

Olivers fugle. Omkring en billedsemiologisk latensperiode i et transkønnet barns tegninger

Oliver er en transkønnet dreng på i dag 16 år, der livet igennem har været en flittig tegner. I forbindelse med forberedelsen af en udstilling om børnetegninger på Kvindemuseet i Aarhus fik jeg kontakt til Oliver og hans mor.¹ De gav mig adgang til deres private samling bestående af to flyttekasser med omkring 800 af Olivers billeder fra de tidligste kruseduller i to-tre-årsalderen fra 2005-06 til talentfulde figurative tegninger fremstillet i 2018 i en alder af 15, og imellem disse var der gemt yderligere cirka 200 billeder fra andre børn og voksne og fra den bredere visuelle kultur omkring Oliver. Flyttekassernes mange sammenblandede lag af billeder uden nogen klarhed omkring alle billedproducenterne bag dem (udover at der overordnet set var tale om en samling af Olivers tegninger) og uden nogen form for kronologisk ordning udgjorde i nogen grad en forhindring for arbejdet med Olivers billeder. Men det var også en gave, fordi sammenblandingen gjorde det muligt at se et vist sammenspil og modspil mellem Olivers

¹ Udstillingen havde titlen "Barnestreger – Køn og seksualitet i børns tegninger" og blev vist på museet fra den 15. februar til den 9. august 2020. Museet har i 2021 skiftet navn til KØN – Gender Museum Denmark.

og andres billeder eller mellem tegner-subjektet Oliver og den store Anden i form af den visuelle kulturs billeder og billedlige betegnere (signifianter).

Første gang jeg mødtes med Oliver og hans mor i starten af maj-måned 2019, havde de taget cirka 50 billeder med, der dækkede al den tid, Oliver havde tegnet, samt en indbundet tegnebog, som Oliver havde udfyldt med tegninger mellem efteråret 2017 og foråret 2018. Vi lagde alle tegningerne ud på et stort bord og bladrede sammen tegnebogen igennem. Det slog mig hurtigt, hvor ofte fuglen som symbol blev gentaget, og hvordan denne motiviske gentagelse gik igen i billeder fra flere forskellige tidspunkter i Oliver's liv. Jeg spurgte Oliver og hans mor til fuglens gentagelse, men det virkede ikke til at være noget, de havde bemærket eller tænkt nærmere over. Det virkede på mig som om, de ikke tænkte, at fuglemotivet havde den store betydning. Senere i vores samtale lærte jeg dog, at Oliver fra han var seks til han var ti år havde haft en stor interesse i fugle og især undulater, som han også i denne periode havde haft som kæledyr – en periode Oliver's mor senere endda betegnede som en "fuglefase".

Mine tanker gik derfor i retning af, om Oliver blot havde glemt fuglen eller om denne glemsel var udtryk for en vis fortrængning? Kunne fugle-symbolet allerede i kraft af dets gentagelse siges at være symptomatisk?

Da jeg efterfølgende fik tømt flyttekasserne, stod det helt klart, at fuglen havde været og stadig i dag er særdeles betydningsfuld for Oliver. Også selvom han ikke selv – i hvert fald ikke indenfor rammerne af vores første samtale – var sig denne betydning bevidst. Alene det, at fuglen gik igen i 124 ud af de cirka 800 gemte billeder, Oliver havde lavet, vidner om dens store betydning. Anden gang vi mødtes, spurgte jeg derfor som noget af det første ind til fuglen, men igen fik jeg et svar, der gik imod mit indtryk. Oliver svarede: "Altså, jeg ved ikke, jeg tænker ikke så meget over det, det er bare noget, der sådan er der. Hvis jeg tegner lige nu, så okay, der burde være en fugl her." Svaret afslører dog, at fuglen er et motiv, der melder sig i Oliver's tegninger, når de nærmest bare bliver til som uopmærksomme streger i stil med surrealismens automattegninger eller hverdagens såkaldte telefontegninger. I Oliver's erindring er fuglen altså ikke så meget et bevidst valgt motiv, men snarere resultatet af en form for fri association i streger og billeder, hvilket kun kunne bidrage til mit indtryk af fuglens ubevidste betydning.

Da vi – Oliver, hans mor og jeg – gennemgik Oliver's tegninger med fugle, og jeg bad ham om bare at fortælle hvad, der faldt ham ind ved hver enkelt tegning, for på den måde at fortsætte den frie association, var der ikke overraskende en hel del tegninger, hvor Oliver ikke havde så meget at sige, og hvor tegningen for ham blot var en tegning af en fugl. Men der var også andre, sjældnere tegninger, hvor Oliver spontant og som det første kom med en positiv smagsdom eller på anden vis udtrykte begejstring over sin egen glemte frembringelse, og det skete endda også, at sådanne billeder vakte en hel lille fortælling til live om tegninger helt tilbage fra to-fire-årsalderen. Disse tegninger, der pludseligt fyldte Oliver med ord, var også dem, som vi skal se, der i særlig grad vidner om fuglens betydning for Oliver. Fuglen i Oliver's tegninger synes således at stå et sted mellem hans bevidsthed og hans ubevidste, og på samme tid at udgøre et symptom og et tilegnet og i nogen grad intentionelt bearbejdet symbol.

For at belyse denne symbol-symptom-dialektik vil jeg her forsøge – til trods for billedsamlingens ikke helt klare kronologi – at fremanalysere en vis udvikling i Oliver's tegninger. Denne udvikling synes at komme til udtryk som en vis *latensperiode* i Oliver's billedproduktion, der optræder mellem markante fugletegninger i to-fire-årsalderen og igen da Oliver er omkring ni-ti år gammel. Det skal understreges, at det følgende ikke har karakter af en psykoanalyse eller en fremstilling af et psykoanalytisk tilfælde, men udgør en billedanalyse inspireret af psykoanalytisk teori. Som kunsthistoriker har jeg ikke den fornødne psykoanalytiske træning til at kortlægge Oliver's udvikling og dennes ødipale og præ-ødipale aspekter. I stedet skal jeg forsøge at analysere de fugletegninger, der synes at udpege en form for *billedsemiologisk latensperiode* og dermed også de tegninger, der placerer sig ved indgangen til og udgangen af denne periode. Jeg taler om en *billedsemiologisk latensperiode* ud fra det indtryk, at fuglens status eller funktion som betegner ændrer sig i denne periode, således at fuglen til forskellige tider optræder i varierende grad som et tilsyneladende rent referentielt og denotativt tegn, som totem og/eller som metafor,ⁱⁱ og ud fra en opfattelse af, at det er denne fugletegnets eller -betegnerens omskiftelser, der muliggør en periode med latens, hvor noget er under

ii En mere detaljeret analyse af Oliver's fugle som reference, totem og metafor samt reproduktioner af de fleste af Oliver's fugletegninger findes i udstillingskataloget *Barnestreger – Køn og seksualitet i børns tegninger*. Se Rosendal 2020: 18-110.

