Farnham, *Charles Demuth: Behind a laughing mask*, 41.

<sup>93</sup> J.R.R.Tolkien, «All that is gold does not glitter», diktet er blant annet å finne i *The Lord of the rings: 1: The fellowship of the ring*, (Harper Collins e-books) 170. URL: [http://dlx.bookzz.org/genesis/338000/c899f68a46bb3d88239fcf429ba30de8/as/\[Tolkien J.\] The lord of the rings\(BookZZ.org\).pdf](http://dlx.bookzz.org/genesis/338000/c899f68a46bb3d88239fcf429ba30de8/as/[Tolkien J.] The lord of the rings(BookZZ.org).pdf)

Demuth sine bilder er fulle av kjærlighet, men jeg syns den brutale avvísningen av positive følelser i tolkningen av bildene hans baserer seg på en spesifikk tolkning av hva kjærlighet er, en tolkning som alltid kommer til å ekskludere den homoseksuelle Demuth.

Weinberg skriver i forbindelse med det han mener er en manglende kjærlighet i den homoseksuelle verden at vi ikke skal se på dette som «symptomatic of Demuth`s psychic lack- his inability to love or be loved- we could take it as representative of much of gay life from 1910-1940.»<sup>94</sup> Det Weinberg sier her er at vi ikke skal tro på at Demuth ikke hadde evnen til å elske, slik mange trodde om homoseksuelle da, men han godtar likevel at de homoseksuelle internaliserte legenes meninger om dem, så kjærligheten var fraværende likevel. Han lister opp stedene de homoseksuelle var nødt til å dra til for å finne likesinnede, steder Demuth malte fra; badehus, barer, offentlige steder, og tilsynelatende konkluderer han med at det ikke var noe kjærlighet å finne på slike steder. Om dette er Demuth sin oppfattelse eller Weinberg sin forblir uklart.

Et viktig poeng med subkulturen var at det var andre normer og regler, og de forsøkte stort sett ikke å bli en del av majoriteten. Aksepten de ba om, var fortsatt i stor grad en aksept av annerledeshet, ikke et forsøk på å fremstå som normale. Det var ikke ennå blitt den politikken som blant annet Michael Warner kritiserer der den queere kulturen retter seg etter normative idealer for å inkludere seg selv i den dominante kulturen. De benektet ikke at de var annerledes og de skjulte heller ikke det seksuelle ved denne annerledesheten. Tolkningen av Demuth som ensom, outsider og lignende kommer ikke bare på grunn av feiltolkninger av homoseksualitet men også problemene vi som mennesker har med å forstå de som er annerledes enn oss selv, uansett hvor denne annerledesheten ligger. Forfatter og fotograf Carl Van Vechten sa at Demuth og Georgia O`Keeffe var gode venner, dette på grunn av at de var så like; de var introverte begge to.<sup>95</sup> Men introvert er ikke det samme som ensom. Om Demuth tok mindre plass i de avantgardistiske sammenkomstene, er det mulig at bare var et personlighetstrekk (introvert), og ikke en tilstand (ensomhet) som er grunnen til det. Det er også interessant å se at sjenert er noe om dukker opp i flere tilfeller som allusjoner til homoseksualitet, også Paul Cadmus ble beskrevet slik.<sup>96</sup> I artikkelen «Queer performativity» har Eve Sedgwick sitert skuespillerinnen Lily Tomlin som skal ha sagt «Nobody was gay in

---

<sup>94</sup> Weinberg, *Speaking for Vice*, 111.

<sup>95</sup> Farnham, *Behind a laughing mask*, 160.

<sup>96</sup> Meyer, *Outlaw representation*, 54.

the 50s; they were just shy.»<sup>97</sup> Hvis man forventer at den homoseksuelle skal skamme seg, kan man se det man forventer å se.

Ved å undersøke andre representasjoner og forståelser av homoseksualitet enn den som ofte får styre diskursen har jeg ønsket å vise et annet bilde av den homoseksuelle, der vennskap og kjærighet får et større fokus, da dette er en del av historien som ofte blir borte. Det er viktig å være klar over at de som forsvarte homoseksualitet fortsatt ofte var bundet av det samme språket og teoriene knyttet til for eksempel kjønn. Mange av forsvarene for homoseksualitet kan virke like utdaterte og ugyldige i dag som argumentene mot homoseksualitet. Med dette i mente har jeg har så godt det lar seg gjøre, forsøkt å vise homoseksualitet på egne premisser.

---

<sup>97</sup> Eve Sedgwick, «Queer performativity: Warhol`s shyness/Warhol`s whiteness» i Jennifer Doyle, Jonathan Flatley og Josè Esteban Muñoz (ed.), *Pop out: Queer Warhol*, (Durham: Duke University Press, 1996), 137.

# 3. Analyse

## 3.1. Synlig og usynlig: oppturer og nedturer i homokulturen

«Sexuality is a historical as well as a personal experience»<sup>98</sup>

I denne delen skal jeg se på flere av Demuth sine bilder med en bakgrunn av det jeg har gjennomgått i kapittel 2. Jeg ønsker å vise at Demuth representerer flere nyanser av såkalte seksuelle avvik og viser mennesker, kategorier, identiteter og handlinger som er mer flytende enn hva man kan se i medisinen og psykiatriens diskurser. Mye av det Demuth viser er mer fritt enn noe som strengt tatt kan kalles identiteter, og den seksuelle verden var mer kompleks enn hva Demuth-forskningen har tatt utgangspunkt for. Ikke bare er det vanskelig å finne svar på hvem som var homoseksuell, da mange hadde ulike tolkninger av hva som konstituerte en homoseksuell, men alle såkalte homoseksuelle handlinger ble ikke forstått likt. For eksempel ble (utførende) oralsex for noen sett på som bedre (mindre demaskuliniserende) enn analsex, og ikke alle mente at de som utførte oralsex på en annen mann nødvendigvis var «queer» eller en «faggot». Thomas Painter, en av sexologen Alfred Kinsey sine samarbeidspartnere, rapporterte følgende utsagn fra en «rough» arbeiderklasse ungdom i 1950; «Thank God I'm just a cocksucker and not a queer.»<sup>99</sup> Det var mange nivåer av queerhet, et nett der ikke kun maskulin og feminin spilte inn, selv om dette var hovedkategoriene.

Jeg har i det tidligere kapittelet vært opptatt av å avvise de mange negative tolkningene av homoseksualitet og mulighetene for kjærlighet som var å finne i denne tiden. Men også samhold og solidaritet har nivåer og det var flere mennesker, både homoseksuelle, heteroseksuelle og de som faller imellom, som avskydde den feminiserte mannen. Maskulinitet blir (som vanlig) verdsatt høyere enn femininitet og fairien var utsatt for mye hets i subkulturen også. Demuth maler fra flere ulike arenaer der homoseksualitet var synlig, og ikke alle typer mennesker var å finne på samme sted. For eksempel skiller badehusscene seg ut fra gatebilder av matroser eller jazzklubbene han malte fra; det er ulike type mennesker man kan møte på disse ulike stedene.

---

<sup>98</sup> Jeffrey Weeks, *Sexuality and its discontents: Meanings, myths & modern sexualities*, (London: Routledge, 1999), 96.

<sup>99</sup> Reay, *New York hustler*, 20.

I analysene av bildene blir ord som tvetydig og ambivalent brukt rikelig. Jeg har selv opplevd mye frustrasjon over mangel på flere synonymer og min egen tendens til gjentakelse. Jeg innså etterhvert at jeg måtte legge min frustrasjon til side da det ikke er til å unngå; ordene er svært beskrivende for tidens seksuelle arena. Det går rett og slett ikke å plassere menneskene inn i to kategorier, og til og med alle de andre kategoriene som har blitt nevnt er ofte ikke nok det heller. Bildene får frem, mener jeg, flere lag av kulturen enn det flere tidligere tolkninger har tillatt dem. Motivene viser seg vanskelig å plassere i klare seksuelle inndelinger, slik som det moderne homoseksuell og heteroseksuell oppmuntrer til. Demuth har plassert flere kjærlige og ikke-(nødvendigvis)seksuelle gestuser og symboler i motiver av «rough trade» i erotiske situasjoner som viser en tvetydighet når det kommer til det emosjonelle versus det seksuelle også. Jeg ser en tendens til å overse disse gestusene til fordel for å tolke bildene som en tragisk, destruktiv holdning til sex (homo eller hetero), og som et tragisk forhold til homoseksualitet og det flere mener er dets manglende potensiale for lykke og kjærlighet. Ved andre anledninger blir de oversett rett og slett fordi de ikke passer inn i en tolkning som baserer seg på et verdensbilde med kun to seksuelle identiteter.

Jonathan Weinberg har en gjennomgående tolkning av at Demuth assosierte seksualitet med døden. I følge Weinberg er det ikke bare homoerotikk som er destruktivt, også heteroerotikk blir behandlet med mistenkelighet og frykt i Demuth sine motiver. Weinberg har ofte en veldig konsis forståelse angående homoseksuell og heteroseksuell og forskjellene mellom disse. Han har skrevet at Demuth «thought of homosexuality as an alternative to heterosexuality (...)».<sup>100</sup> Denne veldig klare inndelingen mellom homo og hetero kommer jeg til å argumentere mot gjennom hele oppgaven og Weinberg sin tendens til manglende kontekstualisering av de ulike arenaene der man kunne finne menn som hadde sex med menn, enten mellom to homoseksuelle menn eller mellom homoseksuelle og «normale» menn. Weinberg argumenterer også for at Demuth ikke inkluderer hengivenhet på noe som helst nivå i motivene sine, i det minste, ytterst sjeldent. Både heteroseksualitet og homoseksualitet blir kjærlighetsløs, men det går verst utover homoseksuelle relasjoner. Han skriver selvbevisst at «(i)t is tempting to focus on the absence of love in Demuth`s erotic art in exclusively tragic terms (...). Yet if his art appears to be pessimistic about the viability of long-term relationships, it also reveals a marvellous sense of humour as it rejects monogamy and the middle-class respectability that goes with it.»<sup>101</sup> Her sammenstilles forhold som ikke

---

<sup>100</sup> Weinberg, *Speaking for Vice*, 89.

<sup>101</sup> Weinberg, *Speaking for Vice*, 104.



føyer seg etter middelklassens idealer, monogami og langvarige forhold, men mangel på kjærlighet, og Demuth sine følelsesmessige uttrykk blir kun en vits på middelklassenes bekostning. Jeg er interessert å se på det jeg mener er representasjoner av følelser, hengivende og kjærlige i sin rett, selv så malplasserte de kan oppleves, i en tolkning som ikke kun handler om pessimistisk vitsing.

Jeg har valgt å fokusere på figurbildene til Demuth som strekker seg over to perioder, dog motivene blir ikke tatt opp kronologisk. De tidlige figurbildene jeg har valgt er fra perioden 1915-1918, og er en del av perioden som ble sett på som Demuth sin mest produktive. De senere motivene jeg har valgt inneholder mer eksplisitte erotiske scener av matroser og de er alle fra 1930. Figurbildene som ble malt i perioden 1915-1918 var svært inspirert av det sosiale livet i New York, og han tilbragte store deler av denne tiden i nettopp New York, men unntak av somrene da han dro til Provincetown. Selv om første verdenskrig herjer over Europa på denne tiden, er det flere som mener at Demuth ikke lot seg påvirke stort av krigen. Amerika opplevde i det hele tatt krigen annerledes enn Europa, og hvis Demuth ikke lot seg påvirke stort, var han ikke alene om det. Han var også i Amerika under hele den kunstneriske produksjonen av bildene fra 1930. Krigen var kanskje over, men en annen viktig hendelse hadde funnet sted; forbudstiden som var i Amerika fra 1920-33. Da den amerikanske regjeringen i et forsøk på å rydde opp i «umoralen» satte i gang alkoholstopp gikk alt sosialt uteliv under jorden, både det homoseksuelle og det heteroseksuelle. Det som kalles The Harlem Renaissance blomstret også i denne perioden. Harlem renessansen gjorde nabolaget og svart kultur populært og til et fristed der spesielt seksualmoral var fraværende. Demuth og hans venner tilbrakte mye tid i Harlem i denne perioden. Det var ikke bare forbudstiden som påvirket Amerika nå, det var flere harde tider i vente. Med børskrakket i 1929 og den påfølgende depresjonen ble det hard kamp i arbeidsmarkedet og et større fokus på kjønnsroller ble fremtredende. Ikke bare det, fordeler i arbeidsmarkedet ble gitt til gifte menn da man mente de var mer stabile, noe som styrket viktigheten av både heteroseksualitet og familien; single menn hadde det ikke like enkelt lengre. Det kom nye, strengere lover, som gjorde at det var vanskeligere enn tidligere for seksuelle avvikere å samle seg på cafeer, barer og restauranter; homoseksuell synlighet begynte nå å slås hardere ned på.<sup>102</sup> Det er interessant å se at det er under denne nye skjerpede perioden at Demuth maler noen av sine mest vågale motiver.

---

<sup>102</sup> Chauncey, *Gay New York*, 305-314; 331-336.

### 3.2. Gråsonene i det erotiske spekteret: «Vaudeville» og «Dancing sailors»

«I was like, Am I gay? Am I straight? And I realized...I'm just slutty. Where's my parade?»<sup>103</sup>

- Margaret Cho

Hva om Demuth sin motivasjon ikke var seksuell frustrasjon eller en «pervers» kikkerlyst, men et ønske om å dokumentere en kultur han aktivt deltok i selv, en kultur som ble holdt i live og videreført ved hjelp av mer eller mindre diskre dokumentering og formidling, og som Gerard Kosokovich spør om i en artikkel skrevet i *The Advocate* 25. juni 1985; et ønske om å bli sett (i motsetning til et ønske om selv å være kikkeren) og akseptert blandet med et ønske om opprør mot de som marginaliserte han.<sup>104</sup> Også Kermit Champa mente Demuth hovedsakelig ønsket at bildene hans skulle bli sett. I artikkelen «Charlie was like that» henviser han til teksten Demuth selv skrev, «Across a Greco is written», der Demuth poengterte at bilder må oppleves og forstås gjennom blikket. Det er et *behov* for å bli sett samtidig som det er en *frykt* for å bli sett, mener Champa.<sup>105</sup> Det å bli sett var selvsagt en risiko for den homoseksuelle, og også et paradoks; man ville bli sett av noen og oversett av andre. Da bildene inneholder mye referanser til homoseksualitet er det risikabelt at de blir sett, noe som var grunnen til at mange av Demuth sine bilder ikke ble utstilt i hans egen tid. Også det å se blir i møte med homoseksualitet noe komplisert. Men å se og bli sett er et viktig moment i motivene til Demuth, og erotikken er ikke kun begrenset til en klart definert homoseksualitet, men det er blikk som også går på tvers av kjønn.

I bildet «Vaudeville» fra 1917 konfronterer Demuth oss med en del av spekteret av seksuelle muligheter. Akvarellen er av tre mennesker som danser ved siden av hverandre; to menn og en kvinne. Mannen i midten er fokus for de to andres oppmerksomhet og etter smilet hans å dømme, er han ikke misfornøyd med situasjonen. Hans mannlige beundrer er i matrosuniform og holder den ene hånden på skulderen til mannen i midten, en gestus som både ber om mannens oppmerksomhet og viser til et forsøk på å lede mannen i hans retning. Mannen på sin side holder hånden sin på skulderen til kvinnen, så de tre blir stående som perler på en snor i ikke bare like håndbevegelser, men også bena deres er plassert likt som i en koreografert dans, med det ene benet skrått foran det andre. Bakgrunnen er mørk og sparsommelig, det er bolker av svartnyanser med lysere streker som er med på å skape liv. Formene bølger seg rundt menneskene i midten og fremhever bevegelsen i dansen deres.

<sup>103</sup> Margaret Cho fra filmen *I'm the one that I want* (2000).

<sup>104</sup> Kosokovich, «A gay American modernist», 50.

<sup>105</sup> Champa, «Charlie was like that», 55.

I «Vaudeville» gjør representasjonene av ulike seksuelle alternativer at motivet blir mer åpent; det er ikke opplagt hvem mannen i midten kommer til å velge for bildet følger ikke heteronormative regler. Her er det ikke nødvendigvis en seksualitet som foretrekkes fremfor en annen, for, som Marcia Brennan påpeker, svaret ligger ikke latent i lerretet; Demuth har ikke gitt oss avslutningen på historien.<sup>106</sup> Til tross for den åpenbare ubalansen vi vet det var mellom heteroseksuelle og homoseksuelle relasjoner; den ene lovlig og den andre ulovlig, så er det en særdeles avslappet utforskning av tema fra Demuth sin side. Inkluderingen av en kvinne som representerer et heteroseksuelt alternativ, og matrosen som har sine egne seksuelle regler, gjør bildet spesielt seksuelt fargerikt. Matrosens suggestive håndbevegelse som peker mot eget kjønnsorgan kan hinte til gledene som venter mannen i midten skulle han velge matrosen fremfor kvinnen. Kvinnens rødme kinn kan også være en indikasjon på hva som venter han hvis han skulle følge henne; her leder begge veier til sex.

I et annet bilde med dans i motivet; «Dancing sailors»<sup>107</sup> fra 1917 viser Demuth oss hvordan ulike seksuelle alternativer bokstavelig talt danser side om side.<sup>108</sup> Vi får se tre dansende par, to matroser som danser med kvinner, og i midten, to matroser som danser med hverandre. Også her er bakgrunnen satt til å fremheve bevegelse. Formene som bølger rundt parene er malt i lyse farger denne gangen og gulvet er blitt fremhevet fra resten av bakgrunnen og malt i svarte og hvite ruter. De midterste matrosene er blikkfanget, og de tiltrekker seg ikke bare vårt blikk, men også blikket til en av de andre dansende matrosene. Denne matrosen er mer opptatt av de to mennene enn kvinnen han selv danser med, til tross for at hans partner ser ut til å ønske øyekontakt, og matrosen han ser på møter blikket hans til tross for mannen han har nesten drapert over seg. Matrosen som stereotypisk (over)seksuell forsterkes ved dette; de to mennene ser seg rundt etter andre mens de allerede har noen i armene sine. Demuth har gjort seg flid med å male mannskroppen bakfra og de godt markerte baksidene deres står i sterk kontrast til de formløse kjolene kvinnene har på seg. Her er det de seksuelt ambivalente mennene som regjerer, de har fått størst plass og de ser ut til å ha overtaket i situasjonen mens kvinnene virker uvitende om det som skjer. Her leker han med «insider» og «outsider», men her er det kvinnen som er den som er utenfor til tross for at hun er malt som en del av et «normalt» par og dermed representerer den dominerende kulturen.

---

<sup>106</sup> Brennan, *Painting gender, constructing theory*, 190.

<sup>107</sup> «The sailor», en skikkelse som går igjen i Demuth sine homoerotiske motiver, vil bli oversatt med det norske ordet matros. I dag ville disse mennene blitt kalt marinegaster, men før 2 verdenskrig var det begrepet matros som ble brukt. Hvis leseren har inngående kjennskap til marine-terminologi og reagerer på min bruk av begrepet «matros», så informerer jeg nå om at det er gjort bevisst, nok en gang for å være så nære som mulig kunstnerens samtid.

