

*Speciale*

Forside til specialet

<b>Afleveringsfrist</b>	Januar:	Juni: 02.06.2020	Andet:
<b>Vejleder: Michael Nebeling Petersen</b>		<b>Institut:</b>	<b>Kulturvidenskaber</b>

<b>Titel, dansk:</b> <b>Det er <i>bare</i> kroppe – en kulturanalytisk undersøgelse af kvindelig nøgenhed i Danmark 2020</b>	
<b>Titel, engelsk:</b> <b>Bare bodies – a cultural analysis of female nudity in Denmark 2020</b>	
<b>Min./max. antal typeenheder:</b> 144.000 – 192.000 (60 – 80 normalsider)  (1 normalside = 2400 typeenheder)	<b>Din besvarelses antal typeenheder<sup>1</sup>:</b> <b>180.699 typeenheder</b>
Du skal være opmærksom på, såfremt din besvarelse ikke lever op til det angivne (min./max) antal typeenheder (normalsider) vil din opgave blive afvist, og du har brugt et forsøg.	
(sæt x) __x__ <b>Specialet må gerne i anonym form bruges i forbindelse med undervisning/ vejledning af kommende specialestuderende</b>	

<b>Tro og love-erklæring</b>		
Det erklæres herved på tro og love, at undertegnede egenhændigt og selvstændigt har udformet denne eksamensopgave. Alle citater i teksten er markeret som sådanne, og eksamensopgaven, eller væsentlige dele af den, har ikke tidligere været fremlagt i anden bedømmelsessammenhæng. Læs mere her: <a href="http://www.sdu.dk/Information_til/Studerende_ved_SDU/Eksamen.aspx">http://www.sdu.dk/Information_til/Studerende_ved_SDU/Eksamen.aspx</a>		
<b>Afleveret af:</b>		
<b>Fornavn:</b> Anita Kjær	<b>Efternavn:</b> Pedersen	<b>Fødselsdato:</b> 22.03.1983

<sup>1</sup> Tælles fra første tegn i indledningen til sidste tegn i konklusionen, inkl. fodnoter. Tabeller tælles med deres antal typeenheder. Følgende tælles *ikke* med: resumé, indholdsfortegnelse, litteraturliste og bilag. Se i øvrigt eksamensbestemmelserne for disciplinen i studieordningen.



# Det er *bare* kroppe

- En kulturanalytisk undersøgelse af  
kvindelig nøgenhed i Danmark 2020

Anita Kjær Pedersen  
2. juni 2020  
Kandidatspeciale  
Kultur og Formidling  
Institut for kulturvidenskaber  
Syddansk Universitet  
Vejleder: Michael Nebeling Petersen

## Abstract

We all have one thing in common; we all have a naked body. Despite this universal human condition, nudity is complex because it is spun into a web of customs and conventions that give the naked body various symbolic meanings in specific cultural contexts. In the Danish society, a predominantly liberal attitude towards nudity exists, as people are increasingly exposed to naked bodies in various media, internet and public spaces, yet an increasing sense of modesty is present, especially amongst young people, who are more often avoiding bathing after sports. Motivated by this paradox, I set out to examine how female nudity gain meaning by young women in 2020.

My empirical point of departure is the qualitative interviews that I have conducted with four young, Danish women. With an inductive approach, I analyze these four women's narratives from various theoretical perspectives in order to unfold how their understanding and experience of female nudity gain meaning in relation to places, social interactions as well as visual representations of the naked female body. I argue that these women understand nudity as either appropriate or inappropriate in relation to their cultural understanding of places and everyday interactions. Furthermore, I argue that the women's interpretations of visual representations of the naked female body as an idealized and aesthetic object affect their perceptions of their own naked bodies. When comparing the ideal female body with their own bodies, the women perceive female nudity as both real and unreal, perfect and imperfect. Moreover, I specify that opposing emotions arise in different social relations, as the women experience nudity as something positive when in close relationships, while they perceive nudity as a vulnerable position when in the company of strangers. Based on my analysis, I find that the four young women experience and perceive female nudity as ambiguous, complex and ambivalent, shaped by the cultural and social norms as well as the historical understanding of the female body within the Danish context. Thus, their narratives on nudity reflect an ambiguous culture wherein female nudity has a complexity of meanings. I discuss these contradictory understandings of female nudity in relation to a contemporary context, wherein both cultural norms, and new feminists and body activists politicize the female body. Finally, I conclude that female nudity gains a dualistic and contradictory meaning in the cultural context of Denmark. Thereby female nudity is not neutral, but can only be perceived as a naked body with complex and ambivalent cultural meanings.