fortrængning og holdes skjult, men som samtidig også lader det fortrængte vende tilbage.ⁱⁱⁱ

*

Latensperioden udgør for Freud den tid i barndommen, der strækker sig fra fem-seks-årsalderen og til pubertetens frembrud, hvor seksualiteten i nogen grad er sat på pause eller er blevet udskudt. Perioden er karakteriseret ved “en intensivering af fortrængningen”, der “resulterer i en amnesi, der dækker over de første leveår”.¹ Det sker ved, at der i latensperioden, som Freud formulerer det, “opbygges de sjælelige magter, der senere som hæmninger vil stå i vejen for seksualdriften og ligesom dæmninger indsnævre dens retning”. Disse hæmninger, påpeger Freud, er “opdragelsens værk” og udgøres af “væmmelsen, skamfølelsen, de æstetiske og moralske ideale fordringer”.²

Ud fra Oliver's (og hans mors) umiddelbare men også gentagne begrænsede respons på min fremhævelse af fugletegningerne ved vores to første samtaler, kan vi allerede nu konstatere, at det lader til at fuglesymbolet og i hvert fald den rolle, det spiller for Oliver, synes at være ramt af en vis glemsel og måske endda af den infantile amnesi – og det til trods for at Oliver har tegnet fugle al den tid, han har kunnet frembringe figurative billeder. De to første tegninger, vi skal se nærmere på, er henholdsvis fra da Oliver var mellem to og fire år og omkring ni-ti år gammel, og synes således tilnærmelsesvist at kunne passe med tiden op til latensperiodens begyndelse og afslutning. Disse to tegninger udgør desuden eksempler på de sjældne billeder i Oliver's produktion, der fremkaldte en vis fortællelyst hos Oliver, og som samtidig også er slående eksplicitte i forhold til det transkønnede.

iii At jeg her spørger til Oliver's fugletegninger som symptomer og som udtryk for noget fortrængt og ubevidst er ikke et forsøg på at patologisere eller at nå frem til en patologiserende diagnostik. I den lacanianske psykoanalyse findes kun grader af patologi og ingen ren normalitet, idet selv de mest “normale” har et ubevidste, der viser sig i symptomatiske momenter, hvor det ubevidste fortrængte vender tilbage. Eller som Freud allerede udtrykker det i en forelæsnings, så “[er] vi alle sammen syge, d.v.s. neurotiske, for betingelserne for symptomdannelsen kan også påvises hos de normale.” (Freud u.å (1917): 276.) Nyere lacaniansk forskning i transkønnethed har kritiseret klinikens (psykologiens, psykiatriens og psykoanalysens) tendenser til at patologisere transkønnede og arbejdet i retning af at forstå transkønnethed ikke blot som et psykotisk eller perverst men også som et (normal)neurotisk fænomen. Se f.eks. Carlson, Gherovici, Gozlan, Cavanagh.

I den ældste tegning (fig. 1), fra da Oliver var mellem to og fire år, er den centrale andefigur – som det også kan gættes ud fra stregens præcision – ikke tegnet af Oliver, men af Oliveres tidligere papsøster, der på det tidspunkt gik i gymnasiet. Men tegningen er på sin vis alligevel i høj grad Oliveres tegning, og ikke bare fordi han har tegnet andens omgivelser med prikker, streger og skraveringer, men vigtigere fordi han med sin fortælling om tegningen samtidig med dens frembringelse har gjort den til sin egen og bestemt, hvordan vi skal forstå tegningens brug af papirets for- og bagside til at gentage den samme andefigur. Da Oliver ser tegningen begynder han med det samme at fortælle, og det er som om, mindet om tegningen pludseligt står helt klar i hans erindring:

O: *Der er en and. Den tror jeg faktisk ikke, jeg har tegnet. Det er en, der hedder [...], der har tegnet den. Og jeg kan huske, at hun tegnede en drenge-and, og så tegnede hun en pige-and, men så sagde jeg, at det var drenge-anden, der havde forklædt sig som en pige-and. Og det var på en skiferie.*

J: *I var på skiferie sammen?*

O: *Ja, og det var vist noget med at drenge-anden forklædte sig som en pige-and. Og så blev drenge-anden, der var klædt som en pige-and gift med en anden drenge-and. Tror jeg det var. Sådant noget lignende.*

[...]

O's mor: *Der har du altså været lille – det var dengang, du havde ponyer.*

O: *Og jeg kan huske meget tydeligt, at det var en drenge-and, der var forklædt som en pige-and.*

J: *Men det var hende, der tegnede det?*

O: *Ja, hun tegnede det for mig [...] og så tvang jeg hende til at tegne det, og så lavede jeg en historie til.*

Tegningen er Oliver's, idet han fik den fremstillet til sig ("hun [papsøsteren] tegnede det for mig") og det formentlig endda på temmelig insisterende og bydende vis ("og så tvang jeg hende til at tegne det"), men tegningen bliver også Oliver's gennem hans narrative tilegnelse af den ("og så lavede jeg en historie til"). I den længste version genfortæller Oliver historien på denne måde: "det var vist noget med at drenge-anden forklædte sig som en pige-and. Og så blev drenge-anden, der var klædt som en pige-and gift med en anden drenge-and." Hvor papsøsteren lader til at bekræfte en dikotomisk kønsforskel (halsklud vs. halskæde, blå vs. lyserød), så har Oliver tilegnet sig denne tegning og ikke tilladt papirets to sider at etablere en forskel, men har gjort dem til to sider af samme kønslige sag (identitet og forklædning). Tusch-stregernes tværgående bevægelse gennem papiret har således udgjort en form for transkønnet forandring, hvor det, der ligner en pige-and med lyserød perlekæde faktisk er en drenge-and, der er forklædt og ellers ville bære en blå halsklud. På samme måde er Oliver på det tidspunkt blevet set som pige, men har allerede oplevet sig selv som dreng eller i hvert fald som én for hvem de voksnes og ideologiens "pigeliggørende" interpellationer er blevet oplevet som en forklædning.^{iv}

Med denne tegning og den intersubjektive situation omkring den har Oliver med andre og mere lacanianske vendinger stået overfor og modsat sig en symbolsk orden, der opererer med et klart skel mellem kønnene. I stil med det hysteriske subjekt drages kønsforskellen som sat af den Anden (inkarneret i den ældre papsøster) i tvivl: "Er jeg en kvinde eller en mand, og hvad betyder det?" lyder en formulering af hysterikerens spørgsmål.³ Men samtidig og modsat det hysteriske subjekt lader Oliver som transkønnet subjekt i hvert fald i forhold til denne tegning til at være sikker på, hvilket køn, der er det

iv Formuleringen "'pigeliggørende' interpellation" trækker på Judith Butlers kritiske karakteristik af den lægelige erklæring af nyfødtes køn: "[T]he matrix of gender relations is prior to the emergence of the 'human'. Consider the medical interpellation which (the recent emergence of the sonogram notwithstanding) shifts an infant from an 'it' to a 'she' or a 'he,' and in that naming, the girl is 'girdled,' brought into the domain of language and kinship through the interpellation of gender. But that 'girdling' of the girl does not end there; on the contrary, that founding interpellation is reiterated by various authorities and throughout various intervals of time to reenforce or contest this naturalized effect." (Butler 1993: 7-8).