<sup>108</sup> Det finnes en versjon til som er nesten identisk fra 1918

Matrosen representerer en seksuell frigjøring, dog mindre ideologisk enn den bohemske ideen om fri kjærlighet da det ikke ligger samme politiske og filosofiske frihetstanke bak handlingene. Det fantes nok matroser som så på seg selv som (en form for) homoseksuell, men også flere av de som ikke gjorde det hadde ofte seksuelle erfaringer med andre menn. Det handlet altså ofte om tilgjengelighet og en relativt sosialt akseptert promiskuitet. Til tross for vandrende blikk er det en svært kjærlig omfavelse vi ser de to matrosene i. Armene er plassert mer som i en klem enn i en standard danseposisjon; i stedet for at en har armene på skuldrene til sin partner mens den andre har armene rundt livet, har de her en av hver. De dansende to-kjønnede parene ser ut til å ha en mer tradisjonell håndplassering. Dette gjør dansen deres mer intim. Det kan også vise til at ingen av disse mennene identifiserer seg som «kvinnen» og den vanlige tanken om at en måtte være den feminine ser ut til å ha disse matrosene som nok et unntak. Fraværet av en kjønnsoverskridelse kan være med på å gjøre seksualoverskridelsen mer forunderlig.

Weinberg har påpekt at bena til to av matrosene rører ved hverandre og tolker det som et tegn på det homoseksuelle.<sup>109</sup> Men det han ikke nevner er at den samme matrosens ben også er i kontakt med den kvinnelige dansepartnerens ben på sin andre side. Kunsthistoriker Pamela Allara har på sin side tolket bildet noe avfeierende og skriver «a man bearhugs a sailor in the centre who seems to appeal to his friend for help.»<sup>110</sup> Der Weinberg ser homoseksualitet som regjerende, ser Allara en homososial avvisning av homoseksualitet. Begge to ser ut til å ha klare seksuelle skiller i tankene.

Dette bildet virker for oss i dag åpenbart homoseksuelt da denne oppførselen, menn som danser med menn, ikke er en del av det godtatte homososiale. Da bildet ble malt var det stort sett akseptabelt for menn i militæret å danse med hverandre når det ikke var nok kvinner til stedet og det illustrerer nok en gang hvordan matrosens seksualitet var underlagt andre regler. Men som Weinberg har påpekt så er denne dansen noe mer intim enn man vanligvis ville se to menn gjøre og det er jo faktisk kvinner til stede her.<sup>111</sup> Sharyn R. Udall skriver i boken *Dance and American Art: A Long Embrace* (2012) om hvor lite dramatisk overskridelsen (to dansende menn) mottas av de rundt. Det er både menn og kvinner til stedet, men de danser rolig videre ved siden av de to mennene. Udall påpeker tvetydigheten og skriver at «(w)ith sophisticated irony, Demuth`s images point out ambivalent relationships

---

<sup>109</sup> Weinberg, *Speaking for vice*,

<sup>110</sup> Pamela Edwards Allara, *The water-color illustrations of Charles Demuth*, Johns Hopkins University, Ph.D., 1970, 45.

<sup>111</sup> Jonathan Weinberg, *Male desire: The homoerotic in American art*, (New York: H.M. Abrams, 2004), 39.

within a repressed American culture.»<sup>112</sup> Demuth leker med grensene for hva som er sosialt akseptert og strekker det akkurat litt for langt. Man sitter igjen med et defineringsproblem som forteller oss at kategoriene vi har i dag kanskje ikke er tilfredsstillende som eneste forklaringsmodell. Her er det mer gråsoner enn klare kategorier.

Med «Vaudeville» og «Dancing sailors» får Demuth lekt med seksuell ambivalens og gråsonene av seksuelle identiteter. Det seksuelle spekteret blir mer komplisert enn kun homoseksuell og heteroseksuell. Matrosene var en spesiell karakter innenfor dette, han trengte ikke forholde seg til de samme reglene som andre, han representerer et sted for (seksuell) frihet og var en populær erotisk fantasi blant homoseksuelle. Griffey og Reay beskriver matrosen som selve symbolet på polyseksualitet.<sup>113</sup> De har et spesielt fokus på matrosen fordi de mener han er sentrum for mye misforståelser og forenklinger: «(w)e dwell on the homosexually active, heterosexual sailor because even the most astute commentators present too stark a contrast between sexual alternatives.»<sup>114</sup> Vanskeligheten med å feste matrosen til en seksuell identitet gjør han til en perfekt representant for det polymorfe seksuelle samfunnet som var det moderne Amerika. Også kvinnene i bildet er med på å lage seksuelle spenninger, enten som alternativer som vurderes, som i «Vaudeville», eller som droppes, som i «Dancing sailors».

### 3.3. Urinerende matroser: Fetisjer i et breddeperspektiv

*«Whatever mankind was "not personally inclined to is always horribly immoral!"»<sup>115</sup>*

Det offentlige rom ble de homoseksuelles møtested. Siden mange ikke kunne ha et legitimt seksualliv hos seg selv da de kanskje bodde med familie eller romkamerater eller hadde nysgjerrige naboer, var det enklere å gjøre det private i det offentlige rom, paradoksalt nok. Det offentlige og det private, er som Jeffrey Weeks har påpekt, et paradoks man kan finne i selve diskursen; en offentlig diskurs om noe privat.<sup>116</sup> Dette står i sterk kontrast med borgerskapet der det private så absolutt ikke skulle foregå i det offentlige. Det var ikke bare fenomenet med menn som hadde sex med menn som rystet, men selve utviskelsen av skille

---

<sup>112</sup> Sharyn R. Udall, *Dance and American art* (Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2012), 256.

<sup>113</sup> Griffey og Reay, «Sexual portraits: Edward Melcarth and homoeroticism in modern American art», 84.

<sup>114</sup> Griffey og Reay, «Sexual portraits: Edward Melcarth and homoeroticism in modern American art», 84.

<sup>115</sup> Roland Reeves sitert i Jonathan Ned Katz, *Love stories: Sex between men before homosexuality*, (Chicago: The University of Chicago Press, 2001), 307.

<sup>116</sup> Weeks, *Sexuality and its discontent*, 1.

mellom det offentlige og private.<sup>117</sup> Demuth krysser ofte disse skillelinjene og viser det private som foregikk i offentligheten og hvordan sosiale normer blir ustabile i møte med seksuelle avvik. I Demuth sine mer eksplisitte bilder skjer det private ofte svært offentlig. I bildene «Two sailors urinating» og «Three sailors urinating», begge fra 1930, er det flere private hendelser som tar plass i det offentlige rom. Men dette er ikke bare matroser uten sans for sømmelighet, motivene kan tolkes til å inkludere flere seksuelle muligheter, eventuelt avvik; nemlig fetisjisme. Til tross for mange likheter mellom disse to bildene, er det som er mest påfallende ved dem ikke hvordan de er like, men hvordan de er forskjellige. Her har Demuth vist flere dimensjoner av matroser; både et møte mellom to matroser som er seksuelt intimt men fremstår emosjonelt distansert, og matroser i samme situasjon der det emosjonelle også er inkludert. På den måten gir han et breddeperspektiv ikke bare innenfor subkulturen, men også innenfor en spesifikk gruppe i subkulturen.

I «Two sailors urinating» har Demuth malt to matroser i den distinkte blå uniformen satt mot en brun bakgrunn som skiller dem fra de ikke-fargelagte matrosene som er mot en hvit bakgrunn til portrettets venstre. Pamela Allara har pekt på Cézanne som inspirasjon når det kom til Demuth sin tendens til å la deler av lerretet stå uten maling.<sup>118</sup> Som tittelen forteller, er dette et bilde av to matroser som urinerer. Motivet spiller spesielt på arbeiderklasseerotikk, der de muskuløse armene er godt synlig under uniformen og viser til det fysiske arbeidet de gjør, og en sigarett dingler fra munnen til en av dem, mens han andre holder sin i hånden. Slik bekymringsfri oppførsel er også forbundet med arbeiderklassen og deres manglende dannelse. De to matrosene har gått til et mer privat sted der vi får være med, vekk fra der vi kan se bord, stoler og glass i den hvite delen av bildet. Weinberg mener at de to matrosene er på et offentlig toalett, men her må jeg si meg uenig da jeg mener at med unntak av urineringen er det lite som skulle tilsi det. Det er en halv vegg som skiller matrosene fra resten av gruppen i bakgrunnen og det virker mer som de har valgt å blåse i konvensjoner (nok en gang) og går der de er i stedet for å bry seg med et faktisk toalett. Den forreste av matrosene har hånden rundt sin egen penis der den stikker frem fra en åpning foran på buksa. Den andre armen er vridd bakover så han kan gripe tak i den andre matrosens penis i en identisk håndbevegelse. Den fremste matrosen har ansiktet vendt vekk fra mannen han holder tak i. Denne nesten demonstrative mangelen på blikk-kontakt er påfallende. Scenen er erotisk, men ikke romantisk. Dette ser ut som kun situasjonsbetinget gjensidig masturbering,

---

<sup>117</sup> Chauncey, *Gay New York*, 201-203.

<sup>118</sup> Allara, *The water-color illustrations of Charles Demuth*, 58.

typisk blant tjenestemenn og gutter på kostskoler. De har fortsatt sigarettene tent og de ser ut som de har satt av kun kort tid til å nå klimaks før de skal vende tilbake til de andre som står i bakgrunnen. Urinpausen har blitt kombinert med en rask masturberingspause.

I «Three sailors urinating» kan man se at det har skjedd en endring. Dette motivet er ikke like detaljert og utførlig som «Two sailors urinating». Her ser vi tre urinerende matroser. Ansiktene er enkelt tegnet og svært formløse. Den største forskjellen ligger i at to av matrosene ser hverandre i øynene mens de holder hender. Det er kanskje ikke en vanlig kjærlig setting, men håndholding er en intim, kjærlig gestus. Her får han med et større omfang hva matroser angår. Selv om de stort sett ble sett på som kun seksuelle, inkluderer han her noe utover det også. Den nære kontakten mellom de to matrosene virker malplassert på flere nivåer. Ikke bare er det på grunn av det homoerotiske, men inkluderingen av urinerer, enten som fetisj eller kun kroppslig nødvendighet, gjør håndholding og øyekontakt ekstra underlig. De to håndholdende matrosene ser ikke til å bry seg om den tredje matrosen som også er til stede, og han på sin side, vier ikke de to noe oppmerksomhet heller. Inkluderingen av denne tredje matrosen kan være med på å normalisere håndholdningen til de to, da han ikke reagerer på overskridelsen i det hele tatt. Her er det ingen som gjemmer seg.

### **3.4. Badehus som sikker arena: Vennskap og samhold representert i «Turkish bath with self-portrait»**

*«A Turkish bath--that marble paradise of sherbet and sodomy»<sup>119</sup>  
- Lord Byron*

Scenene som Demuth malte fra badehus anser jeg for å være de motivene der vennskap og samhold kommer sterkest frem. For å følge den påstanden er det viktig å ha en forståelse av hvordan badehusene fungerte. Jeg mener Weinberg har mistet mye av denne konteksten i sin tolkning av «Turkish bath with self-portrait» fra 1918 og hans analyse av det homoseksuelle ved badehusene blir på mange måter seende lik ut som analysene av matrosbildene. Jeg vil vise den store forskjellen det var mellom møter på badehus og møter på gaten.

Badehusene var den tryggeste og mest konstante av alle homoseksuelle møtesteder i første halvdel av 1900-tallet. Badehus har alltid vært en homososial arena, et sted der

---

<sup>119</sup> Lord Byron, *Selected letters and journals*, edited by Leslie A. Marchand, (Cambridge: Belknap Press, 1982), 213.

mennesker av samme kjønn har kunnet sosialisere. Slike omgivelser hadde gode utgangspunkt for menn til å møtes med mer erotiske baktanker. Eksplisitte homoseksuelle badehus hadde begynt å dukke opp og var godt kjent for homoseksuelle menn i Amerika (og til og med i Europa hadde man hørt om noen av de amerikanske badehusene). Badehusene var faktisk de første stedene som ble uinnskrenket homoseksuelle. På stedene som bare hadde homoseksuelt klientell trengte man ikke forholde seg til heteroseksualitet og til homofobi. Dette var det tryggeste stedet for homoseksuelle møter da det var svært liten risiko for å bli tatt av politiet fordi det nesten aldri ble utført rassaer. Det var lite til ingen risiko for å bli brutalisert eller voldtatt da det var fullt av andre homoseksuelle menn. Heller ikke utpressing var noe man trengte bekymre seg for. Badehusene var ikke bare erotiske, det var et fristed; et sted for å møte likesinnede, et sted der deres sosiale normer og regler regjerte, et sted for solidaritet, vennskap og sex. Det var en aksepterende arena der seksualitet ikke ble knyttet til frykt og hemmelighold, men til samhold og glede.

Badehusscene til Demuth er viktige kulturhistoriske bevis på et sted (det eneste stedet) de homoseksuelle styrte; det første stedet heteroseksuelle menn kunne bli nektet adgang. Kjønnsdynamikken (maskulin/feminin) var annerledes i badehusene, det var ikke like nødvendig å dele inn i roller, for i deres egen verden trengte de ikke forholde seg til de samme normene som utenfor, og aktiv og passiv ble byttet på og det var like mye kos og kyssing som sex. Det var lite eller ingen prostitusjon på de homoseksuelle badehusene, mennene som besøkte badene ville treffe andre homoseksuelle menn, ikke trades. Sexen som foregikk på disse stedene var ofte mellom mennesker som kjente hverandre og flere hadde til og med faste badehuspartnere. På badehusene var det homoseksuelle og homososiale side om side. De kunne sosialisere trygt og mange dro dit for å treffe vennene sine. Badehusene var et sted man kunne forme bånd, og man hadde gode muligheter for å skape relasjoner som gikk dypere enn bare anonym sex. Flere har fortalt om langvarige vennskap og partnerskap som startet her.<sup>120</sup>

I bildet «Turkish bath with self-portrait» ser vi tre menn som står i en sirkel. To av dem ser vi forfra, de er nakne og den ene har blitt tolket, med støtte fra bildets tittel, til å være Demuth selv. Den siste står med ryggen til oss og har et stort hvitt håndkle drapert over skuldrene som dekker til deler av handlingen for oss. Det ligger også et håndkle på gulvet som en av mennene tilsynelatende har slengt fra seg. Motivet er delt, der de tre mennene står adskilt inne i et avlukke og vi kan se lignende avlukker som minner om dusjkabinetter i bakgrunnen av motivet. Utenfor et av disse avlukkene står to nakne menn, den ene på kne

---

<sup>120</sup> Chauncey, *Gay New York*, 207-225.



foran den andre som står oppreist. Den stående mannen har samlet hendene sine foran kjønnsorganet sitt. Det er plassert et sirkelbasseng i motivet også, og en mann er på vei ut av vannet og har hodet beleilig i høyde med bakdelen til en naken mann som bøyer seg fremover.

De tre mennene som er motivets fokus ser ut som de samtaler, det kan være en hverdagslig samtale eller kanskje det er avtaler om senere seksuelle møter. Det kan også være at det skjer noe der og da rett foran nesa på oss som vi ikke får med oss på grunn av håndkle som skygger for utsikten. Weinberg mener det er klart at det foregår noe mer enn vennskapelig samtale mellom de tre mennene og peker på føttene deres som et tegn på dette. Føttene rører ved hverandre, noe som ikke er sosialt akseptert i den heteroseksuelle verden, sier han. Men det Demuth viser er badehusenes regler, der trengte man ikke forholde seg til heteroseksuelle normer. Weinberg kan kanskje identifisere dem som homoseksuelle på grunn av føttene, men jeg mener føttenes nærhet ikke utelukker en vennskapelig samtale mellom homoseksuelle menn. Det var ikke alle som visste at badehus var steder for menn som ville møte andre menn for sex, og sånn sett var denne scenen forstått som homoseksuell bare hvis du var innenfor eller hvis du klarte å plukke opp noen av tegnene, noe som Weinberg mener det er flere av. I tillegg til argumentet med føttene mener han det er en større bevissthet rundt nakenhet og en mangel på klassiske poseringer som avslører det erotiske ved scenen. Dette er en manierisme og et kroppsspråk (nakne) menn i mellom som er ukjent i kunsthistorien og som kommer fra noe selvopplevd eller selvobservert.<sup>121</sup> Her har altså Demuth vært selv, og siden dette er et selvportrett i følge tittelen, så legger han ikke skjul på det. Dog må det nevnes at bilde ikke ble stilt ut i hans egen tid, så dette er ikke en offentlig avsløring av hans homoseksualitet. Likevel kan man ta det som en klar indikasjon på at han faktisk deltok i det homoseksuelle miljøet og dermed kanskje ikke var så på utsiden som flere vil ha det til.

Weinberg mener å se en forbindelse mellom erotikk og død i Demuths *oeuvre* og «Turkish bath with self-portrait» er for han intet unntak. Den håndklekledde mannen tolker Weinberg som døden, både fordi sex kan lede til sykdommer, men kanskje enda viktigere på grunn av risikoen de tar ved å møtes der. Altså, all sex kan lede til sykdommer, men homosex kan lede til utpressing, vold og fengsel. Men her har ikke Weinberg satt noen ordentlige skiller mellom de homoseksuelle arenaene, han behandler homoseksuelle møter som likt

---

<sup>121</sup> Weinberg, *Speaking for vice*, 24.

uansett hvor det fant sted og overser særstillingen badehusene hadde i den homoseksuelle verden.<sup>122</sup>

Weinberg sin tolkning av «Turkish-bath with self-potrait» hviler tungt på det antatte ulovlige ved situasjonen. Han skriver om bildet på et nesten identisk vis slik han skrev om «Dancing sailors» og drar også bevisste sammenligner mellom «Dancing sailors» og badehusscenen. Weinberg skriver at «(t)he tension in “Dancing sailors” and the Turkish bath series is generated by the suspicion that even though what is pictured may still be just within the range of acceptable behaviour, the men are in danger of stepping over the line of what is permissible.»<sup>123</sup> Om «Dancing sailors» hadde han tidligere skrevet at «(e)ven if Demuth depicts male intimacy in terms that might have been acceptable at the time, there is a sense that the men are in danger of stepping over that line.»<sup>124</sup> Men det var en stor forskjell mellom matroser som danset offentlig på en klubb og homoseksuelle menn som møttes på badehus. Det at begge scenene har queere referanser er ikke nok til å behandle dem likt. Jeg mener ikke å si at det var enkelt og trygt å delta i homoseksuelle møter, men å lese håndkle som et visuelt tegn for å «være i skapet», og behandle homoseksuelle møter på gaten på lik måte som på badehusene kan fort få påvirkning på kunsten. Da blir dette bildet lett om å skjule seg, om anonym sex, skam og død og ikke om møter mellom nye og gamle elskere og om samhold og vennskap.

Tolv år etter «Turkish bath with self-portrait» malte Demuth «Four male figures». Jeg har ikke lest noen analyser av «Turkish bath with self-portrait» som også inkluderer en referanse til «Four male figures» eller omvendt, noe som er overraskende da likheten mellom de to bildene er slående. Også i «Four male figures» er tre menn plassert i en sirkel, to av dem nakne. Mennene er i dette bilde blitt forflyttet fra badehuset til en park, og de er malt såpass likt som de i badehuset at det ser ut som det er akkurat samme menneskene i akkurat samme stilling bare i en ny beliggenhet. Unntaket er Demuths selvportrett som i parkbildet har blitt erstattet med en mann med noe lysere hår og glattbarbert ansikt. Den rødhårede mannen er i parken, slik som i badehuset, han som er mest eksponert. Han står i en lik posisjon som i badehuset, med beina spredt og hodet litt på skakke. Med ryggen til oss står den blonde mannen, her har en hvit t-skjorte og undertøy erstattet det hvite håndkle. Også i parken er det vanskelig å gjøre rede for hva han gjør med hendene da de er samlet foran han slik at vi blir ekskludert. Mannen i parken som har tatt plassen til Demuth er også helt naken, og armene

---

<sup>122</sup> Weinberg, *Speaking for vice*, 102.