## Anerkendelser

Jeg vil gerne udtrykke en særlig tak til mine informanter ”Laura”, ”Matilde”, ”Kira” og ”Marie”, som har taget sig tid til at dele deres tanker, erfaringer og personlige fortællinger med mig. Jeg har stor respekt for deres engagement og ærlighed, samt deres mod til at åbne deres sårbare sider for mig. Uden dem var dette speciale ikke blevet en realitet.

Jeg vil ligeledes rette en stor tak til min vejleder Michael Nebeling Petersen, for at engagere sig i mit projekt, og for en uvurderlige sparring og vejledning, samt for at holde mine tanker og fokus i kort snor.

Jeg skylder ligeledes en stor tak til Amalie Palle, Kristina Skau og Lea Vestergaard for uopslidelig opmuntring og sparring og for at tage sig tid til vores mange samtaler. Deres konstruktive og kritiske perspektiver har været et værdifuldt bidrag til mit arbejde med dette speciale. Tak til Danielle Sveinbjørnsson og Steffen Kjær Thiesen for korrekturlæsning og teknisk assistance, og ikke mindst til Anker Bødker for den store opbakning og endeløse tålmodighed gennem alle faser i arbejdet med dette speciale. Tak til alle i kontorfællesskabet i Idébutikken i Aarhus, for at inkludere mig i fællesskabet og give hverdagen struktur, samt for de mange spændende samtaler og hyggelige stunder, som har opløftet min arbejdsproces.

## Indhold

Indledning.....	6
Nøgenhedens kulturhistorie.....	8
Empirisk, metodisk og analytisk tilgang til nøgenhed .....	14
Fire samtaler om nøgenhed.....	14
Fire unge kvinder .....	15
Laura, Matilde, Kira og Marie .....	16
Spørgsmål og fotografier .....	19
Et analytisk blik på nøgenhed .....	22
Kapitel 1 .....	24
Nøgenhed på grænsen mellem natur og kultur.....	24
Nøgenhed på grænsen mellem steder .....	25
Nøgenhed på grænsen mellem privat og offentlig kontekst .....	31
Kapitel 2 .....	37
Den nøgne kvindekrop i visuel repræsentation .....	37
”Sex on a stick” – den nøgne kvinde i visuelle repræsentationer .....	39
Nude og Naked – den nøgne kvinde som et æstetisk objekt .....	45
”Kan du være dig selv bekendt nøgen”? - selvobjektivering.....	48
Kapitel 3 .....	55
Følelsen af nøgenhed i sociale relationer .....	55
”Rart” og ”sårbart” – følelsen af nøgenhed .....	56
”En fælles kontrakt” – lighed i nøgenheden .....	61
”Jeg kigger, du kigger” – nøgen i hinandens blikke .....	64
Den komplekse nøgenhed i samtiden.....	69
Konklusion .....	74
Litteratur .....	77

## Indledning

Der er en ting alle mennesker har til fælles. Uanset hvor vi kommer fra, hvor gamle vi er eller hvordan vi ser ud, har vi alle sammen en nøgen krop. Nøgenhed er på den måde banalt. Det er en menneskekrop uden påklædning. Trods dette universelle fællestræk er nøgenhed ikke bare en nøgne krop eller en fysisk tilstand som alle mennesker har, nøgenheden er også kompleks, fordi den er indhyllet i skikke, tabuer og konventioner, som giver den nøgne krop flere forskellige symbolske betydninger. Nøgenhed er derfor ikke neutral, eller naturlig i den forstand, at den nøgne krop er strippet for kultur, for vi tillægger den nøgne krop bestemte betydninger i specifikke kulturelle kontekster.

I Danmark har vi overvejende en liberal holdning til nøgenhed. Vi har ingen love som direkte forbyder nøgenhed i det offentlige rum (Civilstyrelsen 2019a, Civilstyrelsen 2019b), og ifølge Danmarks kanonen fra 2016, er vores frie syn på nøgenhed en særlig danske værdi, der er kædet sammen med vores forestilling om dansk frisind (u.n. 2016). Vi er i Danmark vant til at se bare bryster på bybusser, afklædte modeller i reklamer og nøgne danskere i tv-programmer og film. Nøgenheden er allestedsnærværende i vores samfund. Vi eksponeres for nøgne kroppe i medier, på internettet og sociale medier, i kunsten og i det offentlige rum. Alligevel er der rullet en blufærdighedsbølge ind over danskerne, hvor de færreste har lyst til at klæde sig af og eksponeres deres nøgne kroppe for andre. Flere danske uddannelsesinstitutioner og idrætsforeninger oplever en stigende tendens til, at især unge undgår at gå i bad efter idræt, fordi de ikke ønsker at klæde om foran andre (Munch 2017). Nøgenhed er i dag ekstremt eksponeret og ekstremt privatiseret på samme tid. Men hvordan kan vi på en gang være frisindede og blufærdige? Hvorfor oplever vi at det er en udfordring at tage vores tøj af, når vi samtidig accepterer den store eksponering af nøgenhed? Jeg undrer mig over paradokserne som er forbundet med nøgenhed i Danmark i dag, og over at noget så alment menneskeligt som en nøgen krop, kan bære dobbelte og tvetydige betydninger. Denne undren har motiveret mig til at undersøge følgende problemstilling: Hvordan får nøgenhed betydning for unge kvinder i 2020?