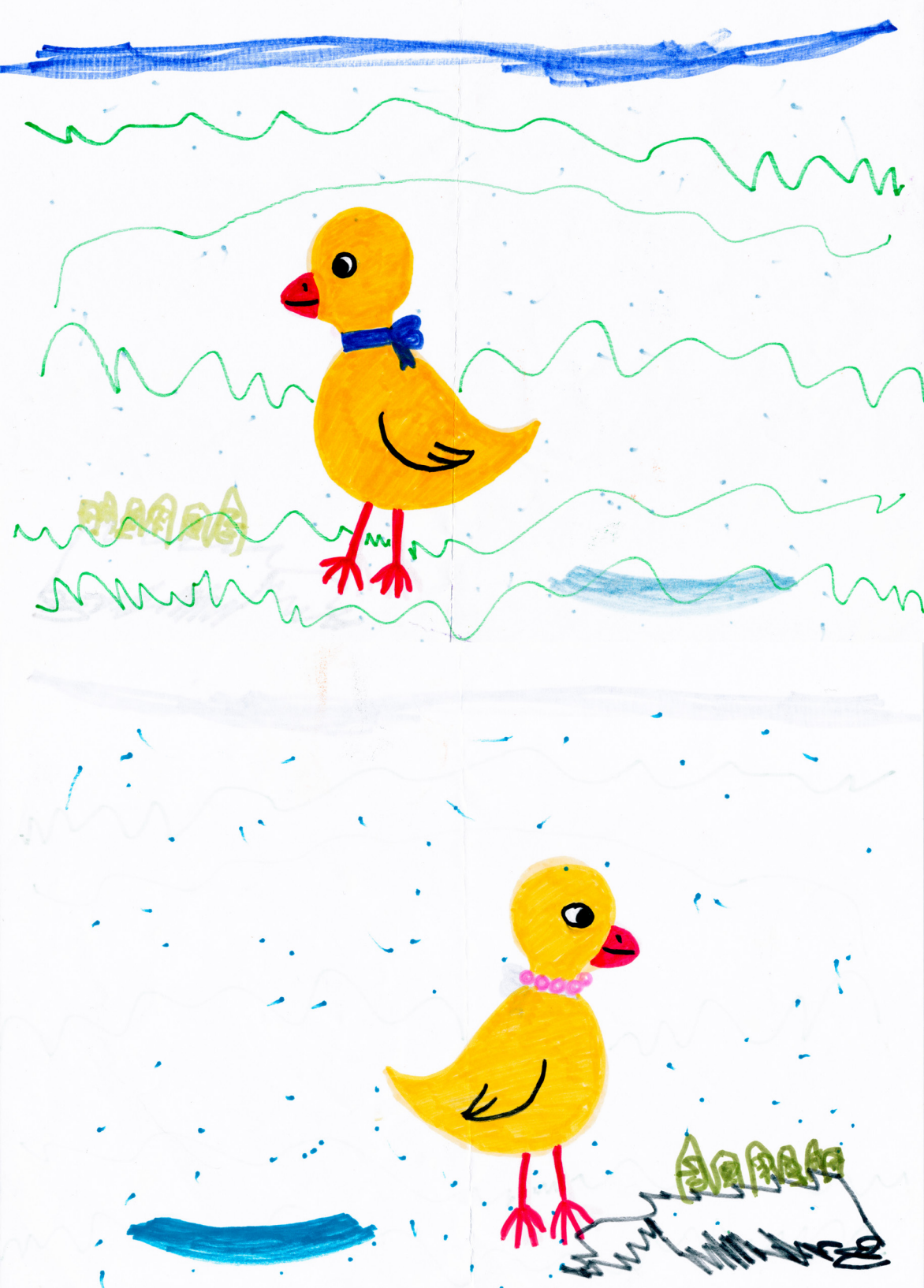


Fig. 1. Andetegning, 2006-07.

sande køn for andefiguren (“det var en dreng-and, der var forklædt som en pige-and”).^v

Desuden viser den længste version af historien, at Oliver også har inkluderet en homoseksuel eller måske rettere trans-homoseksuel kærlighedsrelation i fortællingen, således at anden her ikke bare vidner om et begær efter en anden kønslig identitet, men også om et queer seksuelt begær: “Og så blev dreng-anden, der var klædt som en pige-and gift med en anden dreng-and.” I Oliver's fortælling bliver anden til en trans-homo-and. Oliver står således i denne tegning ikke bare overfor kastrationens og kønsforskellens men også overfor seksualitetens gåde.

Det er dog særligt trans-aspektet, der melder sig med en interessant gentagende påtrængenhed i Oliver's tale. Tre gange på under et minut gentager han ganske uprovokeret og næsten ordret den samme vending: “det var dreng-anden, der havde forklædt sig som en pige-and.” I sin gentagelse og nærmest messende levering var det som om dette udsagn trængte sig på med en anden styrke i sammenligning med Oliver's måde at fortælle om mange andre af hans fugletegninger. Udsigelsen var her tydeligvis ikke den samme, og det var som om Oliver var forandret i sin tale, som om han blev mere insisterende, men også som om at denne insisteren ikke kom fra samme sted som Oliver's almindelige tale. Det var som om en form for gentagelsestvang på påfaldende vis satte sig igennem i hans tale, og jeg tror ikke, det er for meget at sige, at dette gentagne udsagn i sin udsigelse lod til at komme fra en anden “skueplads” eller en anden “psykisk lokalitet” i Oliver end hans øvrige tale.^{vi} Gentagelsen og udsigelsen synes således at indikere, at noget ubevidst trænger sig på ved synet af andetegningen. Konsekvensen er, at fuglemotivet i nogen grad kommer ud af fortrængningens glemsel og pludseligt alligevel med al tydelighed er noget vigtigt for Oliver: Det er nu et trans-homo-symbol eller måske rettere et symbol-symptom, et symptomatisk symbol, der indikerer et tidligere fortrængt kønsliv, der ligger udover det ciskønnede og heteroseksuelle.

v For lacanianske diskussioner af hysteri i relation til transkønnethed se Carlson, Cavanagh og Gherovici 2010.

vi Freud anvender i *Drømmetydning* skueplads-metaforen som springbræt til at begynde at tale om det ubevidste som én “psykisk lokalitet” blandt andre. Se Freud 1960 (1900): 423-427.