<sup>123</sup> Weinberg, *Speaking for vice*, 100.

<sup>124</sup> Weinberg, *Male desire*, 42.

henger langs siden slik Demuths gjorde i badehuset. Det er en mann til i parken som ikke er en del av sirkelen. Han står foran i motivet og er vendt mot betrakteren. Han er på vei til å kle av seg, eventuelt på seg, og vi får se hans nakne kjønnsorgan.

Til tross for mye nakenhet er det overraskende lite erotisk stemning i bildet. Det er ingen som tar på seg selv eller hverandre (som vi kan se hvert fall), heller ikke ser de på hverandres nakne kropp. Derimot står de å konverserer, som om det å stå naken i en park med andre menn er det vanligste i verden. I motsetning til de erotiske matrosbildene malt i samme periode («Two sailors urinating» og «Three sailors on the beach») er ikke kjønnsorganene vi ser erigerte eller åpenbart forstørret, så sex er ikke nødvendigvis eneste attraksjonen i denne scenen. Man kan nok regne med at sex ligger enten i fortiden eller fremtiden, men det er tydelig at det ikke er det eneste som gir disse mennene glede av hverandre. Det homososiale og det homoseksuelle ekskluderer ikke hverandre i hverken «Turkish bath with self-portrait» eller i «Four male figures».

### 3.5. Bokillustrasjoner: Seksualitetens plass i samfunnet

*«Try to be one of the people on whom nothing is lost!»<sup>125</sup>*  
- Henry James

Jeg kan ikke snakke om temaene død og seksualitet hos Demuth uten å nevne bokillustrasjonene. Død og sex spiller en stor rolle i tekstene han valgte å illustrere, noe som flere har brukt til å styrke teorien om Demuth sitt negative forhold til sex og/eller eventuelt kvinner. Da det blir for mye og ta for seg alle illustrasjonene har jeg valgt noen av bildene han malte til Emile Zolas *Nana* (1880) og Henry James' *The turn of the screw* (1898).

De to historiene viser to utad ulike kvinner, den ene prostituert og den andre guvernante. Likevel har begge kvinnene farlige konsekvenser for mennene, eller i *The turn of the screw* sitt tilfelle, gutten, de kommer i kontakt med. Det er fristende enkelt å tolke disse bøkene og de påfølgende bildene, som kvinnefiendtlige. Pamela Allara er en av de som har gått denne veien, og ender opp med å knytte homoseksualitet og misogyni sammen i en urettferdig allianse. Man kan også gå den veien at man tolker bøkene som moraliserende; at sex og seksualitet er skadelig og ender med død, en retning Weinberg har tatt. Weinberg skriver i forbindelse med illustrasjonene Demuth gjorde til et annet av James' stykke, *The*

---

<sup>125</sup> Henry James, «The art of fiction». Publisert i *Longman's Magazine* 4 (September 1884).  
URL: <http://public.wsu.edu/~campbelld/amlit/artfiction.html>

*beast in the jungle*, at «(p)erhaps Demuth concieved of homosexuality not as an alternative form of romantic love but as the absence of love.»<sup>126</sup> Weinberg bruker her stykkene for å styrke teorien om den ulykkelige homoseksuelle.<sup>127</sup> Andrew Carnduff Richie skriver også at nesten alle bøkene Demuth valgte å illustrere tar for seg «sex as a symbol of social degeneracy»; dette ser forfatteren ikke bare som betydelige referanser til tiden, men også til Demuth selv.<sup>128</sup> Allara leser også Demuth sin kunst som selvrefererende og med en internalisering av den medisinske diskursen; «(i)n all probability, the interconnection of death and sex in the illustrations was related to the interconnection of his disease and his perversion in Demuth`s own mind.»<sup>129</sup> Haskell skriver at «Demuth`s selection of literary subjects suggests that he saw damnation as the consequence of his behaviour.»<sup>130</sup> Hun skriver videre om indre kamper mellom religion og seksualitet, en beskrivelse som kanskje passer best til en av Nanas menn; greven Muffat.

Noe som forsvinner i alle disse analysene er en oppmerksomhet rundt samfunnskritikken forfatterne kommer med gjennom romanene og novellene. Jeg skal bare ta for meg James og Zola, men deres samfunnskritiske tekster peker blant annet på hyklersk oppførsel blant de som ser seg selv som gode borgere. At Demuth valgte å illustrere disse bøkene av disse forfatterne ser jeg ikke som et symptom på selvhøyt eller seksualangst, men som hans egen samfunnskritikk, ofte fremstilt i form av overdrivelser og ironi, slik som Zola og James selv også gjorde det. Jeg ser Zola- og James-illustrasjonene som mer vittige og tragikomiske enn rent sørgelige. Med *Nana* og *The turn of the screw* som alibi kan Demuth fortsette å ta for seg temaet sex, noe friere- dog ikke helt uproblematisk, og menneskers forhold, eventuelt besettelse, til det.

Bokillustrasjonene er av mange regnet som noe av det beste Demuth produserte.<sup>131</sup> Allara mener å se påvirkning fra tysk ekspresjonisme, og den britiske symbolisten William Blake er også regnet som en viktig inspirasjonskilde.<sup>132</sup> Det er tydelig at Demuth ønsket at bildene skulle stå selvstendig fra teksten. Hans tolkninger av historiene går flere ganger mot teksten, eller så setter han sammen flere scener til et motiv. Den britiske illustratøren Aubrey Beardsley fungerte som inspirasjon for Demuth som illustratør, både på grunn av det erotiske i flere av Beardsley sine illustrasjoner, men sannsynligvis aller mest fordi han klarte å lage

---

<sup>126</sup> Weinberg, *Speaking for vice*, 81.

<sup>127</sup> Og her kan det igjen kommenteres hans bruk av klare seksuelle identiteter.

<sup>128</sup> Richie, *Charles Demuth*, 12.

<sup>129</sup> Allara, *The water-color illustrations of Charles Demuth*, 264.

<sup>130</sup> Haskell, *Charles Demuth*, 99.

<sup>131</sup> Blant annet Haskell.

<sup>132</sup> Allara, *The water-color illustrations of Charles Demuth*, 71.

motiver som ikke kun komplimenterte teksten men som sto på egne ben, noe som også gjelder William Blake. I alt lagde Demuth 29 illustrasjoner til Emile Zola, Henry James, Honoré de Balzac, Frank Wedekind, Edgar Allan Poe og Walter Pater.<sup>133</sup> Bøkene valgte han på eget initiativ og ingen av motivene er offisielle illustrasjoner.

Scenene fra disse historiene er noen av de mest ekspressive bildene Demuth lagde. De til tider nesten hysteriske motivene vil jeg argumentere for er en ironisk teknikk for å leke med et tema som på mange måter er brennbar; den gjennomgående umoralen til de som så på seg selv som hevet over arbeiderklassen og seksuelle avvikere; borgerskapets hyklerske forhold til sex. Disse tekstene, i tillegg til hvordan Demuth behandler dem, viser hvor stor plass seksualitet har fått. Demuth selv maler det nesten gudommelig; vi tilber det erotiske, det styrer oss. De voksne er sjanseløse i møte med erotikken og i de tilfellene barn forsøkes å beskyttes, går det også galt. Guvernanten i *The turn of the screw*, får i sitt forsøk på å skjerme barna fra sex, et nesten erotisk forhold til barnet hun forsøker beskytte. Nana på sin side ble ikke beskyttet som barn og hennes videre umoral kan i determinismens ånd sees som følge av det. Ingen i samfunnet er noe mer moralske eller i kontroll enn andre, selv om de utad gir tegn for det. Alle faller når de blir konfrontert med seksualitet, selv de som ser seg selv som gudfryktige, fromme og gode mennesker.

Sex blir av Zola beskrevet som en dyrisk kraft; det er drivkraften til karakterene. Sex er overalt og vi vil ha det. Og vår evige jakt etter det gjør i det minste Nana sine menn til slaver av kjødet. Disse motivene kan vise hvor stor plass sex har fått i samfunnet, hvor hysteriske vi blir når vi får det og hvor hysteriske vi blir når vi ikke får det. Nana og guvernanten står på hver sin side av den seksuelle skala, Nana får massevis, mens guvernanten frastår. Den som tror de kan kontrollere sex og den som tror den kan kontrollere seg selv i møte med sex, har begge tatt feil. I disse scenene der sex og død er mer åpenbart tematisert på grunn av teksten som hører til, vil jeg likevel ikke si det handler om en streng seksuell moralisme. Demuth utforsker de to kvinnene, den seksuelt aktive Nana og den seksuelt frastående guvernanten, og sex i møte med de som moralsk skulle være samfunnets støtter og resultatet er både vittig, skremmende og til tider overraskende.

---

<sup>133</sup> 11 illustrasjoner til Zolas *Nana*, 1 illustrasjon til Zolas *L'Assommoir*, 5 illustrasjoner til James' *The turn of the screw*, 3 illustrasjoner til James' *The beast in the jungle*, 1 illustrasjon Til Balzacs *Girl with the golden eyes*, 6 illustrasjoner til Wedekinds *Lulu* stykker (*Erdgeist* og *Die Büchse der Pandora*), 1 illustrasjon til Poes *Masque of the red death* og 1 illustrasjon til Paters *A prince of court painters*.

### 3.5.1. Visuell «misrule» i *Nana*

*«If you don't like doing something yourself,  
that was no reason to stop everyone else enjoying themselves»<sup>134</sup>*

Mellom 1915-1916 lagde Demuth 11 illustrasjoner til Emile Zolas *Nana*. Historien starter i Paris i 1862 og fortsetter flere år fremover. Boken følger den prostituerte kvinnen Nana, som ved sin ytre skjønnhet klatrer opp i den sosiale verden som elskerinne til flere høytstående menn av samfunnet. Nana sin «makt» ligger i hennes utseende, karisma og sex-appeal. Når vi i begynnelsen av romanen møter henne på teaterscenen i rollen som Venus, beskrives hun som talentløs, men i besittelse av «something else» som trollbinder publikum. Mennene som er etter henne går en etter en til grunne, og skyld, skam, sjalusi og penger-trøbbel er problemer som dukker opp når menn blir involvert med Nana. Nana selv dør til slutt stygg og forlatt av mennene som tidligere hadde tilbedt henne.

Nana-illustrasjonene er svært ekspressive og til tider visuelt kakofoniske. Fargene har en tendens til å blø ut av formene som er hardt og hastig tegnet med blyant. I motivene har Demuth på flere måter benyttet seg av overdrivelser. Alle gavene Nana har fått av sine mannlige beundrere, gaver som vi i romanen kan lese at hun ikke var spesielt knyttet til, har Demuth slengt vilkårlig rundt. I bildene «Count Muffat discovers Nana with the Marquis de Chouard» og «Nana and her men», er motivet fylt til randen av gjenstander. Nana er også til tider overdrevet. I «Nana and her men» sitter hun som en dronning på en trone og fremstår enorm i forhold til de små mennene som sitter rundt henne, og i «Count Muffat discovers Nana with the Marquis de Chouard» ligger en fyldig Nana naken i sengen mens de to små mennene, markien og Muffat, igjen blir gjort små i Nanas nærvær. Hennes størrelse viser symbolsk hennes makt over mennene. Weinberg har også påpekt overdrivelsen av et voyeuristisk perspektiv i scenen «Count Muffat's first view of Nana at the theatre» der vi som betraktere står bak sceneteppet og titter ut. Det er som vi ser gjennom en kikkert da Demuth har malt en halvsirkel rundt henne.<sup>135</sup>

På grunn av alle overdrivelsene blir illustrasjonene nesten som et karneval. Det er som om verden er snudd på hodet og kjærlighetsgudinnen Venus har blitt til sexgudinnen Nana, en tvist Zola selv poengterer ved å ha Nana spille nettopp Venus på teaterscenen. Bildene (og teksten) blir så ekstreme at det minner om en visuell representasjon av det Michael Bronski

---

<sup>134</sup> Émile Zola, *Nana*, (New York: Oxford University Press. 2009), 235.

<sup>135</sup> Weinberg, *Speaking for vice*, 66.

beskriver som «misrule». Misrule i europeisk historie er fastsatte steder og tider da normer og regler ikke gjelder, der verden blir satt på hode og nytelse får fortrinnsrett over fornuft og kontroll. Eksempler på dette er karneval, maskerade, årlige fester som Mardi Gras og Allehelgensdag eller den romerske Saturnalia. Misrule er nært knyttet opp til kjønn og sex, da det er dette som hovedsakelig er under kontroll og som får fritt spillerom for en kort periode.<sup>136</sup> Eksempler på slik misrule i Demuths illustrasjoner er at maktrollene er byttet ut og den prostituerte Nana er blitt regent. De rike, respektable mennene tilber arbeiderklassekvinnen; kneler for hennes føtter. Da samfunnet alltid har vært opptatt av at nytelse må kontrolleres og undertrykkes for at verden skal fungere, sier det seg selv at nytelse i fritt løp har potensialet til å skape kaos. Og det er nettopp kaos som skjer i *Nana*, både hos Zola og hos Demuth.

Weinberg mener Demuth spiller mye på kjønnsstvedydighet i motivene. Nana sin makt er en fallisk makt, ofte visualisert ved hjelp av falliske former og symboler, mens mennene stadig er malt små som barn og hjelpeløse som kvinner. Nana sin kropp når hun står på scenen som Venus i «Count Muffat`s first view of Nana at the theatre» mener Weinberg også fremstår som androgyn, noe som forsterker hennes makt som en maskulin makt.<sup>137</sup> Hos Demuth (og Zola) er det ingen som følger reglene lengre, det er til tider det Durkheim beskriver som en anomisk tilstand. Anomi er en mangel på sosiale normer, og patologisk oppførsel eller tilstander kan komme som resultat av dette.<sup>138</sup> Durkheim mener også at for mye kontroll kan skape grobunn for patologi, og Nana og den religiøse Muffat ser ut til å stå på hver sin side av dette. Mennene mister mer og mer kontakt med samfunnets normer, det er ingen i stykket som har en spesielt sterk moral som kan lede resten og de som en gang var (utad) rettskaffende mennesker har mistet all standard. Nana har som prostituert et dårlige moralsk utgangspunkt, hennes anomi blir derfor mer personlig (på mikronivå), hun har ingen mål og mening i livet sitt. Det er ingen som setter noen grenser for Nana sin oppførsel, hun har ingen regler hun forholder seg til og blir på den måten misrule inkarnert. Det kan virke som det er Nana som står for det anomiske i Demuth sine bilder. Hennes målløshet sprer seg til mennene og hennes moralske selvmord tar også livet av dem. Men Nana står likevel ikke for «agency», hennes muligheter for å komme med frie, individuelle valg er begrenset, da hun

---

<sup>136</sup> Michael Bronski, *The Pleasure principle: Sex, backlash, and the struggle for gay freedom*, (New York: St. Martin`s Press, 1998), 226-229. Demuth har i andre motiver hatt med symboler for «misrule». Narren, som dukker opp i en av utelivsscenene og maskeradesymbolikk. Narren er han som sier sannheten gjennom vitsing og vittigheter.

<sup>137</sup> Weinberg, *Speaking for vice*, 66.

<sup>138</sup> Durkheim snakker om anomi i boken *Le Suicide* fra 1897.

i en deterministisk tolkning ikke har tilgang til dette; hun er en del av- og et resultat av samfunnsstrukturen.

Demuth viser determinismen som Zola var opptatt av ved hjelp av illustrasjonen han lagde til romanen *L'Assommoir* som tar for seg Nanas barndom. Bildet, «Nanas awakening» fra 1916 viser barnet Nana som vitne til morens seksuelle umoral og farens drukkenskap. Nana har som barn ikke blitt beskyttet mot de mer moralsk tvilsomme sidene ved voksenverden, noe som er med på å forklare hennes egen fremtid. Det kan virke som om frie valg er noe som har forlatt dem alle, noe som er interessant fordi samfunnet ser heller ikke ut til å ha spesielt kontroll. Muffat og hans evige dilemma mellom moral og seksuell lyst får et spesielt fokus for både Zola og Demuth. Han mister kontrollen og blir dyrisk rundt Nana. Han har ikke fri vilje når det kommer til seksualitet; han er en slave av kjødet. Demuth tegner bjørneteppe som Zola beskriver i flere motiver der også korset blir representert, dette for å vise Muffats indre kamp, en kamp han taper gang på gang. Muffat som tviholder på korset selv i erotiske situasjoner blir tragikomisk i Demuth sine fremstillinger; Gud må se seg slått av Nana sin seksuelle kraft og mennesket er ikke bedre enn et dyr.

En spesielt tragisk hendelse i boken er når karakteren George Hugon begår selvmord ved å stikke seg selv med en saks. Demuth lagde to versjoner av denne scenen, begge med tittelen «Scene after Georges stabs himself with the scissors». De to bildene har flere likhetstrekk. I begge motivene kan vi se Nana holde saksen i hånden mens hun sitter i en stol som rammer henne inn. Det er en bolle med vann ved siden av henne og det er blod på gulvet rundt henne.

I den første versjonen stirrer Nana rett fremfor seg. Saksen holdes slapt i hennes venstre hånd, men hun gjør ikke noe ut av den. I bildets høyre er det plassert en stol til, lignende den Nana sitter i. Stolen Nana sitter i er farget i samme rødnyanse som blodet på gulvet og i tillegg til saksen Nana holder, kan dette hinte til hennes skyld i Georges død. Zola bruker mye religionssymbolikk i romanen og Demuth har ved flere anledninger tatt opp dette. Dette motivet kan minne om to ulike fortellinger i Bibelen; Pilatus som vasker hendene sine som et symbol på at han er uskyldig i Jesu død etter at folket har krevd at Jesus skal henrettes, eller når Jesus vasker føttene til disiplene sine som et tegn på at de skal tjene hverandre og at herren ikke er bedre enn sin tjener.<sup>139</sup> Fortellingene blir snudd på og her er det den råtne dronningen som har sine tjenere knelende for henne, og det blodige vannet kan ikke rengjøre Nana.

---

<sup>139</sup> Matteusevangeliet 27.24. og Johannesevangeliet 13.4-17.



I den andre versjonen har Muffat blitt inkludert i scenen. Nana ser ikke lenger ut av bildet, men i stedet ser hun opp på Muffat som står til venstre for henne mens hun sitter tilbake i stolen sin og holder den blodige saksen opp mellom dem. Bollen med vann er blitt flyttet lengre vekk og Nana lener bena sine på et gult teppe som har fått røde flekker lik blod rundt føttene hennes. Zola skriver at tjenestepiken ikke klarte å vaske vekk flekken, at den var som en rosett på teppet, «like a rim of blood blocking the doorway to the bedroom itself.» George stakk seg selv utenfor soverommet til Nana, men Nana tror ikke blodet blir der evig og heller ikke at det vil fungere som en blokada til soverommet; «It`ll be rubbed out by people`s feet.»<sup>140</sup> Zola har snudd opp ned på metaforen om å ha blod på hendene. Her har de i stedet blod på føttene og Nana sine føtter har i Demuth sitt motiv allerede fått blod på seg. Hos Zola blir også mennene som skal inn og ut av Nanas soveværelse medskyldige, når de er med Nana kan de ikke unngå å få Georges blod på føttene de heller.

