

# Macho Dancer af Eisa Jocson

## Genderfucking cowboy

Af Lotte Løvholm

*Performanceværket Macho Dancer på IPAF18 overdimensionerer kønnet til fordel for en forførende repræsentation af hypermaskuline koder. Er det en kvinde, mand eller transperson på scenen, som publikum begærer. Og betyder det noget?*

Det er den varmeste april dag i 26 år. Der lugter af solbrændt hud i Warehouse9 staldbygningen under IPAF18 til performance *Macho Dancer* denne forårsaften. Det overvejende hvide publikums bare sommerhud syder stadig fra solens stråler og udskiller salte dufte i den varme black box.

Ind på den hævede catwalkscene træder Eisa Jocson ikklædt camouflage hotpants, sort tanktop, et kors om halsen, sorte benbeskyttere og cowboystøvler. Lyset slukkes, der er helt mørkt i det varme rum, og stilheden afbrydes af langsomme høje slag eller bump fra cowboystøvlerne mod scenegulvet. Lyset tændes og omgivet af røg står Jocson nu midt på catwalken i en såkaldt 'power pose': med flexede biceps, benene solidt placeret i hoftebredde og et selvhøjtideligt blik møder publikum. Ansigtet er foldet i en mine, der bedst kan beskrives som 'zero fucks given'.

Performancefestivalen IPAF er en årlig performancekunstfestival på Warehouse9 i København, der siden 2007 har beskæftiget sig med kønspolitik og repræsentationer af kroppen. Det affektive rum denne aften på Warehouse9 bestående af publikummer overvejende fra den Københavnske 'queerscene' kan således forventes at være et rum, hvor normative forestillinger om køn er lagt på

hylden. Og det er umiddelbart svært at vide, hvorvidt Jocson er transperson eller kvinde med bryster, mand med bryster, mand med hårdt pumpede brystmuskler, kvinde med hårdt pumpede brystmuskler. Særligt i dette rum.

### Koreograferet biceps-slikning

Performancetitlen *Macho Dancer* referer til en danseform i Jocsons hjemland Filippinerne, hvor mænd performer på natklubber for mænd og kvinder. Dansen er glidende og langsom som en 'slow motion' men med solid 'grounding'. Der veksles mellem langstrakte bevægelser og statiske poseringer, hvor musklerne flekses. Der spindes i langsomt tempo og 'power poses' som fra en kampscene i superheltefilm, hvor der zoomes ind på protagonistens overlegenhed. Og denne specifikke protagonist minder om en maskulin udgave af aktionheltinden Lara Croft.

Machodans performes med cowboystøvler, sixpack, og et underliv, der konstant skydes frem og tilbage i rolige rytmer. Cowboystøvlerne giver, udover associationer til en hvid amerikansk maskulin stereotyp, en naturlig kropslig jordforbindelse, der understøtter koreografiens flydende og kontrollerede bevægelser. Machodans har til formål at pirre og forføre på tværs af seksuel orientering, og den danses til ballader og powerrock, der tilbyder en sentimental stemning som kontrast til de hypermaskuliniserede koder.

Ved at performe dansen som kvinde i konteksten af IPAF tillægges den hypermaskuline dans androgyne kvaliteter. Jocson definerer sig som

sit biologiske køn kvinde, og når hun slikker sine biceps eller gnider sig i skridtet, og hun pludselig har en bule i bukserne, er det er erotisk, humoristisk og androgynt. Det har et subversivt potentiale.

### Kønspolitisk disidentifikation

Køns- og performanceforsker José Esteban Muñoz beskriver i bogen *Disidentifications* et fænomen, der er knyttet til minoritetsgrupper: ”det gode subjekt” lever i overensstemmelse med normen og identificerer sig med normative strukturer, og ”det dårlige subjekt” modsætter sig de overliggende magtstrukturer med den uønskede effekt, at den dominerende ideologi bliver styrket i sin rolle som dominerende.

Hvis man udelukkende definerer sig selv i opposition til den dominerende magtstruktur fremfor at arbejde inden for den, vil der aldrig ske en forskydning.<sup>1</sup> Disidentifikation lægger sig mellem de to identifikationsstrategier ”det gode subjekt” og ”det dårlige subjekt”: ”disidentification is a strategy that works on and against dominant ideology”.<sup>2</sup> Disidentifikation er ifølge Muñoz en frugtbar strategi, der forsøger at ændre den dominerende ideologi indefra.