Springer vi frem i tid til den anden og endnu mere eksplicitte tegning (fig. 2), som Oliver har tegnet, da han var omkring ni-ti år gammel – det vil sige på et tidspunkt, hvor han for nyligt havde hørt om hermafroditter, og forinden han i 11-årsalderen lærte ordet “transkønnet” at kende som et, han kunne identificere sig med – så ser vi en figur, Oliver spontant bifalder og beskriver som hermafroditisk: “Ja, den er rigtig flot den der. Den ligner sådan lidt en hermafrodit.” Særligt i øjnefaldende er figurens penis, der er synlig, fordi figuren i stil med en af vores visuelle kulturs mest berømte fugle – Anders And – ikke har bukser på og blot bærer en T-shirt på overkroppen. To buede streger cirka midt på T-shirten lader sig læse – også ifølge Oliver – som indikationer af, at figuren har kvindelige bryster. Derudover har den langt konventionelt set kvindeligt hår, men også en konventionel mandlig kombination af høj hat og cigar. Den høje hat tilføjes dog en vis feminisering, idet hatten er relativt lille og sidder på skrå. Hele tegningen er udført i en kraftig pink, en konventionel pige-farve, og en farve Oliver fortæller, han aldrig rigtig har kunnet lide.



Fig. 2. Hermafroditisk fuglemenneskehybrid, 2012-13.

Men det mest betydningsfulde ved tegningen i denne sammenhæng er nu det, at det lange kvindelige hår også har karakter af fuglefjer. På begge arme er hårets streger så lange og har en sådan form, at de minder om fjer. Dette er særligt tydeligt ved figurens venstre arm,

hvor hårstregerne fortættes og begynder at komme ud fra armen, der på den måde kommer til at ligne en vinge. Figuren er således ikke bare hermafroditisk, men også en fuglemenneskehybrid. Tegningen afslører derved, hvordan fuglen har fungeret som det symbol, hvorved Oliver har kunnet udtrykke sig, som det han har forstået som hermafroditisk og senere som transkønnet. Vi bekræftes således igen i, at fuglen i dens gentagelse i andre af Olivers oftest meget mindre eksplicitte tegninger må have udgjort et fortrængende symbol, idet den har foretaget en forskydning fra den kønslige tvetydighed til en artslig tvetydighed, og dermed fortrængt en mere direkte meddelelse om Olivers kønslige situation. Men på den måde kommer fuglen også til at fremstå som et symptom, der peger i retning af sandheden om fuglens trans-symbolik, samtidig med at fuglens gentagelse vidner om det fortrængtes genkomst. Dette hermafroditiske fuglemenneske viser os fuglens betydning for Oliver (eller Olivers ubevidste) netop som et symptomatisk symbol, et symbol-symptom. Fuglen har altså ikke bare været en måde at skærme mod og fortrænge forhold vedrørende Olivers køn og seksualitet, men også en måde at udtrykke disse forhold længe før Oliver havde ordene dertil. Fuglen som symbol-symptom er således ikke bare et udtryk for men muligvis også en kreativ skabelse af Oliver som kønsligt væsen.^{vii}

Ligesom med andetegningen er Olivers erindringer om tegnesituationen også oplysende i forhold til denne fem til syv år ældre tegning af en trans-fuglemenneskefigur. Da jeg spørger til, hvordan tegningen er opstået, svarer Oliver først og lidt tøvende: "Hmmm, jeg har bare lavet noget for at få mine veninder til at grine." Og uddyber, efter lidt betænkningstid: "Eller også har jeg bare kedet mig og lavet et eller andet mærkeligt." Tegnesituationen synes således igen at have været befordrende for, at det ubevidste melder sig, idet tegningen i denne situation enten har haft karakter af en form for billedlig vits eller endnu en slags frit associerende automattegning, der er resultatet af en tilstand af kedsomhed og en deraf følgende ufokuseret form for tegning.^{viii} (Selv i dag, hvor Oliver er åben om sin transkønnethed,

vii Denne fremstilling er inspireret af brugen af Lacans *sinthome*-begreb i forskellige nyere lacanianske analyser og diskussioner af transkønnethed. Se særligt Cavanagh, Gherovici 2010, 2017a og 2017b, Gozlan.

viii Vitsens slægtskab med det fortrængte ubevidste fremstiller Freud i *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1905). Denne sammenhæng er på dansk blevet udlagt af filosofen Kirsten Hyldgaard i kapitlet "Vitsen" i *Fantasien til afmagten – 7 kapitler om Lacan og filosofien* (1998).

synes han med disse udtalelser i nogen grad at distancere sig fra tegningernes alvor, idet de reduceres til udtryk for sjov eller kedsomhed. Måske vi kan forstå en sådan distancering som en fortsættelse af fortrængningens effekt for Oliver.)

*

Men hvad så med fuglen i tiden mellem den hermafroditiske menneskefugl og trans-homo-anden, altså fuglen i selve den billedsemiologiske latensperiode? Det lader til, at fuglen i denne mellemliggende fem til syv år lange periode sigende nok har fyldt mere og mere for Oliver i takt med, at dens kønslige og seksuelle betydning er blevet desto mere implicit, desto mere fortrængt. Olivers stærke interesse for fugle har således kunnet virke upåfaldende og er blevet accepteret som ethvert andet barns interesse i kæledyr eller dyreriget mere generelt. Hans interesse for fugle var så stor i denne periode, at han fik anskaffet sig en hel del fuglelegetøj, tre bøger om fugle, og to undulater som kæledyr; han havde desuden et stærkt ønske om at få flere og skrev opgave i skolen om undulater; og så tegnede han en masse forskellige fugle – faktisk størstedelen af de 124 fuglebilleder, der var gemt i de to flyttekasser.