Demuth sin skildring av Nana i denne situasjonen skiller seg sterkt fra Zolas. Zola beskriver Nana som hysterisk og gråtende. Demuth har malt henne motsatt. Den gjensidige ødeleggelsen mellom mennene og Nana som Zola beskriver blir stort sett borte hos Demuth. Der blir det fokusert på Nanas narsissisme og hennes altoppslukende seksualitet. I romanen kan vi lese at Nana tar opp saksen for å demonstrere hvordan George tok livet av seg, dette gjør hun for å bevise sin uskyld i saken. I Demuth sitt motiv får saksen motsatt virkning. Demuths valg ved å plassere saksen i Nana sin hånd på en måte som går vekk fra Zolas tekst, kan minne om det Mieke Bal skriver om fremstillinger av Batseba i *Reading Rembrandt. Beyond the word-image opposition* (1991). Saksen blir ikke bare en saks, et virkemiddel for å gjenkjenne scenen, men et symbol på Nanas skyld. Akkurat som Bal argumenterer for at brevet som dukker opp i fremstillinger av Batseba skal vise til hennes rolle i sin egen voldtekt og hennes ektemanns død, en tolkning som går imot bibelteksten, blir saksen brukt for å plassere skylden over på Nana. Demuth sine bilder blir da ikke bare illustrasjoner av Zolas tekst, men de blir en ny tekst.<sup>141</sup>

I stedet for å forklare illustrasjonene med misogyni eller seksualangst, kan man kanskje si at Demuth selv leker med misrule når han som homoseksuell maler en moralsk svak heteroseksualitet.

---

<sup>140</sup> Zola, *Nana*, 384.

<sup>141</sup> Mieke Bal, *Reading Rembrandt: Beyond the word-image opposition*, (New York: Cambridge University Press, 1991) 34-35, 228.

### 3.5.2. Den usynlige trusselen i *The turn of the screw*

«No, no—there are depths, depths! The more I go over it, the more I see in it, and the more I see in it, the more I fear. I don't know what I don't see—what I don't fear!»<sup>142</sup>

I 1918 lagde Demuth 5 illustrasjoner til Henry James sin novelle *The turn of the screw*. James sin novelle forteller historien om en provinsiell kvinne som tar over stillingen som guvernante til to barn; Flora og Miles. De to barnas onkel har ansatt guvernanten, men onkelen bor ikke sammen med dem; han er i byen, mens barna er på landet. Guvernantens ansettelse beskrives som en forførelse. Onkelen presenteres som en svært kjekk ungar og guvernanten blir raskt forelsket. Det er hovedsakelig på grunn av onkelen til barna at hun aksepterer posisjonen som guvernante da det ikke er mye annet ved stillingen som frister. Miles er ti år gammel og han har blitt utvist fra internatskolen han har gått på. Det kommer ikke frem av novellen hvorfor han har blitt utvist, men guvernanten forestiller seg flere scenarioer som skal forklare dette, uten at vi får noe ordentlig svar på hva som har skjedd. Miles er stort sett et veloppdragent barn, men han vil også vise guvernanten at han har det i seg å være slem, noe som gjør at guvernanten aldri helt vet hva hun mener om Miles, om han er uskyldig eller ikke. Det er spesielt guvernantes forhold til Miles som kommer frem som utydlig. Både ordene som blir brukt når hun snakker eller tenker på han og hvordan hun er med han, fremstår som usømmelig. Husholdersken Mrs. Grose er den andre arbeidstakeren i huset vi får inngående kjennskap til. Hun forteller den nye guvernanten historier om de tidligere ansatte, deres arbeidsgivers tjener Peter Quint, og den tidligere guvernanten Miss Jessel. Guvernanten har nemlig begynt å se spøkelser på stedet og det viser seg raskt at dette er de tidligere ansatte som skal ha hatt et seksuelt forhold og det hintes også til at Peter Quint har hatt et upassende forhold til barna og da spesielt Miles. Guvernanten sitt desperate forsøk på å redde barnas uskyld mot disse onde spøkelsene, også med den tiltrekkende arbeidsgiverens takknemlighet som motiv, ender med at Miles dør.

Overdrivelsene Demuth brukte i illustrasjonene til *Nana* fortsetter i *The turn of the Screw*. «The Governess First Sees the Ghost of Peter Quint» er et av de mest drømmeaktige motivene Demuth lagde til James sin novelle. Dette er som tittelen sier, scenen da guvernanten første gang ser spøkelse av den tidligere tjeneren til hennes arbeidsgiver. Demuth har malt henne svært ekspressiv. Guvernanten står med hendene over kjønnsorganet sitt med

---

<sup>142</sup> Henry James, *The turn of the screw*, (London: Penguin Classics, 2011), 45.

benas godt spredt og titter opp med et drømmende blikk. Det ser ut som om øynene hennes har rullet bakover i hodet, og hele scenen ligner mest på en orgasme. Dette blir spesielt ironisk da guvernanten vil beskytte barna mot den seksuelle korrupsjonen fra Peter Quint. Bakgrunnen består hovedsakelig av farger som flyter inn i hverandre med unntak av grunnen hun står på som er malt noe fastere. Den drømmeaktige formen er passende da Demuth viser at han var av den oppfattelse at spøkelsene ikke eksisterer utenfor guvernantens hode. Han maler guvernanten og ikke Peter Quint. Demuth var derfor den første som offisielt tolket historien på denne måten. I 1924 skrev den amerikanske forfatter Edna Kenton en artikkel med en lignende tolkning, men før det var det ingen som offentlig uttrykte at spøkelsene ikke faktisk eksisterte.<sup>143</sup> Grunnen til at guvernanten ser spøkelsener ble etter hvert tolket som hennes egen seksuelle undertrykkelse og tiltrekning til sin arbeidsgiver. Dette får ikke utløp noen andre steder og hun blir mentalt ustabil. Da Demuth har fokusert på guvernanten blir det vi som tar plassen til Peter Quint. Vi får ikke se denne ukjente trusselen som guvernanten ser på, vi *blir* trusselen hun reagerer på.

I følge førsteamanuensis i moderne litteratur, Eric Haralson, er guvernanten «a ruthless enforcer of Anglo-American culture`s investment in heteronormativity».<sup>144</sup> Sånn sett kan man si at det ikke er ukonvensjonell seksualitet som leder til død og destruksjon, men vokterne av heteronormativiteten. Det er stykkets selverklærte moralens vokter som er den destruerende kraften som til slutt tar livet av lille Miles. Demuth har malt barna som de uskyldige, selv om de i novellen kommer frem mer usikkert. I «Flora and the governess» er Flora og guvernanten ute og leker ved en dam. Guvernanten sitter i motivets høyre og har på seg en brun kjole og er plassert mot en bakgrunn av varierende nyanser av brunt og en noe syk gulfarge. Flora derimot er adskilt fra guvernanten og hennes brune bakgrunn i sin egen lille pastellboble. Flora er i lyse klær og det blonde håret hennes blir som en glorie. Det er blomster rundt henne som former en sirkel og dette kan også henspille til hennes navn like mye som til hennes uskyld. Denne scenen blir som resten av historien, beskrevet tvetydig hos James. Flora skal ha plukket opp en trebit med et hull i og stukket en annen trebit inni hullet. Samtidig har guvernanten sett spøkelse av Miss Jessel på andre siden av dammen fra der de to leker og hun blir skrekkslagen. Det at Flora ikke ser ut til å reagere gjør henne mer mistenksom overfor barnet. Leken med trebitene blir for guvernanten en erotisk lek og er derfor en sterk motivasjon for henne til å konfrontere spøkelse. Demuth har igjen forstått fra å

---

<sup>143</sup> Allara, *The water-color illustrations of Charles Demuth*, 176-177.

<sup>144</sup> Eric Haralson, *Henry James and queer modernity*, (New York: Cambridge University Press, 2007), 89.

male noe spøkelse, men det er likevel noe på andre siden av dammen. Dette «noe» er utydlig, akkurat som trusselen i seg selv. I Demuth sitt motiv er dette «noe» malt i de samme fargene som guvernantens klær og kan vise til at spøkelse er en refleksjon av henne selv; trusselen er guvernanten.

I «Miles and the governess» viser Demuth igjen klart at det er guvernanten og ikke barnet som er den truende part. I motivet har Demuth plassert guvernanten på kne ved siden av Miles. Hun holder rundt han på en måte som virker mer eiesyk enn beskyttende. En hånd er plassert rundt skuldrene hans og den andre foran rundt livet hans. På den måten har hun fanget han og det er ikke mulig for Miles å slippe unna. Og det er tydelig at det er nettopp det han vil i Demuths bilde. Miles bruker sin høyre hånd for å dytte guvernanten vekk og han bøyer overkroppen sin bakover for å skape avstand mellom dem. James viser også guvernanten sin beskyttelse som kontrollerende, hun skriker ut «I have you (...) but he [Quint] has lost you forever!»<sup>145</sup> Guvernantens munn er åpen og øynene hennes ser på et sted over hodet til Miles. Scenen Demuth har valgt er når de to snakker om Miles` utvisning fra skolen. Når Miles forteller hva som har skjedd, og avviser at det handlet om tyveri, blir guvernanten plutselig usikker. James skriver:

I [guvernanten] seemed to float not into clearness, but into a darker obscure, and within a minute there had come to me out of my very pity the appalling alarm of his being perhaps innocent. It was for the instant confounding and bottomless, for if he *were* innocent what then on earth was I?<sup>146</sup>

Oppdagelsen av at Miles ikke var så slem som de hadde trodd er ikke en lettelse for henne, men en angst, «I suffered, feeling that I had nothing now there to keep him from.»<sup>147</sup> Men før hun for tenkt for mye gjennom hennes egen moral, ser hun beleilig nok igjen spøkelser og hun griper hardt tak i Miles. Det er i denne omfavnelsen at Miles dør. Hjertet hans stopper.

Som flere har påpekt, blant annet Haralson og Weinberg, så ligger det hele tiden allusjoner til homoseksualitet i historien, både i Quint sitt forhold til Miles og hva Miles har gjort eller sagt på skolen som gjorde at han ble kastet ut. Men alt blir gjort så utydlig at det er vanskelig å komme med en fast konklusjon.<sup>148</sup> Haralson mener at James jobbet mot «the reductive constraints of *both* the normative order of masculinity and the discourse of homo/sexuality.»<sup>149</sup> Mannen blir utforsket og «queeret» og maskulinitet blir gransket og

<sup>145</sup> James, *The turn of the screw*, 124.

<sup>146</sup> James, *The turn of the screw*, 123.

<sup>147</sup> James, *The turn of the screw*, 123.

<sup>148</sup> Weinberg, *Speaking for vice*, 79.

<sup>149</sup> Haralson, *Henry James and queer modernity*, 24.

fremstilt ukonvensjonelt uten at man med sikkerhet kan peke på homoseksualitet som årsak, selv om det absolutt er en mulighet.

*The Turn of the Screw does not “adumbrate” some nebulous gestalt of anything-and-everything; rather, it engages a peculiar cultural project of its season of provenance- that of codifying, regulating, and punishing forms of sexuality contra naturam, paying especially close attention to those male-male sexual relations that traversed boundaries of age and social class.*<sup>150</sup>

Haralson tolker historien som en kritikk av «(t)he destructive forces of a patriarchy determined to produce straight “little gentleman” – and to weed out queer ones.»<sup>151</sup>

Guvernantens forsøk på å beskytte barna blir deres undergang. Men det er ikke bare guvernanten som er sinnssyk, det er samfunnsmoralen hun representerer. Peter Quint er et godt symbol for de heteroseksuelles største frykt; den skjulte homoseksualiteten. Men både James og Demuth viser at den største trusselen ligger i den kontrollerende majoriteten. Her er det ikke sex som leder til død, men guvernantens mangel på sex, eller eventuelt ideer om sex, og ideen om at sex er noe vi må beskyttes mot for enhver pris, som blir destruktivt.

Det interessante med Demuth sin tolkning av *The turn of the screw* er at fienden viste seg å være innbilt. Korrupsjonen som guvernanten er redd for blir ikke forklart, men det ligger hele tiden noe seksuelt ved det. Så skrekkelig er denne seksuelle korrupsjonen at hun er villig til å konfrontere gjenferd for det. Hun blir en nær latterlig hysterisk representant for en seksuelt undertrykt viktorianer. Igjen føles det som om Demuth gjør narr mer enn moraliserer, samtidig som han får mulighet til og videre utforske en verden av sex og menneskelige reaksjoner, om enn noe overdrevent.

### 3.6. Seksuelt anarki i «Distinguished air»

*«Goddness me, Marjorie, I just love art. I love art (...) Will there be some pretty pictures of naked boys? I just love art. It's too exquisite.»*<sup>152</sup>

Et av Demuths mer kontroversielle fremstillinger er «Distinguished air» fra 1930. Bildet er inspirert av Robert McAlmon sin novelle med samme navn, utgitt i 1925. McAlmon sin fortelling, som er på litt over 31 sider lang, er satt til det bohemske livet i Berlin. Vi følger en

---

<sup>150</sup> Haralson, *Henry James and queer modernity*, 84

<sup>151</sup> Haralson, *Henry James and queer modernity*, 24.

<sup>152</sup> Robert McAlmon, «Distinguished air» i *Miss Knight and others*, Introduksjon av Edward N.S. Lorusso (ed.) med forord av Gore Vidal, (Albuquerque: University of New Mexico Press: 1992), 25.

gruppe mennesker en kveld på byen der de tar for seg alt Berlins underverden har å by på. Dette inkluderer seksuelle og kjønnslige alternativer i mange varianter, narkotika, enorme mengder alkohol, nakent danseshow og etter hvert også en politirazzia. Protagonen forblir navnløs, men vi blir kjent ved navn med blant annet Foster Graham, en dandy med en forkjærlighet for trade og Rudge Kepler, en kraftig mann akkompagnert av en av de få «ekte» kvinnene i novellen, en uinteressert kvinne ved navn Goldie. Til tross for at Kepler har en kvinne ved sin side, er han med og danser med guttene de møter på de queere barene og lar seg snakke opp av flere.

McAlmon sin novelle er på mange måter lik deler av Demuth sin oeuvre i det at han tar opp, som en av de første, scener fra utesteder med homoseksuelt klientell og offentlige steder der menn hadde sex med menn. Demuth har kun malt ett bilde til novellen, og den fremstår som en dedikasjon heller enn en konkret illustrasjon da den ikke viser en faktisk scene fra historien. Den viser heller stemningen, den frie moral som ligger til bakgrunn for fortellingen. Nederst i motivets venstre har Demuth skrevet «For «Distinghusied air» - by Robert MAlmon».

Demuth har malt fem mennesker, to kvinner og tre menn, samlet rundt et kunstverk; en enorm penislignende skulptur. Til maleriets venstre står en kvinnen alene ikledd en rød kjole med dyp utringing. Overfor henne står en mann med hatt og stakk og en annen kvinne ved siden av han igjen. Denne kvinnens kropp er skjult bak mannen med stakk, men det kan se ut som at de har samme brunfarge på klærne. Foran i motivet, med ryggen til betrakteren, står en matros med armen rundt en velkledd mann i høy flosshatt. Menneskene er pyntet alle sammen med unntak av matrosen som er i uniform. Matrosens følgesvenn kan fremstå kjønnsstvedydig. Emmanuel Cooper er blant dem som ikke med sikkerhet vil identifisere vedkomne som en mann.<sup>153</sup> Det er ikke bare timeglassformen som kan hinte om feminitet, også føttene er mer lik kvinnen i rødt, både i fargeløsning og i sko-stil. Demuth har, slik han ofte gjorde, latt deler av motivet stå umalt. Det er tegnet inn noen striper på gulvet der kun noen er malt med en lys brunfarge for å vise at det er tregulv. En del av veggen bak skulpturen er malt i en rødbrun nyanse og over der henger et stort bilde av en naken kvinne, tegnet i blyant med lite detaljer og ikke fylt inn med farge. Kvinnen i maleriet ligger strategisk slik at skulpturen er plassert som kjønnsorganet hennes og er et av utallige eksempler på hvordan ingenting er sikkert i dette motivet når det kommer til kjønn og seksualitet.

---

<sup>153</sup> Emmanuel Cooper, *The sexual perspective*, (London: Routledge & Kegan Paul, 1987), 119.

Demuth har satt scenen til et kunstgalleri og ikke til en bar slik novellen forteller. Overskridelsene blir da med en gang mer risikable. Matrosen sitt blikk er rettet mot kvinnen i den røde kjolen. Denne kvinnen er en av de få, det er kun henne og eventuelt mannen i flosshatt, som ser på skulpturen. Med den ene hånden holder hun en vifte i høyde med kjønnsorganet sitt i en beskyttende gestus mens hun ser på monsteret av en fallos. Men i tillegg til å beskytte, trekker hun vår oppmerksomhet dit. Det ser også ut som hun har fått skulpturens oppmerksomhet, ikke bare er fallosen vendt mot henne, men øyet som er tegnet inn ser ut til å stirre hennes vei. Med rød-blussede kinn ser kvinnen både litt bekymret og litt fasinert ut, og penis som både skummel og fascinerende er humoristisk beskrivende for heteroseksuelles forhold til det homoseksuelle.

Skulpturen til utstilling en parodi av Constantin Brancusi sin skulptur «Princess X» fra 1916, samtidig som denne viser hint av en annen av Brancusi sine skulpturer; «Mademoiselle Pogany» fra 1912, ved at det er konturer av et ansikt på skulpturen. Blandingen av disse blir en lek med kvinnen som fallos eller fallosen som kvinne- problematikken; kvinnen som både bekrefter maskulinitet og truer den. Inkluderingen av Brancusiskulpturen er påfallende. Brancusi var, ifølge Christopher Reed, et eksempel på «avant- garde antagonism toward social and legal convention».<sup>154</sup> «Princess X» skulpturen ble fjernet fra en utstilling i Paris, Salon de Indépendants, i 1920 av anstendighetsgrunner. Philadelphia Museum of Art har skrevet at det var Picasso (noen mener Matisse) som først dro fallos-parallellen og Brancusi var svært lite fornøyd med sammenligningen da dette i følge han selv var et portrett av et kvinneideal; det var den franske prinsessen Marie Bonaparte.<sup>155</sup> Brancusi påsto at han hadde ønsket å fremstille femininitet og ikke maskulinitet, bryster og ikke testikler. Altså representerer kunstverket i seg selv en tvetydig kjønnsidentitet. Verket er et skandaleverk; et typisk eksempel på «misforstått» moderne kunst og de som kritiserte verket mente at det ikke kunne regnes som kunst i det hele tatt. Altså har vi her et ikke-legitimert kunstverk som (til en viss grad) beundres av et publikum bestående av ikke-legitimerte seksuelle muligheter. To misforståtte instanser som går på tvers av det dominerende samfunnet.

Bildet er både selvrefererende og selvreflekterende i det at det er et skandaløst kunstverk av et skandaløst kunstverk, og det tvetydige verket reflekterer de tvetydige menneskene som betrakter det. Reed skriver at «(a)bstract art is here central to a network of

---

<sup>154</sup> Christopher Reed, *Art and homosexuality: A History of ideas*, (New York: Oxford University Press, 2011), 131.

<sup>155</sup> Ukjent forfatter, «Constantin Brancusi: 1876-1957».