Disidentifikation er variabel: der er allerede disidentifikation tilstede i machodans som genre, da de filippinske mænd tager vestlige maskuline idealer ”den amerikanske cowboy” og aktionhelten fra mainstream Hollywood-film, men performer maskuliniteten med et twist gennem objektivisering og følsomhed. Hvor en performancekunstner som Vaginal Davis, der er en af Muñoz’ yndlingseksempler på disidentifikation, fuldkommen eksploderer hvid mandlig identitet med forvrængning og uperfektion gennem sine punkperformances, er machodans som genre en mere afdæmpet

version af disidentifikation. Dansen tager et vestligt mandligt ideal, men forvrænger det med en overdrivelse af seksualiserede maskuline koder og patos.

Machodanskulturen kan sammenlignes med ”ball room scenen”, der startede i 1960’ernes Harlem i New York og har rødder til det 19. århundrede. Her performes identitetskategorier fra den hvide heteroseksuelle majoritets normer gennem konkurrencer. Kønsteoretiker Judith Butler beskriver disse balls som kropsliggørelsen af normer<sup>3</sup> og beskriver, hvordan dragkulturen udstiller en heteroseksuel melankoli, der bundler i sorgen over eller umuligheden i at elske et subjekt af sit eget køn.<sup>4</sup>

Hvor ball room optrædenerne performes for fælleskabet dvs. publikum, de andre performere (*houses*) og ikke mindst konkurrencens dommere er machodans økonomisk betinget og skabt til at *please* kunderne. *Macho Dancer* som værk skaber et ekstra lag af forskydning ved at undersøge konstruktionen af begærsobjektet i det filippinske heteroseksuelle og homoseksuelle stripmiljø. Denne strategi er også knyttet til disidentifikation, da Jocson beviser ligesom ball room deltagerne, at hun kan være den kønsidentitet, hun vil være. Hun udstiller den dominerende kønsideologi, der knytter sig til mandligt og kvindeligt begæret ved at performe en forførende seksualiseret mand.

Jocsons mål har hele tiden været at mestre dansen så godt, at hun kunne passere for at være en machodanser i sit hjemland. Med værkets titel tager hun denne position på sig. Hun er machodanser. Dels for at udfordre dansens kønspolitik men også for at udfordre sin egen kropspolitik, der var centreret omkring poledans. Med sin kvindekrop forskyder hun således de maskuline koder, som hun i dansen

1) José Esteban Muñoz: *Disidentifications* (1999), p. 11.

2) *Ibid.*

3) Judith Butler: *Bodies that matter: on the discursive limits of sex* (1993), pp. 129

4) Butler (1993): pp. 235-237

mestrer til perfektion. Maskulinitet kan tillæres. Mandekønnet kan performes. Machodansen rummer i sig selv et transformativt potentiale, da den skal appellere til kvinder og mænd med patosmusik og flexede biceps. Men først for alvor i Jocsons mediering af dansen, er der tale om en egentlig transformation, der både gør op med normative forestillinger om seksuel orientering samt kønsudtryk.

### Subversivt begær

I *Macho Dancer* gør Jocson sig selv til et begærsobjekt men de kønnede forskydninger, der opstår, når hun performer forstyrrer det heteronormative begær. For er det en transperson, en kvinde eller en mand, publikum begærer? Performance slutter med, at Jocson bevæger sig rundt og kigger publikum dybt i øjnene. Det er på samme tid intimiderende og dragende. Hun ejer rummet men er også objekt for publikums begær.

Forsker og feminist Sara Ahmed beskriver med artiklen "Orientations" begær gennem Merleau-Pontys eksistentielle fænomenologi: "What we do with the table, or what the table allows us to do, is essential to the table."<sup>5</sup> Ifølge Ahmed og Merleau-Ponty er kroppen ikke blot et objekt i verden men vores synspunkt i verden. Bordet bliver her en allegori for vores begærsobjekter. Mennesket er således ikke født heteroseksuelt men socialiseres til at være det. Jocson iscenesætter med værket *Macho Dancer* et kaninhul af begær og 'genderfuck', der udfordrer heteronormativitet. Værket slører kønsidentiteten hos Jocson, som forfører med sine perfekte og kontrollerede seksuelle simuleringer. Der gives ingen svar på forførerens køn, kun antydninger, som skaber forvirring omkring begærsobjektet i en homo- og heteronormativ kontekst.