Olivers interesse for fugle lader til at have været stærkest, da han var mellem syv og ti år gammel, hvor størstedelen af hans fugletegninger stammer fra. Omvendt er der på bemærkelsesværdig vis ikke gemt nogle tegninger af fugle i en tre-fire-årig periode, hvor Oliver har været mellem fire-fem og syv år gammel. Det er svært at sige med sikkerhed hvad dette hul i rækken af fugletegninger skyldes, men i lyset af fuglens symptomatiske status for Oliver, kunne det virke til at fuglen ved indgangen til latensperioden har været under så stærk fortrængning, at den helt er forsvundet fra Olivers tegninger. Fuglens tilbagevendende og påfaldende udbredelse fra syvårsalderen og frem kunne således i sig selv være et udslag af det fortrængtes genkomst. I den forstand lader fuglen til fra start og vedvarende at have en symptomatisk karakter, selv når den som symbol fremstår mest uforstyrret og mest ligetil som betydningsprodukt.

Det billedsemiologiske ved latensperioden består i, at denne periodes tegninger er mindre eksplicite og mere fortrængende i kraft af, at de hovedsageligt består af en anden mere simpel type af tegn. Hvor de to tegninger, vi har analyseret, består af tegn med en vis

narrativ og metaforisk kompleksitet i kraft af andens bevægelse og forandring gennem papiret og den hermafroditiske menneskefuglefigurs uafgjorthed, så består latensperiodens fugletegninger som oftest af simpelt referentielle og rent denotative tegn. Det er de tegninger, der umiddelbart betragtet “bare” afbilleder fugle og ikke rigtig andet (fig. 3-6) – om det så er specifikke fugle-individer, Olivers undulater Filip og Luna, eller bestemte fuglearter i form af ænder, påfugle, papegøjer, tukaner, en hel del undulater og rigtig mange blå skovskader. Umiddelbart gør disse tegninger ikke andet end at henvise til og levere betydningerne “denne fugleart” eller for eksempel “denne undulat”. Skiftet til denotative og referentielle tegn fremstår således som en billedsemiologisk fortrængning af fugletegnetns trans og queer metaforik. Med disse referentielle fuglebilleder følger en slags “uskuldiggørelse” af fuglen som tegn, der gør den uproblematisk for samfundets forestillinger og normer eller med Freuds ord dets “æstetiske og moralske ideale fordringer”.



Fig. 3-6. Fugle som referentielle og denotative tegn (undulater, and, påfugl, blå skovskade), ca. 2011.

Latensperioden er dog ikke en helt igennem asexuel tid, eller som Freud også skriver, så sker det i latensperioden, at “et stykke

seksualytring [bryder] igennem”.⁴ Ved nærmere eftersyn rummer visse af Oliveres tilsyneladende rent referentielle tegninger også små fortællinger eller en øget billedsemiologisk kompleksitet, der må siges at udgøre en slags “seksualytring”. Det sker i de mange tegninger af fuglepar og fugleflokke, hvor fuglene som oftest fremstår uden kønsmarkører af nogen art samtidig med, at de samles om redder med unger og æg (fig. 7 og 8). Et særligt overvældende eksempel herpå er en tegning bestående af 24 sammentapede A4-ark. Denne kæmpetegning, som Oliver fremstillede på bare én aften i en alder af ca. otte år, rummer to redder med seks æg og hele 23 blå skovskader (fig. 9).



Fig. 7-9. Fuglepar og fugleflokke, ca. 2011.

I denne slags tegninger kan fuglen som tegn siges at udgøre en form for queer totem: Fuglene er totem-tegn for så vidt, at de omhandler ordningen af slægtsskabsrelationer og den seksuelle reproduktion, og de er queer i den udstrækning, at det sker uden heteroseksualiserende ekspliciteringer af en dikotomisk kønsforskel og som følge deraf gennem en vis omgåelse af totemismens almindeligvis heteronormative regulering af seksualiteten.^{ix} Med disse fuglefællesskaber kan Oli-

ix For nyere udlægninger af totemismens også fortsatte sociale og ideologiske betydninger se Mitchell og Pettman.

ver umiddelbart synes fortsat blot at tegne fugle, men samtidig skaber han sig et totemdyr, der åbner op for fantaserede fællesskaber hinsides cis- og heteronormative opfattelser af køn og seksualitet. Det er på den måde, at de er udtryk for “et stykke seksualytring”, der på diskret vis går imod hverdagens visuelle kulturs “æstetiske og moralske ideale fordringer”. Eksempler på disse fordringer som en del af den visuelle kultur omkring Oliver er også blevet gemt i flyttekasserne med hans tegninger. Vi finder således flere forskellige heteronormative farvelægningsbilleder enten af den kommercielle præfremstillede slags (fig. 10 og 11) eller i form af stregtegninger lavet til lejligheden af voksne, som Oliver kendte (fig. 12 og 13). Kontrasten til Oliviers fuglepar og -flokke understreger fuglens status som queer totem.



Kleidung im Barock



Fig. 10-13. Heteronormative farvelægningsbilleder, ca. 2011.

Samtidig med at fuglen fungerer som queer totem, er der også en anden ligeledes billedsemiologisk seksualytring, der dog er af en kønnet karakter. Denne ytring består i, at der helt simpelt blandt de tilsyneladende referentielle og simple denotative fugletegninger er en overvægt af blå fugle – hvilket er særligt tydeligt med de mange blå skovskader (her eksemplificeret ved fig. 6 og 9). Det, at farven i dag konventionelt forstås som en drengefarve er sigende i forhold til Olivers præference for blå fugle, men at en betydning af maskulinitet skal tillægges de blå fugle er ikke sikkert blot ud fra disse overvejende referentielle og denotative tegninger. Gentagelsen af de blå fugle gennem denne periode bestyrker selvfølgelig en sådan læsning, men det er først i tilbageblikket fra Olivers bearbejdning af de idealiserede kvindebilleder, han er blevet konfronteret med gennem sin barndom, at vi kan forstå den blå fugls trans-betydning for Oliver.

I et Fantasy Model-farvelægningshæfte og en Bratz-mappe (fig. 14-15), der rummer et par frihåndstegninger, men hvor størstedelen af billederne ellers også er farvelægningsbilleder af stereotype kvindefigurer, ser vi, hvordan den blå farve og fuglen generelt indvirker på denne slags kvindebilleder. I de mest diskrete tilfælde tilføjes kvinderne tre fjerlignende elementer, der nogle gange er blå (fig. 16-17). I andre billeder bliver disse streger til vinger eller en hel blå fjerlignende kjole (fig. 18-19).



Fig. 14-15. Fantasy Model-farvelægningshæfte og Bratz-mappe.



Fig. 16-19. Kvindefigurer med fjer, 2012-13.