For at besvare denne problemstilling, har jeg foretaget kvalitative interviews med fire unge danske kvinder, hvis narrativer danner det empiriske grundlag for dette speciale. Jeg har yderligere afgrænset mit felt, ved at fokusere på, hvordan kvindelig nøgenhed får

betydning for disse fire unge kvinder. Med afsæt i en induktiv tilgang til de fire kvinders fortællinger, analyserer jeg, hvordan nøgenhed får betydning gennem deres forståelser og oplevelser af kvindelig nøgenhed i relation til steder, sociale interaktioner og relationer, samt visuelle repræsentationer af den nøgne kvindekrop. Med henblik på at forstå og udfolde de forskellige forhold, hvorudfra de fire kvinder forstår og oplever nøgenhed, inddrager jeg løbende forskellige teoretiske og analytiske perspektiver på deres narrativer. Et gennemgående fokus på dobbeltheder og modsætninger, danner en overordnet analytisk ramme, hvorudfra jeg fremhæver tvetydigheder i kvindernes beretninger om nøgenhed, med henblik på at forstå paradokserne som omslutter den nøgne kvindekrop. Min forståelse af nøgenhed bygger i denne sammenhæng på de fire kvinders emiske beskrivelser heraf. De kategoriserer både en helt afklædt kvindekrop, men også en delvist afklædt kvindekrop, som eksempelvis er iført en bikiniunderdel, som nøgen. Det betyder, at nøgenhed i dette speciale, både dækker over helt og delvist nøgne kvindekroppe.

Denne undersøgelse af fire unges kvindes perspektiver på nøgenhed giver et partikulært indblik i, hvordan nøgenhed opleves og erfares af kvinderne selv, et perspektiv som i mindre grad er trukket frem i den akademiske litteratur om nøgenhed. Ved at fremhæve kvindernes egen stemme og erfaringer, bidrager jeg med dette speciale til et nuanceret perspektiv på, hvad nøgenhed betyder for den enkelte kvinde. Herudover er fire kvinders forståelser og oplevelser af kvindelig nøgenhed endvidere interessante, idet de kan give en viden om, hvordan vores kulturelle forståelse af nøgenhed og den nøgne kvindekrop konstitueres og får betydning i samfundet i dag.

Efter denne introduktion præsenterer jeg indledningsvist et kulturhistorisk kontekst for, hvordan vi i Vesten har betragtet nøgenhed gennem tiden. Hvorefter jeg i en metodisk del, redegør for og reflekterer over mine empiriske, metodiske og analytiske valg. I denne del introducerer jeg endvidere de fire unge kvinder, hvis fortællinger danner grundlag for min videre analyse. Herefter følger tre analytiske kapitler. I kapitel 1 undersøger jeg, hvordan de fire unge kvinder konstituerer kvindelige nøgenhed i grænsedragningen mellem fysiske steder, sociale handlinger og kulturelle normer. Jeg fokuserer især på, hvordan nøgenhed får betydning i kvindernes (re)produktion af fysiske steder og social praksis i offentlige og private kontekster. Det leder videre til kapitel 2, hvor jeg

koncentrerer mig om, hvordan kvinderne forstår visuelle repræsentationer af den nøgen kvindekrop i det offentlige rum. Jeg undersøger her, hvordan nøgenhed får betydning gennem de visuelle repræsentationer, som også har en effekt på kvindernes oplevelse af deres egne nøgne kroppe, samt deres forståelse af den nøgne kvindekrop. Kvindernes oplevelse og følelse af nøgenhed, går jeg i dybden med i kapitel 3. Her undersøger jeg hvordan nøgenhed får betydning i kvindernes følelser af nøgenhed i mellem menneskelige relationer og gensidige blikke, samt hvordan nøgenhed både kan være samlende og afsondrende. Afslutningsvist vurderer jeg på baggrund af de analytiske kapitler, de fire kvinders forståelse af nøgenhed ud fra et samtidigt samfundsperspektiv, samt drager konklusioner over hvordan nøgenhed får betydning for de fire unge kvinder i 2020.