### Svedende frelser

"One day you will see  
And dare to come down to me  
Yeah come on come on now take the chance  
That's right let's dance"

Det første nummer Jocson danser til er Metallicas sang *Devil's Dance*. Sangen er noget mere aggressiv end de efterfølgende numre med George Michaels *I'm Never Gonna Dance Again* og Bonnie Tylers *Total Eclipse of the Heart*. *Devil's Dance* bliver en kommentar til performancens videre forløb. Jocson har i sinde at forføre og opløse enhver forestilling, der er tilbage om, at køn eksisterer. Ikke at der er mange tvivlere siddende blandt publikum denne aften på Warehouse9. Her er de fleste klar på at danse.

I bogen *Cruising Utopia* beskriver Muñoz, hvordan queerkultur ofte refererer til frelse. Nattens transformative kraft tilbyder queerpersoner og poc's en momentan frelse fra heteronormativitet, kapitalisme og hvidt overherredømme.<sup>6</sup> Natklubben og scenen er ofte rammen for denne queer-utopi eller 'potentialitet'. Muñoz beskriver potentialiteter som en temporalitet, der altid er tilstede men ikke eksisterer i det nuværende. Potentialiteten eksisterer i højere grad i horisonten som 'futura'. Sveden pibler frem på Jocsons ryg, hun har smidt trøjen, og publikum glinser også af sved. Jocson tager øjenkontakt med publikum. I aften er Jocson frelsen.

### Krop som kapital

*Macho Dancer* prædiker for de omvendte, hvilket også er vigtigt. Dog er Jocsons krop på andre måder et forstyrrende element. Sara Ahmed beskriver i *Queer Ontology*, hvordan den brune krop ligesom queerkroppen kan destabilisere hvide rum. Det hvide rum defineres som et rum, hvor nogle (ikke nødvendigvis kun hvide) passerer for at være hvide og andre ikke. Det

5) Sara Ahmed: "Orientations towards a queer phenomenology" in *GLQ*, vol 12, number 4 (2006), p. 551.

6) José Estaban Muñoz: *Cruising Utopia*, p. 111.

hvide rum usynliggør nogle racialiserede kroppe og fremhæver andre.<sup>7</sup> Jocson gør med sin brune krops centrale position i dette rum opmærksom på, at rummet er hvidt. Vores referencer er hvide, omend queerede.

Jocson er uddannet billedkunstner og klassisk trænet balletdanser, hun undersøger med sine værker repræsentationer af den filippinske krop og kroppen som arbejdskapital. I *Macho Dancer* er det således den objektiverede mandekrop og maskulinitet som kropskapital, der har været undersøgelsesfelt.

Machodans er et udbredt fænomen i Filippinerne, og Jocson har med sin performance gjort dansen kendt udenfor hjemlandet blandt andet ved at danse for queermusikeren Peaches i hendes musikvideo til "How You Like my Cut". Udenfor Filippinerne er der meget få, der kender til machodans og værket indskrives derfor ikke nødvendigvis som en kommentar til dette erhverv. I et rum som IPAF, hvor værket 'genderfuck' måske i højere grad hyldes end i andre rum, får værket som 'potentialitet' lov til at fylde.

Jocson gør publikum opmærksom på kønnede koder og iscenesætter en tvivl omkring sin egen kønsidentitet ved at performe en stålsat og rørstrømsk maskuliniseret krop. *Macho Dancer* er en hyldest til det ikke-binære. For hvis man er i tvivl om, hvilket køn hun er, er det nok fordi, køn ikke eksisterer. I hvert fald ikke i binær form. Værket udfordrer normativ kønspolitik og seksuel tiltrækning ved at forvirre og forføre.

IPAF'18, 19. april 2018, Warehouse9

KURATORER IPAF18: Emma Møller, Gritt Uldall-Jessen, Jørgen Callesen

Koncept, Koreografi & Performance: Eisa Jocson

Lysdesign: Jan Maertens

Musiksammensætning: Lina Lapelyte

Træner: Rasa Alksnyte

Dramaturgisk Rådgivning: Arco Renz

Produktion & Teknisk Ledelse: Yap Seok

Hui | ARTFACTORY

<https://www.youtube.com/watch?v=f8Qp48SIEbg>

---

### Lotte Løvholm

er selvstændig kurator og redaktør. Hun har en bachelor i Teatervidenskab og en kandidat i Moderne Kultur og Kulturformidling. Hun er netop blevet optaget på efteruddannelsen CuratorLab ved Konstfack i Stockholm.

---

7) Sara Ahmed: *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Duke U.P. (2006), pp. 134-135.