De to frihåndstegninger i *Bratz*-mappen forestiller to blå fugle, der udfylder papirets vertikale midterakse, sådan at de har cirka samme størrelse som kvindefigurerne og kommer til at udgøre en slags spejlingsfigurer, der bestyrker billedernes fuglekvinde-metaforik (fig. 20 og 21). Ser vi lidt nærmere på disse to opslag i mappen, ser vi også, hvordan Oliver i det ene opslag med hjerter, pile og tekst udtrykker sin kærlighed til den blå fugl, og hvordan han i en indskrift på samme tid fortæller, at fuglen er hans undulat Filip og ham selv Olympia (Olivers tidligere navn) (fig. 22).^x I forsøget på at skrive disse navne

^x At kalde transpersoner ved deres tidligere navn – såkaldt *deadnaming* – er upassende og kan være sårende. Jeg mener dog ikke, at man generelt

står navnet Filip tydeligt frem, hvorimod y'et og m'et i Olympia er gentaget på en sådan måde, at de kommer til at tilsløre navnet. Det kan vel nærmest karakteriseres som en symptomatisk fejlskrivning, for så vidt at det udvisker pigenavnet og kan siges at pege i retning af det nye drengenavn Oliver som en indoptagelse af "li"-stavelsen fra Filip i Olympia.



Fig. 20-21. Opslag i Bratz-mappen med fugle tegnet i frihånd, 2010-11.

kan sige, at det tidligere navn ikke kan nævnes. Det er derfor med Olivers tilladelse, at jeg her kommer ind på hans tidligere navn.

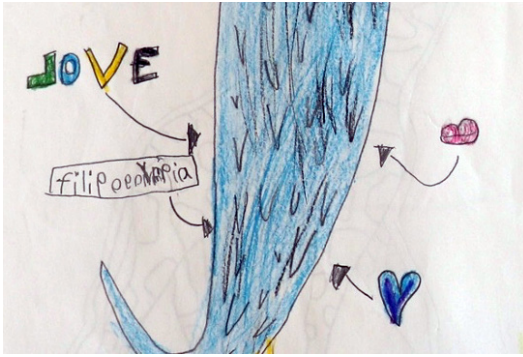


Fig. 22. Hjerter omkring og navngivning af fuglen. (Udsnit af fig. 20.)

I det andet opslag (fig. 21) fortsætter kvindefigurens forvandling til fugl som en slags imitation af fuglen på den modsatte side; her farves figures underarme blå, den lilla nederdels bølgede linjer minder om rækker af fuglefljer, og en enkelt farvet stribe i håret får lov at træde frem på samme måde som de tre fjerlignende elementer, vi allerede har set. I endnu et opslag i *Bratz*-mappen, hvor en figur bærer en blå kjole med fjerlignende grønne skraveringer, går denne farvestribe igen på afslørende vis (fig. 23). Nu er striben netop blå, men hvad vigtigere er, så kan vi nu se, at dens rolle her bliver at erstatte blomsten som konventionelt kvindetegn med al dets ideologiske heterosexistiske baggage.^{xi}



Fig. 23. Kvindefigurer med blå farvestriber i håret, 2010-11.

xi Denne ideologikritiske pointe angående den visuelle kulturs brug af blomstertegn har jeg udfoldet i en tidligere artikel i *Lamella* og i min ph.d.-afhandling. Se Rosendal 2016 og 2018.



Fig. 24. Kvindefigur i fugletilblivelse, 2010-11.

Går vi til et sidste eksempel blandt disse farvelagte kvindebilleder, så bliver det tydeligt, at vi med disse figurer nærmer os udgangen på den billedsemiologiske latensperiode. Figuren har her en blå vinge på ryggen, blå støvler og langt flere af de fjerlignende streger, der her er grønne og placeret ved kjolens ærmer og søm; derudover er der også noget fuglelignende ved ansigtet med dets tilspidsede frisur og runde røde ringe om øjnene (fig. 24). Vi er her langt fra de blå denotative fugletegninger og tæt på det hermafroditiske fuglemenneske ved latensperiodens udgang. I tilbageblikket kan vi nu konstatere, at den blå farve antager en symptomatisk karakter indenfor Olivers tilsyneladende “uskyldige” referentielle og denotative fugletegninger, idet den indikerer en fremtidig trans-fugle-forvandling. Det virker nu desto mere rimeligt at formode, at fuglen, da den efter tre-fire års fravær igen viser sig indenfor den billedsemiologiske latensperiode, selvom den til at starte med fremstår uproblematisk og simpel i sin denotative betydning, allerede udgør et mere komplekst trans-symptom.

*

Et spørgsmål, der nu trænger sig på, går på, om disse fjerstreger og fuglekvinde kan siges at være udtryk for fetichisme? Udgør fjerene falliske symboler, der skal supplere og dække over en kvindelig mangel? Er de udtryk for en fornægtelse af en kastreret nydelse og et for-

søg på at tilegne sig en fuldstændig nydelse ved at overskride kønsforskellen som grænse?

Jeg kan ikke se det sådan. Til trods for at fjerene let (måske for let?) kunne siges at udgøre penis-erstatninger – mest explicit i den hermafroditiske figur – så udgør de eller fuglen som helhed ikke en fetich og Oliver heller ikke noget perverst subjekt – i hvert fald ikke at dømme ud fra tegningerne eller den håndfuld samtaler, jeg har haft med Oliver. For mig at se modsætter Oliver sig ikke kastrationen på fetichistisk vis, han er snarere ude i at modarbejde en bestemt symbolsk kastration på kritisk vis. I tegningerne sker det bare ikke ud fra en bevidst ny symbolsk positionering som trans- eller queer-subjekt, da Oliver først når til disse kategorier og en sådan position fra 11-årsalderen og frem, men ud fra en ubevidst “valgt” kønslighed, der retrospektivt kan siges at stå et sted mellem dreng eller trans-dreng og ikke-binær.

Den symbolske kastration, som Oliver modsætter sig igennem sine fugletegninger, er den, der kommer med de idealiserede kvindebilleders ideologiske interpellation og “pigeliggørelse”, som Oliver gradvist omarbejder ved at lade kvindefigurerne undergå en trans-fugletilblivelse, der er tydeligst i det hermafroditiske fuglemenneske. I en collage Oliver har lavet hen imod latensperiodens afslutning omkring de ni-ti år, fremviser han denne omarbejdning af kvindefigurerne indenfor et enkelt billede (fig. 25). I collagens venstreside optræder fire mindre billeder af samme stereotype feminine slags som i farvelægningsbillederne, men bevæger vi vores øjne henover collagen mod højre, får vi et billede af Oliver's (ubevidst) kritiske bearbejdelse af disse figurer.



Fig. 25. Kvindens trans-fugletilblivelse, 2013.