## Nøgenhedens kulturhistorie

”Nudity is more subtly social in that even the very definition and experience of nudity are produced in specific contexts” (Barcan 2004b: 97), skriver filosof Ruth Barcan i *Nudity: A Cultural Anatomy*, og antyder hermed, at nøgenhed konstrueres i en kulturel kontekst. På mange måder afspejler forståelsen og oplevelsen af den nøgne krop derfor et samfunds kultur og normer, ligesom kulturen og normerne former vores forståelse af nøgenhed. På en gang tillaes, chokeres og underholdes vi af nøgenheden, der i kulturhistorien optræder som objekt for kunsten og videnskaben, som erotisk repræsentation, eller et aktivistisk eller politisk middel til opmærksomhed. Den nøgne krops synlighed i kulturen er ikke et nyt fænomen. Nøgenheden har i perioder været eksponeret og synlig, i lighed med i dag, og den nøgne krop har altid interesseret og fascineret os, både positivt og negativt. I et kulturhistorisk perspektiv er nøgenhed et dynamisk fænomen, som er blevet dyrket på forskellige måder og idealiseret i forskellige kropstyper. Dette set ud fra forskellige tiders livssyn og de værdier og betydninger som den nøgne krop tillægges. Hvad der konstituerer nøgenhed, varierer derfor fra kultur til kultur, og det ændrer sig gennem historien, ofte som modreaktion mod de tendenser der går forud (Levine 2008: 190).

I det følgende afsnit præsenterer jeg kulturhistoriske perspektiver på strømninger omkring nøgenhed i den vestlige verden. Det er her vigtigt at pointere, at disse perspektiver er tendenser eller strømninger i kulturhistorien, og ikke et repræsentativt billede af, hvordan alle mennesker gennem historien har oplevet, forstået eller repræsenteret nøgenhed. Disse overordnede tendenser i historien, skaber dog en kontekst



for forståelsen af, hvordan vi i samtiden forstår og oplever nøgenhed. Ligeledes skaber det et udgangspunkt for at forstå den dobbelte betydning, som nøgenheden ofte tillægges.

Allerede i det antikke Grækenland havde den nøgne krop en central rolle i kulturen. Grækerne anså, med deres dobbelte menneskesyn, kroppen og sjælen som uadskillelige. Kroppen havde en altafgørende rolle, da man betragtede den som bærer af den uforgængelige sjæl, som i kraft af sin renhed kunne bringe mennesket tættere på guderne. Kroppen afspejlede sjælen, og havde man en flot krop, havde man også en ren sjæl. Derfor blev kropsdyrkelsen vigtig for grækerne, da de så en direkte forbindelse mellem at dyrke kroppen og dyrke guderne. Denne kropsdyrkelse kommer på dette tidspunkt særligt til udtryk gennem unge sportsmænd, som trænede nøgent på byernes idrætsanlæg; gymnasion. Datidens mandlige atleter kunne, med smukke veltrænede kroppe, vise sig værdige for guderne, men også blive forevigtet i statuer på byens torve. Statuerne spillede en central rolle for grækernes filosofiske og kunstneriske dyrkelse af skønhed, og de blev idealiserede versioner af den nøgne mandekrop (Barcan 2004b: 82, 241; Clark 1956: 20-21). Kropsidealet i statuerne byggede på et kunstideal om ideelle proportioner for den nøgne mandekrop, som bevidst formede synet på skønhed. Den nøgne kvindekrop var sekundær i forhold til mandekroppen, idet kvinder på dette tidspunkt rangerede lavere i det æstetiske hierarki, og derfor i mindre grad idealiseres i statuer (Clark 1956: 20-21). Grækerne er de første som sætter kropskulturen i system, og deres syn på kroppen former en kropskultur, som bliver en integreret del af den europæisk kulturhistorie, og ligeledes afspejler hvordan kulturen og livssynet har udviklet sig (Ibid.).

Sideløbende med den græske kultur opstår Romerriget og en ny romersk kultur. For romerne, som også var optaget af kroppen, handlede det ikke om et fysisk kropsideal, men om hygiejne, som kom til udtryk i den mange romerske badeanstalter. Romernes kropskultur var mere konkret end grækernes filosofiske tilgang til kroppen. Kroppens velvære var i centrum, og god hygiejne og et godt helbred skabte respekt, hvilket ansås som vigtigere end sjælen og gudernes gunst (Clark 1956: 20). Romernes sanselige kropskultur, hvor kroppen var udgangspunkt for livet, ændres da kristendommen vandt frem med et syndigt syn på kroppen. Sjælen kom igen i fokus og dyrkelsen af kroppen, i særdeleshed den nøgne krop, blev mørklagt. I den kristne tradition har nøgenheden dog en dobbelt betydning, som metafor for både uskyld og skyld. Før syndefaldet var den