URL: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/51035.html?mulR=2124767697/13> (Kilde oppsøkt: september 2014).

ambiguous codes that include the signifiers of homosexuality.»<sup>156</sup> Homoseksualitet og moderne kunst er plassert sammen og selv om begge ofte ble sett på som sjokkerende, tar de fiktive karakterene alt med relativt ro. Alle ser ut til å være interessant i noe eller noen, dog kanskje ikke den personen de kom med, eller kunstverket som er til utstilling. Blikkene går som et spindelvev mellom alt og alle, noe Reed beskriver som destabiliserende: «This web of glances questions the reliability of appearances and the purpose of vision».<sup>157</sup> Altså er alt i bildet ustabil og uten svar, alle ser rundt på forskjellige steder og ingens blick hviler på samme sted. Ting er ikke alltid slik de ser ut som, både når det kommer til falliske kvinneskulpturer, eventuelt kvinnelige falloser, og når det kommer til menneskers seksuelle preferanser.

Både Pamela Allara og Barbara Haskell sine tolkninger av bildet baserer seg på klare inndelinger angående hvem som er hva i dette motivet og de går derfor glipp av den frigjorte stemningen som McAlmon beskriver. Hos begge to er det matrosen og mannen i flosshatten som er det klart definerte homoseksuelle paret. Allara skriver at skulpturen og «the homosexual couple» stirrer nysgjerrig på hverandre. Dette er ikke eneste gangen Allara manipulerer blikkene for å plassere det inn i de klart definerte rammene hun opererer med. Hun skriver videre: «(t)o the left is a “normal” couple; the man, who is closest to the queers, stares down his nose at them while hooking his pinkies around the cane which he holds behind him.»<sup>158</sup> Siden mannen med stokken er malt som en del av et «normalt» par, kan ikke Allara med de binære inndelingene homo og hetero, og hennes mer moderne tolkning hva disse kategoriene innebærer, tolke blikket hans som noe annet en nedsettende. Matrosen som tydelig ser på kvinnen og ikke skulpturen er i Allaras tolkning blitt gjort til homoseksuell og kan derfor ikke beundre kvinnen. I stedet omdirigerer hun blikkene deres til å passe inn i en klar fordeling av seksuelle identiteter. Allara tar også vekk mye av den lekne seksuelle stemningen ved å gjøre kvinnene til sårbare og bekymrede i en seksuelt truende situasjon. Kvinnene står her utenfor leken, og fremstår mer som ofre for mannens truende seksualitet.<sup>159</sup> Haskell har faktisk så strenge rammer angående seksualitet at hun i dette motivet har tolket Demuth selv som en representant for det heteroseksuelle. Haskell mener nemlig mannen med stokk som sjekker ut matrosen er Demuth selv. Men da hennes definisjon på homo og hetero

---

<sup>156</sup> Reed, *Art and homosexuality*, 132.

<sup>157</sup> Reed, *Art and homosexuality*, 132.

<sup>158</sup> Allara, *The water-color illustrations of Charles Demuth*, 248.

<sup>159</sup> En interessant motsetning til bokillustrasjonene som Allara tolker som kvinnefiendtlige fordi mannen er offer for kvinnens destruktive seksualitet.



er kun basert på hvem man er plassert sammen med, blir mannen med stokken/Demuth heteroseksuell siden han står ved siden av en kvinne.<sup>160</sup>

Demuth har fått med en avslappet kjærlig gest mellom matrosen og mannen i flosshatt, en gest som av blant annet Haskell og Allara kun blir brukt for å identifisere dem som homoseksuelle. Gerard Koskovich har derimot kommentert omfavnelsen nærmere og han beskriver den som kjærlig og med en type hengivenhet som vanligvis (i amerikansk kunst) er forbeholdt for heteroseksuelle fremstillinger.<sup>161</sup> Her mener altså Koskovich at vi får se (uironisk) kjærlighet, noe ingen andre fagartikler før han har påstått å ha sett i Demuth sine motiver så vidt meg bekjent. Vanligere er kommentarene som kunsthistoriker James Saslow kommer med. Saslow ser ingen kjærlighet fra stedene Demuth malte, «only anonymous pickups and voyeristic encounters» og her bruker han «Distinguishued air» som eksempel ved å peke på det han mener er stjalne, hemmelige blikk; blikk som må forbli slik fordi det ikke er godtatt.<sup>162</sup> Her må jeg stille meg uforstående til Saslows tolkning, da jeg mener det er veldig åpenbar stirring fra alle kanter. Og denne stirringen blir ikke mottatt dramatisk fra noen av bildets karakterer.

Jeg opplever dette bildet som et av de mest erotiske bildene Demuth malte. Det finnes absolutt bilder som er mer åpenbart seksuelle, men «Distinguishued air» så godt som vibrerer av erotisk muligheter. Saslow skriver at matrosen i «Distinguishued Air» er en høflig bror av de mer eksplisitte erotiske matrosene.<sup>163</sup> Men jeg tror ikke vi har med en høflig bror å gjøre. Selv om vi ikke ser denne matrosen i akten, betyr det ikke at det ikke ligger muligheter der. Uniformen han bærer er et klart tegn på hans seksuelle tilgjengelighet, det at han er der med en dandy sier også sitt, i tillegg til at mannen til siden for han stirrer på han og at han i sin tur stirrer på kvinnen, gir han enormt erotisk potensiale. Dette motivet er en god illustrasjon ikke bare til stemningen i McAlmons novelle, men til det polymorfe samfunnet som Barry Reay mener at var Amerika i denne tidsperioden.<sup>164</sup>

---

<sup>160</sup> Haskell, *Charles Demuth*, 204-205.

<sup>161</sup> Koskovich, «A gay American modernist», 51.

<sup>162</sup> James M. Saslow, *Pictures and passions: A history of homosexuality in the visual arts*, (New York: The Penguin Group, 1999), 231.

<sup>163</sup> Ibid.

<sup>164</sup> Griffey og Reay, «Sexual Portraits: Edward Melcarth and homoeroticism in modern American art», 86, 91-92.

### 3.7. Oppsummering: Queers, hustlers, fairies og trades

*«I want (...) to be among those in the know, or else alone»<sup>165</sup>*

- Rainer Maria Rilke

Med blant annet Freud og Ellis kom en større interesse for det seksuelle og blant flere også en opposisjon mot en snerpete seksualmoral. Det var mange som ønsket større seksuell frihet, og den bohemske filosofien om fri kjærlighet var forlokkende for flere. Med forbudstiden i USA (1920-33) kombinert med stemningen etter første verdenskrig, ble det et yrende undergrunnsmiljø der ulike seksuelle personligheter sosialiserte side om side. Demuth maler en tid i forandring der seksualitet blir mer fremtredende og krever mer frigjøring, den vil bli sett og snakket om på nye premisser, samtidig som det fortsatt er et ladet tema og grensene for hva som er greit og ikke er uklart. Demuth sine motiver, er ikke bare en seksuell frigjøring, men en amerikansk modernisme som forsøker å finne en selvstendighet til tross for sterke impulser fra Paris. William B. Scott og Peter M. Rutkoff, som blant flere fagfelt har arbeidet mye innenfor amerikansk kunst- og kulturhistorie, skriver at moderne amerikansk kunst ikke var en samlet stilistisk periode, men heller et fokus på et amerikansk tema og amerikansk samtid med et voksende byliv; både i arkitektur, industri og ulike typer mennesker, etniske så vel som seksuelle: «The most prevalent theme by far (...) was New York itself.»<sup>166</sup> Denne frigjøringsprosessen, der man ønsker å vise noe og skape noe som ennå ikke hadde et klart formspråk vises hos Demuth både i ønsket om å representere Amerika, men også i det å representere homoseksualitet. Demuth viser ikke bare seksuelle handlinger i offentlig rom, men han gir også innblikk i det sosiale livet, utestedene og klubbene som var populære for de som ofte falt utenfor samfunnets sosiale rammer. Harlem ble et viktig kultursenter, jazzmusikken ble først spilt her, og selv om det var sentrert rundt en svart arbeiderklasse og (hvit) avant-garde, ble det etter hvert også populært blant middelklassen, både heteroseksuelle og homoseksuelle, som var på jakt etter fest og (seksuell) moro. Selv om det var mange ulike former for sex å få i Harlem, var homoseksualitet (kvinner og menn) spesielt populært og synlig der. En erfaren Harlem-vanker, Caroline Wade, gikk så langt som å mene at det var «chic» å være homoseksuell en periode.<sup>167</sup>

---

<sup>165</sup> Fra Rainer Maria Rilke sitt dikt «I am much too alone in this world, yet not alone».

<sup>166</sup> William B. Scott, Peter M. Rutkoff, *New York modern*, (Baltimore: Johns Hopkins University Press; Reprint edition, 2001), 102.

<sup>167</sup> Chauncey, *Gay New York*, 235.

Weinberg, blant flere, mener å se en forbindelse mellom (homo)seksualitet og død hos Demuth. Denne forbindelsen er ikke en nytenkning, St. Augustin blant annet bandt også disse to sammen og det ligger sterkt i kristenmoralsk tankegang at lyst er destruktivt. Det er først når vi blir seksuelt bevisste at vi blir kastet ut av Edens hage og gjort dødelige.<sup>168</sup>

Homoseksualitetens assosiasjon med sykdom og død har ikke gitt seg, etter AIDS-epidemien kom den tilbake for fullt og det ble sett på som en bekreftelse av de gamle fordommene. Judith Butler har sett på denne alliansen i forbindelse med bortgangen av den amerikanske komponisten Leonard Bernstein, og mener de to blir forbundet fordi døden sees på som «a necessary compensation for homosexual desire.»<sup>169</sup> Kjærlighet blir på grunn av denne dødstrusselen vanskelig å nå.

Men kjærlighet er ikke bare en ting, en lik, konstant følelse. Jeffrey Weeks skriver at vi i vestlig kultur opererer med fire store, ulike kategorier i kjærligheten; *filial*- foreldres kjærlighet til sine barn, *philia*- vennskapelig kjærlighet, *agape*- kjærlighet til Gud, og *erotic*- det romantiske eller seksuelle. Han påpeker hvordan dette siste er blitt det viktigste i vårt samfunn, at det er her vi tror «meningen med livet» ligger. Når vi snakker om kjærlighet antar vi at vi snakker om romantisk/erotisk kjærlighet og at dette er den høyeste, mest overlegne formen for kjærlighet som er. Simone de Beauvoir skilte mellom to former for erotisk/romantisk kjærlighet; «essential love», den langvarige og «contingent love», den kortere som baserer seg mer på det seksuelle.<sup>170</sup> Det er vi som tolker kjærligheten og tillegger den verdi i et hierarki, dette kan fort bli misvisende for som Weeks skriver: «(e)rotic love may be transcendent, but it is also appears transient.»<sup>171</sup> Da det er vanskelig å finne ut av Demuth sitt romantiske liv, vet vi hvert fall takket være brev materialet, at han elsket og var elsket av sin mor (*filial*) og at det var kjærlighet i de nære vennskapene han delte med blant annet Georgia O`Keeffe, Eugene O`Neill og Henry McBride (*philia*). Eksistensen av slik kjærlighet i livet til Demuth blir ikke utforsket når man snakker om den påståtte kjærlighetsløse tilværelse.

Weinberg nevner kun hjertetatoveringen på armen til en matros i «Three sailors on the beach» som hint til kjærlighet, dog et ironisk hint. Han har ikke kommentert de to matrosene som holder hender og ser hverandre i øynene mens de holder rundt hver sin penis i «Three

---

<sup>168</sup> Jeffrey Weeks, *Invented moralities: Sexual values in an age of uncertainty*, (Cambridge: Polity Press, 1995), 168.

<sup>169</sup> Judith Butler «Sexual Inversions» i Susan J. Hekman (ed.), *Feminist interpretations of Michel Foucault*, (Pennsylvania: The Pennsylvania state University Press, 1996), 72.

<sup>170</sup> Simone de Beauvoir skriver om dette i boken *The prime of life* (1960).

<sup>171</sup> Weeks, *Invented moralities*, 175.

sailors urinating», den nære omfavnelsen mellom de dansende matrosene i «Dancing sailors» eller omfavnelsen i «Distingusied air». Ingen av disse gestusene blir presisert og alle bildene blir et uttrykk for kynisme og Demuths internalisering av samfunnets normer. En viktig grunn til at slike ting forsvinner fra tolkningen er ofte fordi de ikke passer inn i det synet vi har på homoseksualitet. Til tross for Weinberg sin oppmerksomhet og kritikk rundt bruken av transhistorisk homoseksualitet og mangel på kontekstualisering, har han ikke gitt mye spillerom for mennene, på lerretet og som betraktere, til å bevege seg i området mellom homo og hetero. For selv om kategoriene eksisterte og medisinen hadde definisjonene klare og kanskje flere også hadde hørt om disse begrepene, så var de flytende grensene og fokuset på maskulinitet noe som varte lenge, også etter Demuth sin død. Gatekulturen med villige arbeiderklassemenn, trades og hustlers fortsatte lenge å avvise homoseksuelle identiteter selv om de deltok i aktiviteter av homoseksuell art. Det er ikke for å si at man ikke opererte med begrepene homoseksuell og heteroseksuell i denne noe senere tiden, men at i en og samme tid er det fortsatt mange forskjellige mennesker med mange forskjellige oppfattelser av hva som er «greit» og ikke, hvis du ikke vil oppfattes som homoseksuell, enten av deg selv eller andre.

Demuth har i stor grad malt representanter fra arbeiderklassen og den kulturen der man kunne finne heteroseksuelle menn som av ulike grunner var villige til å ha sex med andre menn. Scenene med homoerotikk er hovedsakelig fra offentlige steder, også et kjennetegn fra denne kulturen. Denne offentlige kulturen gjør også skapmetaforen uriktig. Som Harlemforfatteren Richard Bruce Nugent sa:

People did what they wanted to do with whom they wanted to do it. You didn't get on the rooftops and shout, "I fucked my wife last night." So why would go on the roof and say, "I loved prick." You didn't. You just did what you wanted to do. Nobody was in the closet. There wasn't any closet.<sup>172</sup>

Skam er også et viktig element som dukker opp flere steder i tolkninger. Skam blir ofte i denne forbindelsen knyttet opp til homoseksualitet. Men det var ikke bare homosex som har slitt med skam, sex i seg selv var, og fortsatt er, under sterk offentlig moralsk kontroll. I de kretser Demuth omgikk, var det seksualitet som hadde brutt ut og ønsket frihet. Nugent sa om Harlem at «most of the people there would go to bed with one another (...)»<sup>173</sup> Altså var det all type seksualitet som krevde frigjøring. Michael Warner skriver om seksuell skam at «given the dynamic of ambivalence, it is the group closest to respectability that is least likely

---

<sup>172</sup> Reay, *New York hustler*, 253.

<sup>173</sup> Ibid.

to have made peace with sexual shame.»<sup>174</sup> Seksuell skam er ikke noe som bare påvirker den homoseksuelle, de heteroseksuelle skal i følge samfunnsmoraleen også skamme seg over sine seksuelle lyster. De har selvsagt fått smutthullet til å leve ut noe av det innenfor rammene av ekteskapet, men heller ikke i ektesengen var alle seksuelle handlinger tillatt eller beskyttet mot skammens politikk.

Til tross for Demuth sine visuelle triks som til tider skjuler deler av handlingen, ser jeg ikke dette som en skammens ikonografi. Det som skjules kan ikke veie opp for det som vises. Og det er mye som vises; Demuth maler en underverden full av seksuell ambivalens, en kultur som var så annerledes fra den seksuelle inndelingen vi kjenner til i dag at ikke engang kunstnere som opplevde tiden, som Nugent og Paul Cadmus, klarte forklare i retrospekt med moderne begreper hvordan den seksuelle kulturen var. Hvis man levde i Demuth sin tid og ikke var kjent med den verden han malte, var det vanskelig å forstå bildene, og nå, nesten 100 år distansert fra tiden, språket, skikkene og menneskene, byr det på flere problemer.

---

<sup>174</sup> Warner, *The trouble with normal*, 44.

# Del II

## 4. «Three sailors on the beach»

### 4.1. «Three sailors on the beach» kontekstualisert

*«We of the sea come to know each other quickly;  
our loves, like our hates, are born of sudden dangers»<sup>175</sup>*

*- Lew Wallace*

Demuth var uten tvil fasinert av matroser. Han likte å male dem, og ifølge kunsthistoriker Emmanuel Cooper, så likte han å observere dem på sine mange turer til Provincetown.<sup>176</sup> Jeg har derfor valgt ut dette ene bildet som jeg ønsker å se nærmere på. Her vil jeg bruke de rammene jeg har lagt tidligere i oppgaven og se hvordan det kan bidra til en tolkning. Jeg ønsker spesielt å undersøke mannen, både den heteroseksuelle, den homoseksuelle og han som faller et sted i mellom. Den populære matros-traden står i sentrum for undersøkelsen da det er han Demuth har valgt å representere. Jeg vil undersøke hva det er med dette bildet som gjør det problematisk og risikabelt, og hvilke menn i hvilke situasjoner som risikerer mest. Matrosen hadde en dobbel stilling i Demuth sin tid da han var både et homoseksuelt sexsymbol og et heteroseksuelt maskulint ideal, og det er i denne dualiteten mange av problemene oppstår. Demuth sine matroser blir ofte betegnet som homoseksuelle, en identitetstildeling jeg vil argumentere mot. Bildet ble malt i 1930 mot slutten av Demuth sin karriere og det er et av de mest eksplisitte bildene vi har av kunstneren.

«Three sailors on the beach» viser som tittelen henter til, tre matroser på en strand. Den ene har ryggen til oss og armene i været. I hendene har han et klesplagg som han akkurat har tatt av seg og han står igjen med en trøye på overkroppen. Denne mannen er likevel den mest påkledde av de tre. Han har i tillegg til trøya på seg en mørk blå bukse; den standardiserte matrosuniformen. De to andre matrosene har en nærere kontakt med hverandre, den ene står oppreist med en hånd på nakken til den andre som sitter i sanden. Den stående matrosen har kun på seg en boksershorts og den er åpen foran så hans kjønnsorgan er fullt

---

<sup>175</sup> Lew Wallace, *Ben Hur: a tale of the Christ*. Digital utgave fra 2008 (første gang utgitt i 1880), 127.

URL: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/167715.pdf>

<sup>176</sup> Cooper, *The sexual perspective*, 116.

synlig. Med hånden som ikke er på nakken til den sittende matrosen har han et godt tak rundt penis sin. Den sittende mannen er naken med unntak av sokker og sko og har tydelig skille der han har hatt på seg trøye i sola.<sup>177</sup> Bena hans er spredt ved knærne og vi har god utsikt til hans erigerte kjønnsorgan. Ingen av mennene fokuserer på oss, den sittende mannen har blikket festet på penis til mannen ved siden av seg, kanskje med hjelp fra hånden han har på nakken som styrer han i den retningen. Ansiktet hans er i samme høyde som den stående matrosen sin penis, så det er ganske åpenbart at det som skal skje, eller hvert fall hva den stående matrosen håper skal skje, er fellatio.