Det store kvindeansigt får her påsat en blå fugl og blå streger, eller vi kunne sige, at blå trans-drengestreger spreder sig i hendes hår. En totempæl med fuglemotiver og endnu en stor blå fugl i collagens øvre halvdel, der er placeret i kvindens hår, peger i retning af fuglesymbollets totemistiske fællesskab hinsides ciskønnet heteroseksualitet. Samtidigt vokser der ud af kvindens hoved og som en gentagelse af totempælen en paddehattelignende formation, der er et tilklippet fotografi af Oliver set under et netværk af nøgne trækroners forgreninger. Med et begreb fra queer-teoretikeren Kathryn Bond Stockton kan vi nu sige, at Olivers billedarbejde her i sig selv udgør og samtidig også er et billede på Olivers egen *vækst-til-siden*, som en vækst der modsætter sig en heteronormativ opvæksts teleologiske retning mod en vis cis-kønnet kvindelighed.⁵ Collagen understøtter således også opfattelsen af, at Oliver snarere end at være fetichist eller et perverst subjekt nærmere i en eller anden grad må kunne betegnes som et hysterisk subjekt, der spørger til og underminerer en entydig dikotomisk kønsforskel – her gennem fuglen som symbol og symptom. Ligesom vi så det med den tidlige andetegning, så bekræftes vi her i, at fuglen i Olivers tegninger ikke udgør en fetich, der fornægter den symboliske kastrations etablering af en dikotomisk kønsforskel og forsøger at annullere den grænse som denne forskel udgør. Fuglen er i stedet et symbol-symptom, der tillader en kritisk, tværgående bevægelse i forhold til køn.

*

Springer vi nu tilbage til tiden før den billedsemiologiske latensperiode og til et par af de ældste bevarede figurative tegninger fra da Oliver var tre-fire år gammel, er det bemærkelsesværdigt allerede her at kunne konstatere, hvordan fuglen ikke bare er fugl, men at den også er en del af et fællesskab af fugle og mennesker og endda af fuglemenneskehybrider.

I den ene tegning (fig. 26) er der 12 klart adskilte figurer: To af dem, de grønne figurer med langstrakte ben, lader sig aflæse som mennesker, idet de minder om de typiske menneskefigurer børn i børnehavealderen tegner, der kun har hoved og ben og eventuelt også arme, og som indenfor børnetegningsforskningen kendes som haletudse-fi-

gurer (*tadpole figures*) eller hovedfodlinger (*kopffüßler*);^{xii} tre andre figurer kan identificeres som en form for fugle; til venstre for den mindste af de to menneskefigurer er der den grå gåselignende figur, som dog har otte fødder, der er den grå figur med en tilspidset fuglelignende hale til højre for samme menneskefigur, og så er der den grå figur ovenover ryggen på den otte-benede gås, der har et lignende tilspidset haleparti; men ellers synes de resterende syv figurer at befinde sig et uafgjort sted mellem menneske og fugl.



Fig. 26 og 27. Fuglemenneskehybrider, 2007.

I den anden tegning (fig. 27) samles en række fugle under en stor blå fugl, og ovenover alle fuglene samles en række menneskefigurer under en stor brun sol. De små fugle og menneskefigurer er differentieret ved, at fuglene har T-formede og menneskene L-formede ben, og ved at menneskene har linjer ud til begge sider som arme, mens fuglene kun har sådanne linjer på deres venstre side som en slags hale. Men ellers ligner arme og haler og figurerens hoveder eller kroppe til forveksling. Og til trods for den svagt optegnede orange barriere mellem menneskene og fuglene er det også som om fugle og menneske samles omkring den store fugl som en form for guddom eller totem, de alle hører under.

Med disse to tegninger har Oliver allerede i tre-fire årsalderen således tænkt i fugle-menneske-hybrider og set et forandringspotentiale

xii For en kort kritisk gennemgang af forskningen i denne type figurer se Willats 2008 (2005): 57-63.

i skiftet mellem fugl og menneske, der senere og på retrospektiv vis, hvis ikke allerede her, som symbol og symptom har kunne udtrykke Olivers kønslighed og seksualitet.

*

Lad os afslutningsvist se på to nyere selvportrætter fra da Oliver var fjorten år gammel, en gennemarbejdet skitse og det endelige maleri (fig. 28 og 29). Her ser vi først og fremmest, hvordan fuglen er en del af Oliver, hvordan den synes næsten at være groet sammen med hans hår i en gentagelse af kvindeansigtet med totempæl og blå fugle. Ligheden mellem de sorte og hvide striber i Olivers hår og fuglens fjerdragt bestyrker deres metaforiske relation og lader dem bogstaveligt talt flyde sammen. Fuglen står her som et vidnesbyrd om Olivers fugletilblivelse og som et symbol på denne tilblivelses transkønnethed og queer seksualitet.



Fig. 28 og 29. Selvportrætter, 2017.

Dette udtrykker Oliver ikke her gennem billeder, hvor køn og seksualitet vises mere eksplicit frem, men i stedet ved at fremstille sig selv og fuglen som stående på tærsklen: De er tydeligvis placeret på indersiden af en åbning eller indramning, der har en typisk husform,

men både Olivers ansigt og fuglens ene øje ser ud af denne åbning, ud mod rummet på ydersiden. I skitsen betones forskellen mellem disse rum, som forskellen mellem et indre mørke og papirets hvidhed, hvilket i det endelige maleri har udviklet sig til forskellen mellem nat og dag, således at fuglen og Oliver også står på tærsklen mellem dagslys og nattemørke. For så vidt at vi kan sige, at mainstream medier har en tilbøjelighed til at gøre transkønnethed mere acceptabelt ved at forstå fænomenet som et skifte fra en position til en anden, der hver især er entydige og klart afgrænsede fra hinanden,^{xiii} så vidner disse selvportrætter mellem nat og dag, inde og ude, fugl og menneske, omvendt om, at det at være transkønnet ikke nødvendigvis blot indebærer et skifte fra et køn til et andet, men at transkønnethed også er en tærskeltilstand, hvor ens køn er mere eller mindre uafgørligt og dermed hinsides en entydig dikotomisk skelnen.