nøgne krop uskyldig. Det var en *original* og *sand* nøgenhed, der var fri for synd. En nøgenhed der var ugenert, i lighed med børns skamløse uopmærksomhed på egen nøgenhed (Agamben 2011; Barcan 2004b: 48, 89). Menneskets uskyld og den uskyldige nøgenhed gik tabt efter syndefaldet, hvor Adam og Eva spiste af kundskabens træ i paradiset, og derved blev bevidste og skamfulde over deres egen nøgenhed. Nøgenheden blev herefter en evig og skamfuld påmindelse om menneskenes fremmedgørelse fra Gud, og den nøgne krop forbindes derfor med den menneskelige synd. I kristendommen repræsenterer fuld nøgenhed derfor de kroppe som er dømt til helvede (Agamben 2011; Barcan 2004a: 66).

I renæssancen vendte man blikket tilbage på oldtidskulturen, og interessen for den gamle livsstil blev tydelig i kunsten og filosofien. Kunsten blev igen kropsorienteret og fokuserede igen på de idealiserede kroppe, som man gjorde i det antikke Grækenland. Med inspiration fra oldtidskulturen malede Michelangelo b.l.a. kraftfulde nøgne mandekroppe i Det Sixtinske Kapel. Det antikke billedsprog og middelalderens symbolisme, inspirerede ydermere den klassiske renæssances umættelige appetit på nøgenhed, som kom tydeligt til udtryk i arkitekturen, hvor skulpturer og malerier prydede alle flader (Clark 1956: 23). Repræsentationen af den nøgne krop var primært mandlig, først efter renæssancen blev den afklædte krop med større sandsynlighed kvindelig. Den nøgne kvindekrop optrådte ofte som en delikat nymfe eller en moderlig figur (Levine 2008: 212). Dog håndhævede man blandt befolkningen stadig den kristne moral, så nøgenheden var forbeholdt kunsten. Det kristne syn på nøgenhed formede endvidere et udgangspunkt for, hvordan man i kolonierne kategoriserer mennesker. Nøgenheden blev derfor definerende for vestens møde med kolonierne. Modsat det antikke Grækenland, hvor den heroiske nøgne krop blev hyldet og forbundet med civiliseret æstetik, signalerede nøgenheden i kolonierne fravær af civilisation. Ud fra Vestens kristne moral og rationalisme anså man nøgenhed som et stadie i civilisationen, hvor de indfødtes manglende skam over deres nøgne kroppe, placerede dem på et stadie tæt på naturen og dermed langt fra den kulturelle og civiliserede kolonimagt. De indfødtes nøgenhed var ikke æstetisk som den hvide nøgne krop i kunsten, men et studieobjekt for videnskaben. I det puritanske Storbritannien legitimeredes billeder af de indfødtes nøgne kroppe af videnskaben, som samtidig skabte en epistemologisk magt, der indikerede kolonimagtens kontrol over de nøgne kroppe man observerede, hvilket også signalerede den koloniale

position, viden og overlegenhed. Nøgenheden havde også her en dobbelt betydning. I kunsten symboliserede den nøgne krop uskyld i repræsentationen af delikate hvide kvinder, mens den var et symbol på primitivitet og degradering i de indfødtes nøgenhed. Nøgenhed repræsenterer altså både den højeste og laveste menneskelige stadie (Levine 2008).

Med industrialiseringen og urbaniseringen kom der igen fokus på kroppens sundhed, og der opstod et behov for, at den almindelige befolkning kunne opretholde et godt liv i et belastende samfund. Dette behov affødte en ny nøgenkultur, hvor man op gennem 1900-tallet dyrkede nøgenheden som et middel til at opnå et sundt, moralsk og naturligt liv, i lighed med den romerske tilgang til kroppe. Den tidlige naturisme skabte, som en kritik af det moderne samfund og materialismen, en livsfilosofi ud fra en nostalgisk forestilling om et sundt og egalitært samfund, baseret på at fremelske naturen og menneskets relation hertil. I 1920'erne og 1930'erne skød nudistklubber frem overalt i Europas storbyer. Her tilbød man den urbane fattigdom nøgne sportsaktiviteter i det fri, for at undslippe byen og den sociale ulighed, som påklædningen her symboliserer. I Frankrig, England og Tyskland (gen)opstår gymnasioner, som dem i det gamle Grækenland, hvor man gennem nøgenaktiviteter skulle komme tættere på naturen. Dyrkelsen af nøgenheden byggede både på nye tendenser i psykologien og sexologien, men blev ligeledes underbygget af medicinsk praksis, hvor læger ordinerede helioterapi, i form af nøgen solbadning, for at helbrede fysiske sygdomme og mentale problemer. Naturismen anså således den totale nøgenhed som et værn mod mental og fysisk usundhed, samt en måde at skabe lighed på, ikke bare i samfundet, men også imellem kønnene (Barcan 2004a; Carr-Gomm 2012). I Tyskland var naturismen tæt forbundet med socialismen. Denne forbindelse og naturistbevægelsens popularitet og dermed magtfuldhed, gjorde at Hitler forbød naturismen. Med fascismen og nazismens udbredelse i Europa hyldede man dog kroppen, og den stærke, hårdføre og hårløse mandekrop idealiseres og blev en del af nazismens ikonografi. Kroppen politiseres og nationaliseres og den stærke krop blev et symbol på magt og nationalt sammenhold (Levine 2008: 211). I kølvandet på 2. Verdenskrig nedtones den kraftfulde og politiserede nøgne krop, og som en modreaktion, opstod der et konservativt syn på kroppen, hvor kropslig udfoldelse og især påklædningen afdæmpes, så den nøgne krop dækkes atter til.