Kunstnerens initialer, C.D., er tatovert på den stående matrosen sin arm, rammet inn i et hjerte. Det er den aktive deltakeren, han som tar på seg den maskuline rollen i det seksuelle møtet, som har Demuth-tatoveringen. Det er også andre mennesker til stede på stranden. Man kan se noen i bakgrunnen sittende i sanden og det er i tillegg noen i vannet. Hvis man ser nøye på menneskene som er i bakgrunnen ser de også avkledde ut, og det ligger noe blått ved siden av personen(e) som kan være en matrosuniform. Er det flere enn de to matrosene i forgrunnen som har seksuelle planer? Det at det er flere mennesker til stedet enn de tre forreste matrosene, eller for så vidt, fler enn de to forreste matrosene, gjør motivet spesielt ekshibisjonistisk. Dette i tillegg til at de er på et offentlig sted midt på dagen. Weinberg mener disse ekstra menneskene gjør det åpenbart at dette må være en fantasi og ikke en faktisk hendelse. Tatoveringen på matrosens arm er ifølge Weinberg også et bevis på det fiktive ved scenen fordi Demuth ikke hadde et kjærlighetsforhold til en matros som gikk så dypt at matrosen valgte å tatovere navnet hans på kroppen. Og det kan nok stemme det, også er det nok usannsynlig at disse matrosene stilte seg opp slik som dette så Demuth kunne male dem, så noen direkte studie fra virkeligheten er det ikke, men likevel er scenen kanskje ikke så usannsynlig som Weinberg får det til å virke som. Stranden var et populært sted for seksuelle møter, og det var hele områder av strender som var uoffisielt forbeholdt for dem som lette etter mannlige seksualpartnere. Stranden var også relativt sikkert da det var lav risiko for å bli tatt. Det var ikke før etter andre verdenskrig at politiet virkelig begynte å bevokte området. Det var altså veldig få arrestasjoner og folk flest fikk være i fred. Da man ikke møtte særlig mye politimotstand, var mange svært vågale og åpne med sin homoseksualitet. Mange menn fant hverandre altså på stranden, men til tross for alt dette kan det være at motivet likevel er hakket mer vågalt enn hva mange menn gjorde så uskjermet.<sup>178</sup>

---

<sup>177</sup> Eventuelt har han på seg en trøye som fremstår som mer gjennomiktig enn den bakerste matrosen sin.

<sup>178</sup> Chauncey, *Gay New York*, 183-184.

«Three sailors on the beach» viser menn i seksuelle situasjoner med andre menn, men det er ikke nok til å gjøre motivet helt klart for oss. For hva er det vi ser egentlig? Hvorfor og hvordan er det homoseksuelt og hvem er representantene for det homoseksuelle? Hva slags følelser kan man se i dette motivet, er det kun sex eller er det noe mer, og er sex og følelser gjensidig utelukkende i møte med to eller flere menn og hva slags forhold har dette bildet til døden? Jeg skal videre utforske disse spørsmålene i tillegg til å se på hva som skjer når motivet blir betraktet av både homoseksuelle og heteroseksuelle mannlige betraktere.

## 4.2. Sex, krig og menn i kostymer

«The meaning of life is that it stops»<sup>179</sup>

- Franz Kafka

Weinberg kaller bildet en fantasi fordi det ikke finnes noe direkte bevis for at Demuth hadde seksuell kontakt med matroser. Det er påfallende at han snakker om bevis i denne sammenhengen, da han selv ved en senere anledning kritiserer Haskell for å kreve bevis for Demuth sitt forhold til Robert Locher; «(w)e can only wonder what such evidence would be like; in an age of concealment and careful covering of traces, its existence seems highly unlikely.»<sup>180</sup> Er ikke merkingen av matrosen i form av en tatovering en form for «bevis»? Eller kunnskapen Demuth viser, hvor enn overfladisk vi ser på den, om sex mellom menn og hvilke menn som var tilgjengelig for slik og hvor man kunne finne dem? Å finne beviser er alltid vanskelig, og i noen tilfeller, irrelevant. I dette tilfellet blir mangel på bevis brukt som argument for å styrke den ensomme voyeurist-teorien, og derfor blir det viktig. Weinberg er oppmerksom på det og klarer til en viss grad å distansere seg fra slikt ved å tolke bilde som en bevisst stadfestning av Demuths homoseksualitet. Han har inkludert seg selv, om bare som en tatovering, i sexakten.

Det er ikke alle som tar Demuth sine matroser like alvorlig. Farnham mener de ikke ser ut som ekte matroser i det hele tatt, men som menn i kostymer.<sup>181</sup> Pamela Allara sier seg enig med Farnham og skriver om matrosene i sammenheng med første verdenskrig, og mener de var den eneste indikasjonen på at Demuth var klar over krigen i det hele tatt. Like etter tar hun vekk krigens alvor ved å si at de virker like mye som «performere» som akrobatene

---

<sup>179</sup> Sitat tilskrevet Franz Kafka på URL: <http://www.kafka-online.info/> (Kilde oppsøkt september 2014).

<sup>180</sup> Weinberg, *Speaking for vice*, 47.

<sup>181</sup> Farnham, *Charles Demuth: His life, psychology and works*, 85.



Demuth malte.<sup>182</sup> Her lar Farnham og Allara seg styre av seksuell skam, tanken at det seksuelle aspektet ved oss er noe negativt og må skjules hvis vi vil ha legitimitet. De klarer ikke ta de seksuelle soldatene seriøst, i deres øyne har de mistet statusen sin og de må i stedet se på dem som menn i kostymer og ikke *ekte* matroser. Weinberg har en langt mer alvorlig tolkning i boken *Male desire* (2005) der han har kommentert forholdet til kropp, liv og død hos menn i militæret. Han bruker den amerikanske kulturhistorikeren Paul Fussell sin bok *The great war and modern memory* (1975), der Fussell reflekterer over hvordan krigen økte kroppslig begjær da man ble konfrontert med kroppens sårbarhet på jevnlig basis. Weinberg skriver; «(d)each hightens a sense of the erotic life force contained in those lucky bodies that have been miraculously spared.»<sup>183</sup> Når soldater og matroser krysset seksuelt godtatte grenser kan det virke rart hvordan de deltar i, som Weinberg sier, «sanctioned public mass murder» på den ene siden, og «unlawful secret individual love» på den andre siden.<sup>184</sup> For de hylles for krigføringen, men fordømmes for elskoven. Dette er en kontrast Weinberg mener å se i Demuth sine matrosbilder. Kanskje kan man reflektere over det unektelig underlige i det at vi bryr oss mer om hvordan mennesker velger å være intime med hverandre enn om krig, som fysisk og mentalt påvirker enormt mange mennesker. Ser man bildet av matrosene i sammenheng med hvorfor de faktisk bærer uniformen de gjør blir det plutselig mer alvor bak det lekne bildet; «(w)e sense their bodies enjoying the very pleasures of life that war destroys.»<sup>185</sup> Det har kommet en ny kontrast med i bildet, kontrasten mellom nytelse og smerte, liv og død. Døden er altså til stedet som en påminnelse i uniformen deres, hvis man, i motsetning til Farnham og Allara, klarer å ta uniformen seriøst. Her er ikke døden en trussel mot erotikk, men en pådriver; sex leder ikke til død, snarere tvert om; død leder til sex.

Weinberg mener at han ikke ser mye kjærlighet i dette bildet, kun seksuelt begjær. Hjerte med initialene blir av Weinberg nevnt som eneste hint til kjærlighet, men han tolker det ironisk. Og kanskje det er det. Hjertet med initialene kan bety eierskap like mye som det kan hinte til kjærlighet eller vise til en ironisk og tragisk versjon av den kjærligheten som Weinberg mener var det eneste som var tilgjengelig for homoseksuelle; den innbilte kjærligheten tegnet i blekk på armen til en viril, promiskuøs, matros. Men uansett hva hjertet betyr kan vi ikke overse det, for igjen benytter Demuth seg av et gjenkjennelig kjærlig symbol plassert i en setting som er ugjenkjennelig for majoriteten. Om kjærlighet fremstår ironisk, er

---

<sup>182</sup> Allara, *The water-color illustrations of Charles Demuth*, 45.

<sup>183</sup> Weinberg, *Male desire*, 42.

<sup>184</sup> Ibid.

<sup>185</sup> Ibid.

det ikke nødvendigvis den homoseksuelle kjærligheten som blir gjort narr av. Demuth bruker flere klassiske symboler, symboler brukt av heteroseksuelle, og plasserer dem i en ny kontekst, og sånn sett blir den heteroseksuelle kjærligheten tatt opp også i form av et åpenbart fravær. Det er altså ikke bare kjønn og seksualitet som blir lekt med, men kjærligheten også. Når han plasserer den på uventete steder blir selve kjærligheten queeret.

Hvis kjærlighet ikke passer inn i dette motivet, må vi spørre oss selv hvorfor. Er det fordi sex og kjærlighet er motsetninger, eller er det fordi sex mellom menn og kjærlighet er vanskelig å kombinere, selv i fantasien?

### 4.3. Homofobi, frykt og misunnelse

*«I am your worst fear. I am your best fantasy»*<sup>186</sup>

«Three sailors on the beach» kan oppleves både spennende og ubehagelig og dette forholdet kan ligge mye i det konstruerte ved homofobi. Homoseksualitetens påvirkning på de som identifiserer seg som heteroseksuelle er ikke et ukjent tema i vår tid. Går vi 40 år fremover i tid fra da Demuth malte sitt bilde, til en kampanje som den homoseksuelle frigjøringsbevegelsen satte i gang i 1970, kan vi se dette usikre forholdet bli konfrontert. På plakater hadde bevegelsen skrevet «I am your worst fear» og «I am your best fantasy.» Homoseksualitet i seg selv oppleves som noe dobbelt, både som noe som fryktes og som noe fasinende. Dette ambivalente forholdet mellom fasinasjon og forakt kan man også se i Demuth sin tid med for eksempel drag-ballene som var svært populære for heteroseksuelle og var en av de store sosiale begivenheter i tiden. Kvinnelige imitatorer nøyte ofte stor suksess og det var populært å dra til de homo-vennlige stedene i Harlem og the Village selv om man var heteroseksuell og se på de ulike marginaliserte gruppene som var der, nesten som et sirkus.<sup>187</sup> Plakatene som påstår at homoseksualitet både er de heteroseksuelles verste frykt og deres beste fantasi, sier altså at den antatte marginaliserte homoseksuelle lysten er noe som ligger dypt i de som identifiserer seg som heteroseksuelle også.<sup>188</sup> Fantasien handler ikke bare om homoseksuell lyst, men om frihet; seksuell frihet, frihet fra konvensjon, frihet fra ansvaret samfunnet plasserer på majoriteten og frihet fra ansvar for barn og et normativt familieliv.

---

<sup>186</sup> Slagord fra LHBT markeringer på 70-tallet.

<sup>187</sup> Underholdning som baserte seg på ukonvensjonell sex var også mulig å finne på slike steder, dette ble noen ganger referert til som sex-sirkus. Se George Chauncey sin bok *Gay New York* for mer om dette.

<sup>188</sup> Meyer, *Outlaw Representation*, 17.

En undertrykking eller kontroll av lysten og misunnelsen manifesterer seg i homofobien. Homofobi ligger hele tiden latent i alt vi møter som har noen som helst referanse til det homoseksuelle. For grunnen til at Demuth sitt bilde er problematisk for oss er nettopp konsekvensene som dukker opp hvis vi kan godta at det ikke er problematisk. Homofobi er egentlig et dårlig ord da det som flere har påpekt, deriblandt Eve Sedgwick, ligger en forhåndsbestemt forklaring i ordet om hva som er årsaken til den marginaliserte statusen til homoseksuelle. Ordet får det til å virke som det er en irrasjonell frykt og angst for homoseksuelle, en angst som står utenfor historiske, økonomiske og sosiale rammer. I motsetningen til begrepene *rasisme* og *sexisme* som baserer seg på ideologier, så baserer begrepet homofobi seg på psykologiske forklaringer.<sup>189</sup> Men, frykten for homoseksualitet er faktisk en veldig rasjonell frykt. Homoseksualitet går imot mange av de mest grunnleggende verdiene i samfunnet vårt, som seksualmoral, familiestrukturen og kjønnsindeling. Det er dette med seksualmoral som er noe av det mest åpenbare i trusselsbilde fordi man kan ikke skille homoseksualitet fra sex. Homosex er annerledes enn heterosex fordi det er kun for nytelse, ikke reproduksjon. Dette er et angrep på samfunnet som stort sett alltid har hatt måter å kontrollere menneskers seksuelliv på, ofte ved å tildele sex et stort ansvar (eventuelt byrde). Kristendommen har lett etter en mening med sex da det må være en bakside ved godene, det må ligge noe «større» bak. Meningen med sex har derfor blitt forstått som reproduksjon. Sånn sett har homosex ingen høyere mening, det er ingen unnskyldning for nytelsen, den har ingen «funksjon». Menn har også hatt sex med kvinner for nytelsens skyld, men det er alltid en mulighet for befruktning til stede. Freud var også av den oppfattelse at vi ikke kunne ha ren nytelse i fritt løp i samfunnet, det hadde blitt kaos, han mente at nytelse måtte bøye seg for kontroll.<sup>190</sup>

Det er denne rene nytelsen som ifølge Michael Bronski er så skummel og samtidig så tiltalende for heteroseksuelle. Han skriver:

The threat of gay culture is not simply that it celebrates sexual non-conformity and pleasure, but that, by its very existence (...) it offers critiques of the more repressive strictures of organized heterosexuality. The dominant culture, while strongly drawn to gay culture, is terrified of it precisely because it represents, on some lever, such a compelling alternative. If it weren't so seductive, it wouldn't be such a threat.<sup>191</sup>

---

<sup>189</sup> Gregory M. Herek. «The psychology of sexual prejudice» i *Current directions in psychological science*, vol.9, no.1 (feb.2000), 19-22.

<sup>190</sup> Bronski, *Pleasure principle*, 13-21.

<sup>191</sup> Bronski, *The pleasure principle*, 57.

Det at det har falt under rubrikken ulovlig gjør det bare enda mer spennende.

Det er ikke til å komme unna at skam spiller en betydningsfull rolle i seksuell disiplinering, og ingenting er så forbundet med skam som menn som lar seg ha sex med som kvinner. Homofobi og misogyni er sånn sett på mange måter nært forbundet. Å ta på seg rollen som kvinne, «frivillig», kommer aldri til å bli sett på som noe bra så lenge kvinnen har den statusen i samfunnet hun har.

#### 4.4. Den heteroseksuelle betrakteren

*«I challenge your manhood...That`s the worst thing you can call us, right?  
Goddamn, man. It really bugs guys to call them faggot»<sup>192</sup>  
- Lenny Bruce*

I «Three sailors on the beach» er det mannen som blir objektifisert og dette er uvanlig, ikke bare i kunsten men i kulturen vår generelt, da dette er en rolle som vanligvis er forbeholdt kvinnen. Så det er ikke bare menn som ikke har trening i å se på menn som seksuelle objekter, også kvinner er utrent i dette, så et eventuelt kvinnelig publikum kan også by på problemer. Nakne menn, og særlig slik Demuth fremstiller dem, er fremmed for oss på mange måter. I en undersøkelse gjort av førsteamanuensis i sosiologi Beth A. Eck i 2007 der hun har bedt menn og kvinner av ulik sosial bakgrunn vurdere bilder av avkledde mennesker av begge kjønn, fra såkalt høykunst til pornografi, finner hun at begge parter sliter med å vurdere de nakne mennene. Problemet ser ut til å ligge i hva vi får ut av det personlig når vi ser slike bilder. Eck benytter seg av blant annet sosiologene Gail Dines og Michael Kimmel<sup>193</sup> og skriver at «(f)or men, gazing at images of nude females helps to remind them of their masculinity (Dines 1992; Kimmel 1990). For women, gazing at these same images offers them lessons on how "women" look.»<sup>194</sup> Så når menn ser på nakne kvinner så skal det hjelpe på deres maskuline selvforståelse og deres maskuline identitet. Når den nakne kvinnen byttes ut med en halvnaken mann må det nødvendigvis ha påvirkning på betrakter-opplevelsen.

Både Weinberg og filmforsker Laura Mulvey har stilt seg slike spørsmål. Mulvey mener at menn identifiserer seg med mannen de ser, gjerne som et ideal (som Lacans

---

<sup>192</sup> Sitat av Lenny Bruce hentet i Reay, *New York hustlers*, 168.

<sup>193</sup> Gail Dines, *Pornography and the media: Cultural representations of violence against women*. 1992; Kimmel, Michael. 1990. *Men confront pornography*. New York: Crown.

<sup>194</sup> Beth A. Eck, «Men Are Much Harder: Gendered Viewing of Nude Images», i *Gender and society*, Vol. 17, No. 5 (Okt. 2003), 693.

«mirrorstage»<sup>195</sup> Mulvey skriver om filmerretet, men hvis vi forflytter det til et annet lerret, hva kan det bety? Hvis det er tilfellet at menn identifiserer seg med den representerte mannen er det tydelig at vanskeligheten ligger i at en heteroseksuell mann ikke ønsker å identifisere seg med mennene til Demuth. Weinberg, som skriver mer direkte om kunst, sier at «(i)n general, the modern male nude troubles the postmodernist concept of the gaze as being always male, and the object of the gaze as being always female.»<sup>196</sup> Det er det uvante ved situasjonen, rollene er blitt snudd og vi blir stående usikre igjen. Den moderne kunsten har altså på mange måter kommet lengre enn den gjennomsnittlige (post)moderne betrakter.

Mulvey sin avdekkelse av «the male gaze» som dominerende skal bevisstgjøre mannen på at kvinnene vet at han ser, og dette skal gjøre han ukomfortabel med det han tidligere har nytt uhemmet.<sup>197</sup> Når kvinnen byttes ut med en (halv)naken mann blir bevisstgjørelsen på at andre ser at du ser, enda mer ukomfortabel. Å se på et slikt bilde kan da oppleves som svært utrygt i tillegg til ubehagelig; det blir for konfronterende. Weinberg har treffende påpekt forskjellen mellom å betrakte nakne kvinner og nakne menn i kunsten; «(t) watch unobserved beautiful women tending to their bodies is to be a connoisseur; to look with the same interest on the private functions of men is to be a pervert.»<sup>198</sup>

Så hvor ligger makten i forholdet mellom betrakter og betraktet? For Mulvey er det betrakteren som holder definisjonsmakten og gjør at den betraktede ser seg selv som betrakteren ser han eller hun.<sup>199</sup> I dette tilfellet kan det se ut som at betrakteren blir definert av den betraktede heller enn motsatt; makten er snudd og den som blir sett på får påvirke den som ser i en mye større grad. Det er ikke et «return gaze» som møter oss når vi ser på «Three sailors on the beach», det er ikke med blikket at matrosene holder makten. Det er vel heller deres avslappede forhold til en handling som de fleste hadde (har) et anstrengt forhold til, og som i tiden var ulovlig, som gir dem den frigjørende makten og viser den mannlige betrakteren klart og tydelig de sosiale reglene han er forventet å følge og hva han dermed er forventet å avstå fra (og gå glipp av).<sup>200</sup>

---

<sup>195</sup> Laura Mulvey, «Visual pleasure and narrative cinema», i *Screen* 16.3. Autumn 1975. 6-18.

<sup>196</sup> Weinberg, *Male desire*, 19.

<sup>197</sup> Mulvey, «Visual pleasure and narrative cinema», 6-18; Nelson og Shiff, *Critical terms for art history*, 322.

<sup>198</sup> Weinberg, *Speaking for vice*, 105.

<sup>199</sup> Mulvey arbeider med kvinnen som objekt for mannens blikk.

<sup>200</sup> Mulvey, «Visual pleasure and narrative cinema», 6-18; Margaret Olin, «Gaze» i Nelson og Shiff, *Critical terms for art history*, 324-326.