I verden udenfor det mørke Oliver har holdt og/eller har oplevet, at hans fuglelighed eller transkønnethed er blevet holdt i, møder han i maleriet den store Andens blik, vores blik som beskuere, men også det øje, der er på huset ved siden af i det malede selvportræt. Han møder også her den store Anden som den symbolske ordens samling af tegn i form af den lilla ydremurs svært aflæselig og noget uforståelige skriblerier. Forståeligt nok synes han at tøve på tærsklen, idet han kigger op mod fuglen med en vis fortvivlelse i blikket, der synes at spørge: "Kan vi det her, kan vi træde frem i lyset (for den Anden)?" Eller måske mere grundlæggende: "Hvad er du for mig lille fugl? Og hvad er du for andre? Kan du være det i andres øjne, som du er for mig?" Dette usikre spørgende blik synes også at vidne om en tvivlens smerte og om ubehaget ved at stå på tærsklen og ikke helt at passe ind, men omvendt også om den modstand og styrke, der skal til for at tilegne sig fuglen som symbol-symptom og gøre den til symbol på ens egen tærskleeksistens og til et personligt trans-symbol.

Vi er her langt fra fuglesymbolets ordinære brug i hverdagens billeder som del af en ideologisk konstruktion af kvinden, som vi allerede har set et eksempel på med forsiden af *Fantasy Model*-farvelægningshæftet (fig. 14), hvor fantasien om kvinden kommer med en lykkelig og harmonisk sameksistens med fuglen ved kvindens side, og hvor

xiii Denne reduktive binære forståelse af transkønnethed er blevet analyseret af den franske sociolog Karine Espineira i forhold til franske medier. Se Espineira 2008 og 2016. Mit indtryk er, at et lignende reduktivt syn på trans-personer også kan findes i danske medier.

fuglen udgør et entydigt eller i hvert fald tydeligt symbol på kvindelighed.

Hvis det med Lacans diktum “der er ikke noget seksuelt forhold” kan siges, at vi alle er queer, så kunne vi måske også med den lacanian-ske formulering om, at “kønsforskellen er reel” sige, at vi alle er trans.^{xiv} Det betyder selvfølgelig ikke, at transkønnethed ikke er en partikulær situation for specifikke personer, og heller ikke at cis-kønnethed ikke er en socio-symbolsk virkelighed med betydelige ideologiske konsekvenser, men at der er en uafgørlighed ved kønsforskellen for hver enkelt af os, som vi alle har vores problemer med og vores tvivl i forhold til. Og er det ikke netop pointen med disse selvportrætter og deres direkte henvendte blikke? Gør de ikke Olivers fugle-symbol-symptom til vores? Er de ikke på deres måde en symbolsk artikulation af kønsforskellen som reel – her som en uafgørlig tærskeltilstand, der fremkalder uvished, og på vores alles vegne rejser spørgsmålet: “Hvad er du for os lille fugl?”

-
- 1 Laplanche og Pontalis 2002 (1967): 220. (Min oversættelse.)
 - 2 Freud 1985 (1905-24): 81-82
 - 3 Carlson 2010: 65
 - 4 Freud 1985 (1905-24): 83
 - 5 Stockton 2009

xiv Et sådan universaliserende syn på transkønnethed er under udvikling indenfor den lacanianske psykoanalyse hos klinikere som Patricia Gherovici og filosofen Slavoj Žižek. Se Gherovici 2017a: 103-106; Žižek: 217. Som den psykoanalytisk orienterede sociolog og kønsforsker Patricia Elliot advarede mod i en artikel om transkønnethed fra 2001, så er der en fare for, at en universalistisk position kommer til at “ignorere vigtige forskelle fordi man er så ivrig efter at gøre det andet til det samme” (Elliot: 298). Jeg vil modsat mene, at man godt kan have forståelse for det partikulære ved transkønnedes situationer samtidig med, at man holder på at transkønnedes erfaringer røber noget om det at være kønnet, som vedrører os alle.

LITTERATUR

- Butler, Judith: *Bodies that Matter – On the Discursive Limits of Sex*. Routledge 1993
- Carlson, Shanna T.: “Transgender Subjectivity and the Logic of Sexual Difference”. I *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 21, nr. 2. 2010
- Cavanagh, Sheila L.: “Transsexuality as Sinthome: Bracha L. Ettinger and the Other (Feminine) Sexual Difference”. I *Studies in Gender and Sexuality*, vol. 17, nr. 1. 2016
- Elliot, Patricia: “A Psychoanalytical Reading of Transsexual Embodiment”. I *Studies in Gender and Sexuality*, vol. 2, nr. 4. 2001
- Espineira, Karine: *La transidentité – De l’espace médiatique à l’espace publique*. L’Harmattan 2008
- : “Transgender and transsexual people’s identity in the media”. I *Parallax*, vol. 22, nr. 3. 2016
- Freud, Sigmund: *Drømmetydning II*. Hans Reitzel 1960 (1900)
- : *Gesammelte Werke: VI: Der Witz und sine Beziehung zum Unbewussten*. Imago Publishing Co. 1905
- : *Tre afhandlinger om seksualteori*. Oversat af Lars Andersen m.fl., Hans Reitzels Forlag 1985 (1905-24)
- : *Samlede forelæsninger*. Gyldendals Bogklubber og Hans Reitzels Forlag u.å (1917)
- Gherovici, Patricia: *Please Select Your Gender – From the Invention of Hysteria to the Democratizing of Transgenderism*. Routledge 2010
- : *Transgender Psychoanalysis – A Lacanian Perspective on Sexual Difference*. Routledge 2017
- : “Depathologizing Trans – From Symptom to Sinthome”. I *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, vol. 4., nr. 3-4, 2017b
- Gozlan, Oren: *Transsexuality and the Art of Transitioning – A Lacanian Approach*. Routledge 2015
- Hyldgaard, Kirsten: *Fantasier til afmagten – 7 kapitler om Lacan og filosofien*. Museum Tusulanums Forlag 1998.
- Laplanche, Jean og Jean-Bertrand Pontalis: *Vocabulaire de la psychanalyse*. Presses universitaires de France 2002 (1967)
- Mitchell, W. J. T.: “Billeders merværdi”, oversat af Lotte Lederballe Pedersen. I *Passepartout*, nr. 15, 2000
- Pettman, Dominic: *Look at the Bunny – Toilet, Taboo, Technology*. Zero Books 2013
- Rosendal, Jakob: *Overlooked Signs – On the Ideological Fantasies of Everyday Visual Culture*. Aarhus Universitet 2016
- : “Blomsten som fallos”. I *Lamella*, nr. 3, årg. 3, 2018
- : *Barnestreger – Køn og seksualitet i børns tegninger*. Kvindemuseet og Passepartout 2020
- Stockton, Kathryn Bond: *The Queer Child – Or Growing Sideways in the Twentieth Century*. Duke University Press 2009
- Willats, John: *Making Sense of Children’s Drawings*. Psychology Press 2008 (2005)
- Žižek, Slavoj: *The Courage of Hopelessness*. Penguin Books 2018 (2017)