I 1960'erne blev den nøgne krop igen en synlig og central del af kunsten og kulturen, da den *naturlige* krop sættes fri med ungdomsoprøret. Nøgenheden var allestedsnærværende i et opgør med det konservative og tillukkede syn på kroppen i årene forinden. Det var hverken den stærke eller sunde nøgne krop som var idealet, ligesom nøgenheden ikke havde et sundhedsmæssigt formål. I stedet hyldes den *naturlige* krop og nøgenheden kædes, især i Danmark, sammen med forståelsen af frihed og frisind. Kroppen fik, med introduktionen af p-pillen og fri abort, samt afbrænding af bh'erne, friere rammer i Danmark, men nøgenheden havde stadig en dobbelt betydning i 1960'erne og 1970'erne. Den nøgne krop var på den ene side seksualiseret med billedpornografiens frigivelse i 1969 og datidens sexfester, mens den på den anden side blev naturliggjort med nøgne mennesker i ø-lejrene og bare bryster på stranden. I kunsten spillede nøgenheden en central provokativ og politisk rolle, i en stræben efter at skabe debat om frigørelse, køn, seksualitet. Den danske kunstner Lene Adler Petersen vakte især opsigt, da hun med sin performance *Den Kvindelige Kristus*, nøgen slæbte et trækors gennem Børsen i 1969, som en symbolsk fornægtelse af storkapitalen (Blüdnikow 2019). Nøgenheden fik i denne periode en aktivistisk og provokativ funktion, hvor den nøgne krop kunne skabe opmærksomhed, enten af politiske årsager eller som protest mod f.eks. krig og kapitalisme, eller for dyrevelfærd, miljøet og rettigheder (Car-Gomm 2012: 106). Især kvinder brugte på dette tidspunkt deres nøgne krop som våben mod uretfærdighed. Den kvindelige nøgenhed havde stor effekt og var et magtfuldt middel i aktivismen, idet det var mindre sandsynligt, at kvinder afklædte sig af frygt for overgreb eller for at blive set som sexobjekter (Ibid. 101).

Interessen for den *naturlige* nøgenhed dalede i løbet af de postmoderne 80'ere, hvor en ny præstationskultur og nypuritanisme stod, ikke bare i kontrast til hinanden, men også til ideen om frisind. Synet på kroppen blev formet af fitnessbølgen, som både var symbol på kontrol, men også hyldede den veltrænede og forarbejdede krop, som b.la. blev idealiseret i amerikanske tv-serier (Olsen & Christiansen 2019). Forventningen om selvkontrol begrænsede, hvad man kunne tillade sig, også i forhold til nøgenhed. Med puritansk moral tog man afstand fra nøgenhed og hvad man betegnede som en pornificering af det offentlige rum. Den nøgne krop dækkes igen til. I kunsten hylder man på dette tidspunkt det sammensatte og kunstige, (Lindberg & Schauser 2013), en tendens vi i større eller mindre grad fortsat ser i dag. I 1990'erne blev den nøgne krop

dog fremhævet i en realistisk udgave i kunsten. Man interesserede sig primært for det virkelige objekt, for den traumatiserede nøgne krop, som den b.la. kom til udtryk i de danske dogmefilm. (Ibid.).