## 4.5. Sex til salgs: Maskuline menn sitt forhold til feminine menn

*«It don't mean that you're a faggot just because you let a faggot give you a blow job once in a while»<sup>201</sup>*

De heteroseksuelle mennene som hadde sex med homoseksuelle menn, enten for penger, andre materielle goder eller kun nytelse, blir stadig tolket som homoseksuelle, og da ofte som menn i skapet som ikke ville vedkjenne seg homoseksualitet på grunn av skam og lignende. Undersøkelser som ble gjort i tiden viste at det var de maskuline, virile mennene som oftest hadde sex med andre menn. Det maskuline alibiet holdt lenge på gatenivå, helt ut til 70-tallet var det mange som mente at den penetrerte var den eneste homoseksuelle. Flere senere filmer og annen populærkultur, brukte trades og hustlers som representasjon av maskulinitet og spilte på gatekulturen og arbeiderklasserepresentasjoner av rough trade, eksempler på dette er Marlon Brando og James Dean, som derfor representerer mer enn ungdomsopprør.<sup>202</sup>

Det er ikke kun matrosen som er til salgs eller seksuelt tilgjengelig i Demuth sine bilder. I akvarellen «On that street» fra 1932 av to matroser og en dandy er det ikke godt å si hvem som forhandler om hvem. De tre mennene står i ring og blikkene deres går i en sirkel der den ene ser på han som ser på den andre. Den seksuelt tilgjengelige politimannen er fremstilt sammen med matrosen og soldaten; soldatene er også menn til salgs, i «Sailor, soldier and policeman» fra 1916. Flere militære skikkelser hadde rykte på seg for å være enkle seksuelle erobringer; Weeks nevner «the guardsman» som ble sett på som et spesielt enkelt ligg i kategorien «the soldier prostitute».<sup>203</sup> Soldatene var faktisk så beryktede for sin villighet at den amerikanske dramatiker Tennessee Williams uttalte at «The servicemen were as likely to have sex with a man as a woman (...)»<sup>204</sup> Demuth sin 8 O'clock serie fra 1917 har av flere blitt tolket som en fremstilling av prostitusjon og «Men at a bar» fra 1912 viser tre menn i en bar, en trade som ser likegyldig rett ut av bildet mens to menn søker kontakt. Dette betyr at de fleste av mennene i de homoerotiske motivene ikke selv var homoseksuelle. De var en stor del av kulturen som sexpartnere til de homoseksuelle, men det blir feil å gi dem en identitet de ikke selv ville ha tolket seg som, og heller ville de ikke blitt tolket slik av andre i tiden, inkludert mennene de hadde sex med. Deres heteroseksualitet var noe av det beste ved dem.

---

<sup>201</sup> Reay, *New York hustlers*, 177.

<sup>202</sup> Reay, *New York hustlers*, 202.

<sup>203</sup> Jeffrey Weeks, «Inverts perverts and Mary-Anne's» i *Against nature*, 56.

<sup>204</sup> Reay, *New York hustler*, 94.

Den heteroseksuelle mannen var svært sentral i oppbyggingen av den homoseksuelle subkulturen. Reay skriver at det ikke var så farlig hvis man tok feil av en vanlig arbeiderklassesmann og en hustler for arbeiderklassesmannen var mest sannsynlig villig til å ta imot penger for sex like mye som hustleren, så sex fikk man uansett.<sup>205</sup> De som foraktet det homoseksuelle så sjeldent noe problematisk med disse mennene, det var den feminiserte mannen som ble avskydd. Så en forakt for feminitet hos den homoseksuelle er ikke alltid det samme som forakt for den homoseksuelle. Det var mange, også homoseksuelle selv, som mislikte den feminiserte mannen. Reay påpeker denne viktige forskjellen og bruker den homoseksuelle beatpoeten William Burroughs som eksempel der Burroughs skal ha sagt: «I don't mind being called queer` (...) (b)ut I'll see him [his publisher] castrated before I'll be called a Fag... That`s just what I been trying to put down uh I mean *over*, is the distinction between us strong, manly, noble types and the leaping, jumping, window dressing cock-sucker.»<sup>206</sup> Burroughs gikk til og med så langt som å si at alle fairies skulle vært drept.<sup>207</sup> Det var et hierarki innenfor miljøet, og akkurat som i den dominerende kulturen, faller feminitet til sist.

Matrosene som Demuth har valgt å fremstille var en vanlig homoerotisk figur. Elizabeth Lee har i artikkelen «When sailors kiss: Picturing Homosexuality in Post-World War II America» fra 2009 referert til kunsthistoriker Thomas Sokolowski som sier at

(T)he sailor's uniform originates in late nineteenth-century women's fashion and is unique among military clothing on account of its ambiguous gender coding (12–13). The ambiguity helps to explain why the sailor, as Micha Ramakers has pointed out, is the most common type of military figure in pre-World War II gay porn.<sup>208</sup>

Matrosen var ikke bare det vanligste sexsymbolet, men også et av de første homoseksuelle sexsymboler, og ikke bare i form av muntlig overleveringer, men som en skikkelse som dukket opp i pornografiske magasiner. De fleste matrosene kom fra arbeiderklassen, og de lavere klasser var populære blant middelklassemenn som gikk «slumming» og når de ville ha seg noe raskt og enkelt. Mye av forvirringen rundt homoseksualitet ligger i at det som feires som maskulinitet (og da indirekte som heteroseksualitet) også er det som gjør mennene seksuelt tiltrekkende. Det som skal inspirere

---

<sup>205</sup> Reay, *New York hustlers*, 209.

<sup>206</sup> Reay, *New York hustlers*, 171

<sup>207</sup> Reay, *New York hustlers*, 171.

<sup>208</sup> Elizabeth Lee, «When Sailors Kiss: Picturing Homosexuality in Post-World War II America», I *The journal of American culture*, Vol. 23, No. 4 (December 2009), 322.

til maskulinitet, inspirerer også til homoerotikk. Matrosen; den hyperseksuelle arbeiderklasse-soldaten blir da stående som seksuelt dobbel.<sup>209</sup>

Med første verdenskrig som bakteppe var matrosen og soldaten viktige figurer. De var selve symbolet på maskulinitet og på heltemot. Nettopp på grunn av det var det ofte andre sosiale regler som gjaldt dem. Weinberg skriver at «(t)he seaman`s propensity for getting into trouble was seen as an aspect of his youthful manliness. (...) Although sailors were frequently depicted in popular culture as drunken and promiscuous, such behavior on land never seemed to diminish their aura of moral purity (...)»<sup>210</sup> Matrosen kunne altså komme unna med mer, både på land og på lerret. Dette kan også være en grunn til at mange kunstnere, for eksempel Joseph C. Leyendecker, benyttet seg mye av matrosen når de ville legitimere homoerotikk i motivene sine. Tar man vekk den maskuline matrosen og plasserer en mer feminisert mann i samme situasjon hadde det vært mindre forvirring hva motiv og identiteter angår.

Edward Carpenter mente det var to ulike typer homoseksuelle, den overdrevne og den normale. Den overdrevne var det feminiserte mannen, den som ennå representerer stereotypien av en homoseksuell. Dette er den overskridende homoseksuelle, den som fryktes. Byrne R. S. Fone har påpekt at Carpenters beskrivelse av den ekstreme homoseksuelle vipper over i det homofobiske og han favoriserer helt åpent den normale (maskuline) homoseksuelle. Dette er en vanlig strategi for å fjerne stigma fra sin egen identitet, å dytte skammen over på noen andre. Carpenter mener det er flest av den normale versjonen selv om man ikke hører om de så ofte. Demuth sine matroser, hvis de kan sies å være homoseksuelle i det hele tatt, er ifølge Carpenter ingenting å frykte. de har kanskje overskredet grenser innenfor seksualitet, men ikke innenfor kjønn.<sup>211</sup>

#### 4.6. Kulturen rundt sex

*«I have had sexual relations with two `normal` young men, one of whom dislikes being fellated [blown] (but allows it for money) but liked being predicated [fucked]; the other won`t be predicated, but voluntarily fellates, without being asked. Both were in the Marne Corps (...). Both are tough, muscular, virile youths.»<sup>212</sup>*

---

<sup>209</sup> Lee, «When Sailors Kiss: Picturing Homosexuality in Post-World War II America», 321-322.

<sup>210</sup> Weinberg, *Male desire*, 49.

<sup>211</sup> Fone, *A road to Stonewall*, 152-153.

<sup>212</sup> Reay, *New York hustlers*, 111. Sitatet er hentet fra et brev skrevet av Thomas Painter til Alfred Kinsey i 1947.



«Three sailors on the beach» er på mange måter et merkelig bilde. Det får frem ulike reaksjoner; reaksjoner som virker «naturlige» og konstante, akkurat som sex i seg selv. Men det at vi til ulike tider har forskjellig forståelse av hva og hvem som er «homoseksuell» i dette bildet- og hvorfor- gjør at motivet illustrerer de skiftende grensene for hva som er sosialt akseptert seksuelt. Sånn sett illustrerer bildet en seksuell instabilitet og kulturen rundt sex og seksualitet. Kulturelle konstruksjoner viser seg også i de som forsker, ikke bare i de(t) som forskers på. Jeffrey Weeks mener at når vi ser på og prøver å forstå fortiden og deres (sosiale) systemer, så blir nåtiden også forandret og viser seg selv som en konstruksjon.

I think the really interesting thing about the new histories (...) is what it forces us to ask about the present. Increasingly we can see the present not as the culmination of the past but as itself historical: a complex series of interlocking histories whose interactions have to be reconstructed, not assumed.<sup>213</sup>

Å se på (for)tiden som et nett av flere historier og flere erfaringer kan hjelpe med å desillusjonere oss i troen på det naturlige ved mennesket og våre (seksuelle) valg. Man kan ikke anta, historien er ikke en lineær progresjon og heller ikke noe uunngåelig. Ikke bare har (de seksuelle) kategoriene og det som blir lagt i dem forandret seg, men Demuth viser at kategoriene ikke engang er faste i en og samme tid; det homoseksuelle ikonet var også det heteroseksuelle idealet. Både seksualitet og kjønn har en illusjon av tidløshet over seg, men hvis alt annet har en (kultur)historie så burde seksualitet også ha det, og som Foucault påpekte, denne historien handler ikke om progresjon, men om makt og kontroll. Restriksjonene rundt bildet når det kommer til betraktere er et eksempel på den disiplinerende makten Foucault snakker om. Bildene fremstår med en bevissthet rundt sex som noe som eksisterer innenfor kulturelle rammer og bevisst eller ikke, så besitter bildene en avvisning av seksuell tidløshet. Dette antatte naturlige som er sex, blir kontrollert innenfor svært stramme kulturelle lover og regler, og som homoseksuell var nok Demuth klar over de sosiale konsekvensene sex kunne ha. Sitatet kapittelet startet med er nok en bekreftelse på de udefinerbare matrosene og flytende seksuelle forståelser.

Demuth hadde nok en større bevissthet rundt seksualitet fordi han var en del av en seksuelt frigjort avant-garde og fordi menn som ønsket sex med menn var en marginalisert minoritet. Et av privilegiene ved å være en del av majoriteten er selvfølgeligheten rundt den du er og de rettighetene det gir deg og dermed får man en svakere bevissthet og refleksjon rundt tema. Det er en sterk bevissthet rundt det erotiske i Demuth sine bilder, og de underlige

---

<sup>213</sup> Weeks, *Against nature*, 91.

scenene han viser oss gjør at vi også opplever en større bevissthet rundt seksualitet og andre former for seksualitet enn den vi er vant til å se. Demuth gir en ny form for visuell representasjon av mannen, mannen blir objektet og ikke subjektet. Men dette gir ikke kvinnen mer kontroll, for det er også mannen som er betrakteren; det er mannen sitt blikk som er det antatte blikket, så blikket skifter ikke fra mannen til kvinnen, men blir i stedet queeret. Det er altså enda en trussel som kommer opp; den heteroseksuelle mannens monopol på blikket blir utfordret.

#### **4.7. Oppsummering: Å være (homoseksuell) eller ikke være (homoseksuell)**

*«What the hell is s wrong with having a queer blow you?  
All the guys around here do it»<sup>214</sup>*

Den feminiserte mannen var på grunn av kjønnsoverskridelse ubehagelig for den heteroseksuelle. Samtidig som han bekreftet den heteroseksuelle mannens maskulinitet, truet han kjønnsnormene. Den feminiserte mannen var både vanskelig og enkel på en gang. Vanskelig i den forstand at han var et biologisk mysterium, et kjønnslig mysterium, men enkel i den forstand at han var enkel å se og da enkel å skille fra normale menn. Fairien var de homoseksuelles ansikt utad, på godt og vondt. Den bekreftet for mange bare fordommene de hadde, men de hjalp også de mer subtile homoseksuelle å skjule sin seksuelle legning fra dem de ikke ønsket skulle vite om den.<sup>215</sup> Sån sett kan det ofte bli mer problematisk når vi har mennesker som overskrider antakelser om både heteroseksualitet og homoseksualitet. Disse menneskene gjør ikke bare seksualsystemet ustabil, men også kjønnsystemet; plutselig kan hvem som helst ha homoseksuelle tilbøyeligheter. Denne utad vanskelige formen for homoseksualitet er representert i «Three sailors on the beach», et bilde av (sannsynligvis) heteroseksuelle, maskuline menn i en seksuell setting uten noen representasjon av femininitet. Dette er homoseksuelle relasjoner som mange trodde skulle vært medisinsk umulig da ingen virker som en kvinnelig sjel fanget i en mannskropp.

Selv om dette klart er et motiv av to menn i en seksuell situasjon med hverandre, er det ikke klart hvor vi skal plassere mennene kategorisk. Chauncey forteller at menn viste makt og kontroll over andre menn ved å ta den aktive rollen seksuelt. Den stående mannen sin maskulinitet og status, spesielt hans status overfor den sittende mannen, blir da faktisk

---

<sup>214</sup> Reay, *New York hustler*, 92.

<sup>215</sup> Chauncey, *Gay New York*, 47.

bekreftet heller enn truet av det som er i ferd med å skje.<sup>216</sup> Det paradoksale forsett hos oss som betraktere. For det er maskuliniteten til mennene som gjør det homoerotiske mer problematisk for oss som ser på. Hvis vi skal følge reglene for kjønnsinndeling er det betrakteren som blir den feminiserte som tiltrekkes av maskulinitet; det er mannen som betrakter og ikke mennene på lerretet som kommer inn og skaper homoseksualitet. Matrosenes maskulinitet feminiserer betrakteren samtidig som maskuliniteten bevarer i det minste den stående mannens status som normal. Her ligger det en forskjell mellom et ønske om sex og et ønske om sex med en mann. For menn i marinen handlet det mer om tilgjengelighet enn om homoseksualitet. Men for mannen som ser på dette bildet (og liker det han ser), handler det mer om homoseksualitet enn om tilgjengelighet. Bildet ble ikke stilt ut, men var til skue for Demuth og noen utvalgte venner; homoseksuelle venner kan man kanskje forestille seg. Det er i den situasjonen jeg mener bildet når sitt homoseksuelle toppunkt.

«Three sailors on the beach» blir en slags representasjon av seksuell ulydighet. Ikke bare på grunn av det homoseksuelle, men fordi at det er maskuline menn som går helt på tvers av hva som var forventet av slike menn av de som ikke kjente til den homoseksuelle kulturen. I tillegg viser mennene ikke et fnugg av skam og Demuth selv har tatt bort enhver referanse til å skjule seg eller andre ting som kunsthistorikere har tolket som referanser til døden. Oscar Wilde skrev i romanen *The Picture of Dorian Gray* (1890) at «(a)ll art is at once surface and symbol. Those who go beneath the surface do so at their peril. Those who read the symbol do so at their peril. It is the spectator, and not life, that art really mirrors.»<sup>217</sup> Wilde sitt utsagn er interessant i det at han mener kunsten reflekterer betrakteren. Meningen blir skapt i møtet med et publikum, og det er også i dette møte vi blir tvunget til å se oss selv, på godt og vondt. Han advarer mot dette og sier en slik betrakteropplevelse er på eget ansvar fordi den kan være opprivende. Det er ikke slik at man oppdager sin egen homoseksualitet ved å se på dette bildet (kanskje det er tilfellet for noen, men stort sett vil jeg regne med at det ikke er slik), men det å konfronteres med å være det queere blikket, å ta rollen som den homoseksuelle, selv bare for et øyeblikk, kan være en uvant og ubehagelig opplevelse. Det blir her altså svært viktig å distansere seg fra en slik opplevelse for å sette et heteroseksuelt standpunkt og dermed bevare sin maskulinitet.

---

<sup>216</sup> Chauncey, *Gay New York*, 80-81.

<sup>217</sup> Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, Jim Manis (ed.), An electronic classic series, publication by Pennsylvania State University, 2006, 3.  
URL: <http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/oscar-wilde/dorian-gray.pdf>

Heteroseksuelle menn sitt forhold til homoseksuelle menn har i løpet av relativt kort tid gått gjennom drastiske forandringer. At normale menn *kunne* ha sex med andre menn er en ting, men at de *ville* kan nesten være mer uforståelig. Så, hvorfor hadde heteroseksuelle menn sex med homoseksuelle menn hvis de kunne hatt sex med kvinner? Her er det flere (forunderlige) svar. Heteroseksuelle hadde ofte sex med homoseksuelle fordi de ikke ville «skitne til» kjærestene sine. Det kunne være at man ikke hatt sex med kjæresten sin i det hele tatt, eller det kunne være visse handlinger man ikke ville be sin kvinnelige partner om, handlinger som ble sett på som umoralske. Dette er et av de største paradoksene av alle; det var en større frihet i sex med menn. For menn som forsøkte å opprettholde monogame forhold var sex med menn et frikort. De fleste normale menn regnet ikke sex med en annen mann som utroskap, tvert imot hjalp det dem og holde seg trofaste.<sup>218</sup> Det er stort sett disse heteroseksuelle mennene som gjør historien så vanskelig for oss å forstå. Vi vil kalle dem homoseksuelle, for hadde de levd i dag hadde de hatt større problemer med å overbevise omverdenen at de ikke var det. Men det er en alvorlig feil å kalle Demuth sine trades for homoseksuelle og forklare deres plass i Demuths «homoseksuelle oeuvre» som deres egen homoseksualitet. Det heteroseksuelle, altså det maskuline, ved disse mennene var det som var tiltrekkende ved dem. Og det er som normale menn at de i så stor grad har vært med på å forme den homoseksuelle kulturen. Å kalle dem homoseksuelle selv er misvisende og en grov forenkling av samfunnet. Det var så mange ulike normer, regler og definisjoner at en person kunne definere seg som queer på bakgrunn av noe, mens en annen person kunne avvise betegnelsen selv om vedkomne deltok i samme handlinger i samme rolle. De tenkte ikke utfra identiteter, så derfor er det vanskelig for oss å plassere dem innenfor en slik identitet.

«Three sailors on the beach» har overrasket meg. Jeg hadde hele tiden forestilt meg at jeg skulle finne ut av hvem, hva og hvor det homoseksuelle var. Men nå må jeg konkludere med at jeg ikke kan finne «homoseksualitet» i bildet, for konseptet jeg refererer til eksisterte ikke ennå. Jeg kan derimot finne karakterer som var viktige i kulturen, karakterer som var med å skape den homoseksuelle kulturhistorien, og deltok i denne kulturen uten selv å være homoseksuelle. Homoseksualitet har i det hele tatt vist seg å være unnvikende, vanskelig å holde fast ved og vanskelig å definere. Selv når jeg trodde jeg hadde det, glapp det gjennom fingrene mine. Som psykolog C.A.Tripp treffende har skrevet i forordet til den banebrytende

---

<sup>218</sup> Reay, *New York hustlers*, 41, 124-125.

boken *The homosexual matrix* (1975); «(h)omosexuality would certainly be an easier subject to describe and to analyze if it were confined to the people who practice it.»<sup>219</sup>

---

<sup>219</sup> C.A.Tripp, Ph.D., *The homosexual matrix*, (New York: New American Library, 1976), ix.