I dag er nøgenheden ekstremt eksponeret, men den er fortsat tvetydig. Som jeg kort var inde på i indledningen, eksponeres vi dagligt for nøgne kroppe i medier, reklamer, på internettet og i det offentlige rum. Nøgenheden er f.eks. omdrejningspunkt i underholdningsprogrammet *Date mig nøgen* på TV2 ZULU, hvor værten Ibi Makienok i øvrigt tiltrak sig stor opmærksomhed, da hun sammen med nogle af programmets deltagere, gik nøgen på scenen til dette års ZULU Awards (Mathiasen 2020). Unge danske sangerinder, som Selma Judith, der på sidste års Roskilde Festival optrådte med bare bryster, og Jada, som er helt nøgen i en af sine musikvideoer, smider blufærdigheden og tøjet, og eksponerer os for deres nøgne kroppe (u.n. 2019, Soundvenue 2019). Busserne kører nøgenheden rundt i vores storbyer, og fotografer og kunstnere, som b.la. Mathilde Grafström, udstiller nøgne kroppe på kultur institutioner og i det offentlige rum (Norrild 2019). Og især internettet og sociale medier lader os få et blik på kendisser, sportsstjerner, influencers og almindelige menneskers helt eller delvist nøgne kroppe. Nøgenheden i dag kan ses som en moderne version af det antikke Grækenlands kropskultur, hvor en ekshibitionistisk konkurrencekultur medfører accept, både fra os selv og andre (Henriksen 2006). Den nøgne krop er derfor også oplagt objekt for kommercialisering og seksualisering, hvor især den sunde, trænede idealkrop repræsenteres og dyrkes. Kroppen er blevet et fast holdepunkt i den moderne og komplicerede verden. Samtidens ekstreme motions – og sundhedskultur, som trækker tråde tilbage til grækernes og romernes syn på kroppen, skal sikre et godt liv og velvære, og signalere sundhed og en kropsdisciplin i lighed med idealet i 1980'erne. I dag er der dog i højere grad en individuel tilgang til nøgenhed. Nøgenhed eksponeres, formes og fremhæves på sociale medier som et symbolsk billede på forskellige liv, værdier og intentioner. Kropsidealene er stadig nærværende og snævre, mens kontrollen med nøgenhed er flyttet fra samfundet ind i vores egne hoveder.

Sideløbende med nutidens slanke og trænede kroppsideal er der opstået en aktivistisk kropspositivistisk modreaktion, hvor især kvinder bruger nøgenheden til at repræsentere og fremelske den *naturlige* - og den tykke krop. Ligesom ny feministisk bølge igen fokuserer på en kropslig autonomi og retten til individuel skønhed. Det er altså i dag både

de polerede og idealiserede nøgne kroppe, men også den *naturlige* og *autentiske* nøgenhed som vi præsenteres for. Sideløbende med denne ekstreme eksponering af nøgne kroppe, er nøgenheden samtidig censureret, sårbar og privat, og mange oplever blufærdighed og skam over deres egne nøgenhed, hvis deres krop ikke lever op til idealerne. Især unge er mere blufærdige og kropsfikserede end tidligere, og undgår helt fællesbad efter idrætstimer i skolen. I en rundspørge blandt 2600 skoleelever fra 2017, svarede to ud af tre, at de ikke gik i bad efter idræt (Munch 2017). Herudover vidner et stigende krav om badeforhæng i de danske svømmehaller, om en øget blufærdighed og selvcensur, grænsende til en nypuritanistisk tendens (Munk-Petersen 2011). Simultant med den ekstreme eksponering, udtrykker en omfattende censurering, både offentligt og privat, at vi i en global og politisk verden af kaos, søger tilbage til det mere konservative syn på kroppen og nøgenhed, i lighed med efterkrigsårene (Drivsholm 2019).

Nøgenhed i dag konstitueres i denne kulturelle kontekst med sociale medier, tv, kunst, reklamer og internet, som med tvetydige budskaber signalerer, hvordan den nøgne krop bør være. I en kompleks kulturel kontekst, præsenterer filter-overtrukne modeller, kendte og privatpersoner, os for på den ene side et slankt og poleret kropsideal. Mens krops-positivister, kunstnere og almindelige danskere, på den anden side insisterer på accept af den *naturlige* eller tykke nøgne krops repræsentation og velvære. Denne tvetydige repræsentation skaber på den ene side større mangfoldighed i den nøgenhed vi præsenteres for, men den komplicerer samtidig vores forståelse af nøgenhed, idet vi konstant manøvrerer mellem forskellige idealer og forståelser af den nøgne krop. Selv om nøgenhed i dag er kompleks, og mange oplever blufærdighed, er interessen for nøgenhed til stadighed nærværende. Nøgenheden er, om muligt, mere tilgængelig og eksponeret i dag, end nogensinde før, men den er også privat. Den afspejler den modsætningsfyldte tid vi lever i, og den kulturelle kontekst, hvorudfra de fire unge kvinder jeg har talt med forstår nøgenhed.