## 5. Konklusjon

*«Having sex with men is about a lot of things – authority, abuse, thrills, aspirations, boredom, survival – but it isn't necessarily about identity»<sup>220</sup>*

Når man snakker om homoseksualitet i offentlige situasjoner er det ofte med negative assosiasjoner. Man snakker gjerne om vanskelighetene homoseksuelle personer møter, om homofobi, følelsen av å være annerledes, ensomhet, sykdom, AIDS o.l. Ofte blir vennskap, samhold, kjærlighet og andre positive aspekter borte. Demuth sine bilder går gjennom mye av det samme. Flere mener å se det homoseksuelle i Demuth sine fremstillinger som dystre, kjærlighetsløse og med destruktive referanser til døden. Jeg har ønsket å vise at flere av scenene med homoseksuelle temaer kan vise en bredere representasjon av følelser; midt oppi scener av «rough trades» i erotiske eller sosiale situasjoner, plasserer Demuth kjærlige gestuser og symboler. I andre motiver, som badehusscenene, får man innblikk i et fellesskap der man delte mer enn kun sex.

Sex og kjærlighet har vist seg å ha et overraskende vanskelig forhold til hverandre. På noen måter er de motsetninger, den ene «ren» og den andre «skitten», mens på andre måter komplimenterer de hverandre, da er den ene er et fysisk uttrykk for den andre. Men det er kun noen former for sex, og dette i spesielle settinger med på forhånd sosialt godtatte personer, som kan bruke sex som uttrykk for kjærlighet. Demuth sine seksuelle menn passer ikke inn her. Da bildene ofte omtales som pornografiske blir vi enda mer distansert fra kjærligheten, da disse to antas at ikke har noe med hverandre å gjøre. Selv om sex og kjærlighet er vanskelig å kombinere, står de ofte noe svakt på egenhånd også, spesielt sex. Sex uten kjærlighet er sett på som noe negativt og blir ofte slått hardt ned på i forsøket på å kontrollere seksuallivet til medlemmene av et samfunn, og kjærlighet uten sex er ofte sett på som lidenskapsløst; ikke engang ekteskapet er «ekte» før det fullbyrdes ved sex.

Demuth maler fra sin egen tid, fra det han ser, det han (muligens) opplever, det han leser, det han tenker og det han fantaserer om og sex blir ikke i noen av tilfellene avvist. Om kjærlighet kommer med, om så på uventete steder, er det likevel ikke en nødvendig tilknytning. Det er ikke en moraliserende diskurs rundt sex, det er en frigjørende representasjon. Sex uten kjærlighet er også tillatt i Demuth sin verden, både i subkulturen han

---

<sup>220</sup>.T.Curtain, «A Baltimore essay: photography, sexuality, community» sitert i Reay, *New York hustler*, 251

fysisk deltok i og i den malte verden på lerretet. Demuth spiller ikke med i skammens politikk, han viser seg i det hele tatt flere steder som ganske skamløs, og han dokumenterer en verden som var fremmed for mange, så fremmed faktisk at det fortsatt er de som har vanskeligheter for å tro at den eksisterte. Jeg har kritisert mye av utgangspunktet for Demuth forskningen i denne oppgaven. I mange tilfeller har man spurt feil spørsmål og derfor fått feil svar. Eller for å snu på det, man har ikke stilt spørsmål i det hele tatt, man har godtatt antakelser om homoseksualitet, sex, kjærlighet og om Demuth selv.

Jeg har vært opptatt av å vise de flytende grensene i den erotiske verden, noe som jeg mener reflekteres i kunsten til Demuth. Hans motiver destabiliserer den antatte sannheten om seksualitet; ikke bare presenterer han muligheter side om side, men ved å gi oss disse mulighetene, snur han opp ned på selve tanken om insider/outsider, riktig/gal og original/kopi.<sup>221</sup> Det er ikke bare homoseksualitet som blir tatt opp, ved å vise seksualiteters ambivalens destabiliserer han også heteroseksualitet. Når Demuth maler menn som seksuelle objekter for andre menn, blir både blikket og det klassiske akt-motivet queeret. Han snur opp ned på en konvensjon, konvensjonen som sier at det er kvinner som skal være gjenstand for mannens blikk. Til tross for at det vanlige homoseksuelle mønsteret var en (eller fler) maskulin mann og en (eller fler) feminin mann, har de i flere av motivene til Demuth blitt separert. Maskuline menn er sammen i matrosbildene og ser ut til å klare seg fint uten hjelp av en fairy. Den feminine mannen er ikke med annet enn en betrakter. Dette minner om Thomas Waugh sine observasjoner av Andy Warhol sine homoerotiske filmer; «The queen looks, the trade is looked at».<sup>222</sup> Men det at den homoseksuelle mannen er betrakter heller en deltaker betyr ikke at Demuth selv levde på siden som kun observatør, slik flere har tolket det som. Haskell mener det er fantasier, til tross for at hun anerkjenner at de øvre klasser ofte gikk til arbeiderklassen for slike ting. Siden Demuth malte disse mer eksplisitte bildene så sent, da han var blitt syk av diabetes, er det det rent praktiske at han kanskje ikke hadde styrke nok igjen i kroppen til å ha et seksualliv. Men muligheten for at dette ikke bare er fantasier, men minner, ser ikke ut til å krysse tankene hennes.<sup>223</sup>

Døden har blitt diskutert ved flere anledninger og død har lenge vært knyttet opp mot seksualitet. Døden blir tolket svært angstfullt i Demuth sin kunst, og gjerne som en straff som venter den som praktiserer sex, og spesielt homosex. Jeg har ønsket å vise at mye av slike tolkninger baserer seg på en antakelse om at den homoseksuelle, og i dette tilfellet mer

---

<sup>221</sup> I form av hva som kom først; hetero som originalt.

<sup>222</sup> Thomas Waugh, «Cockteaser» i Doyle, Flatley og Muñoz (ed.), *Pop out: Queer Warhol*, 54.

<sup>223</sup> Haskell, Charles Demuth, 206-207.

spesifikt, den homoseksuelle Demuth, internaliserte det medisinen, psykiatrien og lovene mente om seksuelle avvik. Michael Warner mener at sex har blitt assosiert med død fordi det er så opphøyet, og sier dette ligger i ideen om at «(t)here is no sublimity without danger».<sup>224</sup> Døden minner oss om livet, minner oss på at vi må leve når vi kan. Homoseksualitetens assosiasjon med døden trenger da ikke være en pessimistisk allianse, men mer som adrenalin å regne.

Å avslutte store skriveprosjekter er alltid vanskelig. Jeg husker problemene ved å fullføre stiloppgaver da jeg gikk på skolen. Det var for mange tråder og de ville ikke la seg samle. En gang i min desperasjon for å fullføre, avsluttet jeg med følgende utsagn: «Så viste det seg og bare være en drøm»; en lettvent utvei. Det er nesten fristende å avslutte i noe av de samme banene nå; «Så viste det seg at de ikke var homoseksuelle likevel». For det er jo på mange måter det jeg har funnet ut. Det er en gjennomgående feilidentifisering av heteroseksuelle menn som homoseksuelle menn, dette fordi vi har godtatt en versjon av homoseksualitet tolket av andre enn de som praktiserte det selv der og da. Jeg ser det som avgjørende at vi lærer å godta at Demuth sine representasjoner av den erotiske verden aldri kommer til å stemme overens med de erotiske systemene vi kjenner i dag. Jeg vil derfor avslutte med å gå tilbake til der jeg startet, til Allen Ginsberg, som har beskrevet i ord det Demuth viste visuelt; «I dont think there is any truth. There are only points of view».

---

<sup>224</sup> Warner, *The trouble with normal*, 213.



# Litteraturliste

- Allara, Pamela Edwards. *The water-color illustrations of Charles Demuth*. The John Hopkins University, Ph.D, 1970. Fine Arts.
- Bal, Mieke. *Reading Rembrandt: Beyond the word-image opposition*. New York: Cambridge University Press. 1991.
- Biko, Steven. *I write what I like*. Cambridge: Pro Quest LLC. 2005.
- Brennan, Marcia. *Painting gender, constructing theory; The Alfred Stieglitz Circle and American formalist aesthetics*. Massachusetts: The MIT Press. 2001.
- Bronski, Michael. *Culture Clash: The making of gay sensibility*. Boston: South end press. 1984.
- Bronski, Michael. *The pleasure principle: Sex, backlash, and the struggle for gay freedom*. New York: St.Martins Press. 1998.
- Butler, Judith. *Gender trouble*. New York: Routledge; New Ed edition. 2007.
- Champa, Kermit. «Charlie was like that». *Art Forum* vol.12 no.6 (March 1974).
- Chauncey, George. *Gay New York; Gender, urban culture, and the making of the gay male world, 1890-1940*. New York: Basic Books, 1994.
- Cooper, Emmanuel. *The sexual perspective: Homosexuality and art in the last 100 years in the west*. London: Routledge & Kegan Paul. 1987.
- Doyle, Jennifer. Jonathan Flatley og Josè Esteban Muñoz (ed.). *Pop out: Queer Warhol*. Durham: Duke University Press. 1996.
- Fahlman, Betsy. Claire M. Barry. *Chimneys and Towers: Charles Demuth's Late Paintings of Lancaster*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 2007.
- Farnham, Emily. *Charles Demuth: His life, psychology and works*. The Ohio state University. Ph.D. 1959. Fine Arts.
- Farnham, Emily. *Charles Demuth; Behind a laughing mask*. Oklahoma: University of Oklahoma Press. 1971.

- Fone, Byrne R.S., *A road to Stonewall: Male homosexuality and homophobia in English and American literature, 1750-1969*. New York: Twayne Publishers. 1995.
- Foucault, Michel. *The will to knowledge; The history of sexuality: volume 1*. New York: Penguin Books. 1998. (Første gang utgitt, 1976).
- Freud, Sigmund. *Sigmund Freud vol.7 On sexuality*. London: Penguin Books. 1977.
- Eck, Beth, A. «Men Are Much Harder: Gendered Viewing of Nude Images», i *Gender and society*, Vol. 17, No. 5 (oktober 2003).
- Ellis, Havelock. *Sexual inversion vol.2*. Philadelphia: Forgotten Books. 2012.
- Griffey, Erin og Barry Reay. «Sexual Portraits: Edward Melcarth and homoeroticism in modern American art». i *History workshop journal*, issue 73, spring 2012.
- Haralson, Eric. *Henry James and queer modernity*. Cambridge: Cambridge University Press. 2007.
- Haskell, Barbara. *Charles Demuth*. New York. Whitney museum of American Art. 1987.
- Hekman, Susan J. (ed.). *Feminist interpretations of Michel Foucault*. Pennsylvania. The Pennsylvania state university press. 1996.
- Herek, Gregory, M. «The psychology of sexual prejudice». i *Current directions in psychological science*. Vol.9. No.1. Feb.2000.
- Highwater, Jamake. *The mythology of transgression*. New York: Oxford University Press. 1997.
- Ibsen, Henrik. *En folkefiende*. Kristiania Gyldendalske Boghandel. 1917.
- James, Henry. *The turn of the Screw*. London: Penguin Classics, 2011. Første gang utgitt 1898.
- Katz, Jonathan Ned. *Love stories: Sex between men before homosexuality*. Chicago: The University Press of Chicago. 2001.
- Kellner, Bruce (ed.). *Letters of Charles Demuth; American artist, 1883-1935*. Philadelphia: Temple University press. 2000.

- Kosokovich, Gerard. «A gay American modernist: Homosexuality in the life and art of Charles Demuth». *The Advocate*. Jun 25. 1985.
- Lee, Elizabeth. «When Sailors Kiss: Picturing Homosexuality in Post-World War II America», i *The journal of American culture*, Vol. 23, No. 4. December 2009.
- Lord Byron. *Selected letters and journals*. Ed. Leslie A. Marchand. Cambridge: Belknap Press. 1982.
- Lorde, Audre. *Sister outsider: Essays and speeches*. Berkley, CA: Crossing Press. 1984.
- McAlmon, Robert. *Miss Knight and others*. Albuquerque: University of New Mexico press. 1992.
- Martin, Karin A. “Gender and Sexuality: Medical Opinion on Homosexuality, 1900-1950”. *Gender and society*, vol. 7, no. 2 jun. 1993.
- Meyer, Richard. *Outlaw Representation: Censorship and homosexuality in Twentieth-century American Art*. Boston: Beacon Press. 2002.
- Mulvey, Laura. «Visual Pleasure and Narrative Cinema (1975)». *Screen* 16.3. autumn 1975.
- Nelson, Robert S. og Richard Shiff (Ed.). *Critical terms for art history*. Second edition. Chicago: The University of Chicago press. 2003.
- Reay, Barry. *New York hustlers: Maculinity and sex in modern America*. Manchester: Manchester University Press. 2010.
- Reed, Christopher. *Art and homosexuality: A history of ideas*. New York: Oxford University Press. 2011.
- Reiter, Rayna. Ed., *Toward an anthropology of women*. New York: Monthly Review Press. 1975.
- Ritchie, Andrew Carnduff. *Charles Demuth*. New York: The Museum of Modern Art. 1950.
- Robb, Graham. *Strangers: Homosexual love in the nineteenth century*. London: Picador. 2003.
- Rubin, Gayle. *Deviations*. London: Duke University Press. 2011.

- Scott, William B. Peter M. Rutkoff. *New York Modern: The Arts and the City*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 2001.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between men: English literature and male homosocial desire*. New York: Colombia University Press. 1985.
- Tin, Louise-Georges. *The invention of heterosexual culture*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. 2012.
- Tripp, C.A., *The homosexual matrix*. New York: New American Library. 1976.
- Udall, Sharyn R. *Dance and American art: A long embrace*. Madison, Wisconsin: The university of Wisconsin Press. 2012.
- Warner, Michael. *The trouble with normal: Sex, politics, and the ethics of queer life*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. 2000.
- Weeks, Jeffrey. *Sexuality and its discontents: Meanings, myths & modern sexualities*. London: Routledge. 1985.
- Weeks, Jeffrey. *Against nature: Essays on history, sexuality and identity*. London: Rivers Oram Press. 1995.
- Weeks, Jeffrey. *Invented moralities: Sexual values in an age of uncertainty*. Cambridge: Polity Press. 1995.
- Weinberg, Jonathan. *Speaking for vice; Homosexuality in the art of Charles Demuth, Marsden Hartley, and the first American avant-garde*. New Haven, Conn.: Yale University Press. 1993.
- Weinberg, Jonathan. *Male desire: The homoerotic in American art*. New York: H.M. Abrams. 2004.
- Werther, Ralph. *Autobiography of an Androgyne*. New Brunswick, N.J. Rutgers University Press. 2008.
- Zola, Emile. *Nana*. New York: Oxford University Press. 2009.

## Elektroniske kilder

Chowka, Peter Barry. Modern American poetry: Online interviews with Allen Ginsberg.

URL: [http://www.english.illinois.edu/maps/poets/g\\_l/ginsberg/interviews.htm](http://www.english.illinois.edu/maps/poets/g_l/ginsberg/interviews.htm)

Fahlman, Betsy. «Charles Demuth».

URL: [http://www.moma.org/collection/artist.php?artist\\_id=1490](http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=1490)

James, Henry. «The art of fiction». Publisert i *Longman's Magazine* 4 (September 1884).

URL: <http://public.wsu.edu/~campbelld/amlit/artfiction.html>

Tolkien, J.R.R. *Lord of the rings: 1: The fellowship of the ring*. Harper Collins e-books.

URL: [http://dlx.bookzz.org/genesis/338000/c899f68a46bb3d88239fcf429ba30de8/\\_as/\[Tolkien\\_J.\]\\_The\\_lord\\_of\\_the\\_rings\(BookZZ.org\).pdf](http://dlx.bookzz.org/genesis/338000/c899f68a46bb3d88239fcf429ba30de8/_as/[Tolkien_J.]_The_lord_of_the_rings(BookZZ.org).pdf)

Wallace, Lew. *Ben Hur: a tale of the Christ*. Digital utgave fra 2008.

URL: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/167715.pdf>

Werther, Ralph. *The female impersonator*. New York: The medico-legal journal, 1922.

URL: <https://archive.org/stream/femaleimpersonat00wert#page/n3/mode/2up>

Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*, Jim Manis (ed.), An electronic classic series, publication by Pennsylvania State University, 2006.

URL: <http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/oscar-wilde/dorian-gray.pdf>

Ukjent forfatter. «A History of the Provincetown Playhouse».

URL: <http://www.provincetownplayhouse.com/history.html>

Ukjent forfatter, «Constantin Brancusi: 1876-1957».

URL: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/51035.html?mulR=2124767697|13>

Ukjent forfatter. «Franz Kafka online: The works and life of Franz Kafka».

URL: <http://www.kafka-online.info/>

## Liste over illustrasjoner

1. Charles Demuth, «Vaudeville», 1917. Akvarell og blyant på papir. 20.3 x 26, 7 cm. Metropolitan museum of art, New York, NY, USA; Katherine Cornell Fund.
2. Charles Demuth, «Dancing sailors», 1917. Akvarell og blyant på papir. 20.5 x 25,7 cm. The Cleveland Museum of Art. Cleveland, Ohio, USA; Mr. And Mrs. William H. Marlatt Fund.
3. Charles Demuth, «Two Sailors urinating», 1930. Akvarell og blyant og papir. 24.1 x 33.7 cm. Privat eie.
4. Charles Demuth, «Three sailors urinating», 1930. Akvarell og blyant på papir. 24, 1 x 33, 6 cm. Privat eie.
5. Charles Demuth, «Turkish bath with self-portrait», 1918. Akvarell på papir, 20, 3 x 26, 7 cm. Privat eie.
6. Charles Demuth, «Four male figures», 1930. Akvarell på papir, 33x 20,3 cm. Collection of William Rush.
7. Charles Demuth, «Scene after George stabs himself with the scissors», 1916. Akvarell på papir, 21,6x 27,3 cm. The Barnes Foundation, Pennsylvania, Philadelphia, USA.
8. Charles Demuth, «Scene after George stabs himself with the scissors» (second version). 1916. Akvarell og blyant på papir. 20 x 29,8 cm. Museum of Fine Arts, Boston; Charles Henry Hayden Fund.
9. Charles Demuth, «The Governess First Sees the Ghost of Peter Quint», 1918. Akvarell og blyant på papir. 20.32 x 26.35 cm. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, PA, USA.
10. Charles Demuth, «Flora and the governess», 1918. Akvarell og blyant på papir. 21.6 x 26.4 cm. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, PA, USA.
11. Charles Demuth, «Miles and the governess», 1918. Akvarell og blyant på papir. 20,3 x 26, 4 cm. Philadelphia museum of Art, Philadelphia, PA, USA.
12. Charles Demuth, «Distinghuised air», 1930. Akvarell på papir. 35.56 x 30.48 cm. Whitney Museum of American Art, New York, NY, USA.
13. Charles Demuth, «Three sailors on the beach », 1930. Akvarell på papir, 34,3 x 41,9 cm. Privat eie.