## Empirisk, metodisk og analytisk tilgang til nøgenhed

---

### Fire samtaler om nøgenhed

Når forståelsen nøgenhed som det fremgår af den kulturhistoriske kontekst, konstitueres i en kulturel kontekst og samtid, kan jeg ikke klarlægge noget om det universelle i

nøgenhed. Ved at se på nøgenhed, som den opleves, erfares og forstås af bestemte mennesker, kan jeg derimod anskueliggøre den partikulære nøgenhed, som den kommer til udtryk i en bestemt kulturel kontekst, og som derfor også afspejler kulturen. For at forstå nogle af nøgenhedens mange paradokser i samtiden, besluttede jeg derfor tidligt i arbejdsprocessen at fokusere på et partikulært blik på nøgenhed, fordi jeg hermed kan få en dyb forståelse af de kompleksiteter, som er forbundet med nøgenhed. Med et ønske om at afgrænse mit fokus, har jeg valgt at fokusere på et kvindeligt perspektiv på nøgenhed. Jeg har derfor foretaget kvalitative interviews med fire unge kvinder, netop fordi jeg med denne metode kan få en dyb og detaljeret indsigt i disse kvinders liv og erfaringer, samt deres oplevelser og meninger om nøgenhed, som det kommer til udtryk i begyndelsen af 2020. Jeg har foretaget fire semi-strukturerede interviews af 1,5 – 2 timers varighed. Denne interviewmetode har karakter af en samtale, hvor få og åbne spørgsmål, inviterer kvinderne til at udtrykke deres egne perspektiver på nøgenhed, hvilket gør dialogen fleksibel (Brinkmann & Kvale 2015: 6; Brinkmann 2018: 579; Rapley 2008: 25). Med denne metode har kvinderne været en stor del af samtalerne og deres perspektiver på nøgenhed har været medbestemmende for, hvad vi har talt om. Jeg har herudfra været i stand til at identificere, hvad de fire kvinder finder relevant i forhold til nøgenhed. Endvidere har jeg fået en dyb forståelse af deres erfaringer og oplevelser, også dem de ikke umiddelbart sætter ord på. Denne interviewmetode giver mig således et indblik i de fire kvinders subjektive forståelse af verden og et unikt øjebliksbillede af den enkelte kvindes erfaring med og oplevelse af nøgenhed. Hermed får jeg en partikulær viden og netop den dybe forståelse af nøgenhedens kompleksiteter, som jeg har søgt. Jeg vender senere tilbage til disse interviews, og mine metodiske overvejelser i forhold hertil, indledningsvist vil jeg redegøre for, og reflektere over min udvælgelse af informanter.

### Fire unge kvinder

Forud for interviewene afgrænsede jeg informantgruppen yderligere, ved at fastsætte en aldersgruppe på 20-25 år, hvorfor det har været oplagt at opsøge informanter på universitetet. Unge universitetsstuderende er ofte eksperimenterende og reflekterede i deres søgen efter, at skabe mening og muligheder i en forhandling - og udvikling af en personlig og social identitet som akademiker (Søndergaard 1996: 64-66). Jeg finder derfor denne informantgruppe interessant og relevant for min undersøgelse af nøgenhed.

For at komme i kontakt med kvindelige universitetsstuderende, hængte jeg i januar 2020 opslag op, forskellige steder på Aarhus Universitet. I disse opslag introducerede jeg mit projekt og præciserede, at deltagelsen var frivillig og anonym. Ud over aldersgruppe og køn, stillede jeg ingen yderligere krav til deltagelse. To kvinder responderede uafhængigt af hinanden på dette opslag. Jeg fik herudover kontakt med to andre kvinder gennem fælles bekendte, som havde foreslået dem at rette henvendelse til mig. Jeg kendte ingen af de fire kvinder på forhånd, og min udvælgelse af dem, bygger i høj grad på, at de har udvist interesse for at dele deres fortællinger og tale med mig om nøgenhed. Jeg er opmærksom på, at det ikke er et repræsentativt udvalg af unge kvinder, men et lille udsnit, som giver mig en særlig indsigt i netop deres oplevelser af nøgenhed. Interviewene med disse fire kvinder, giver mig således kun et indblik i, hvordan de oplever og konstituerer nøgenhed i samtiden, og er derfor ikke et udtryk for et generelt og repræsentativt billede af kvinders forståelse af nøgenhed. Jeg anerkender samtidig, at dette udsnit af kvinder, ikke tager højde for diversiteten blandt unge kvinder i Danmark, samt at mine analytiske slutninger i dette speciale derfor er en afspejling af disse fire kvinders forståelser og erfaringer. Dette betyder at mine analytiske perspektiver kunne se anderledes ud, hvis jeg havde talt med andre kvinder, som f.eks. har en anden alder, etnicitet, religion, bopæl ol.

Idet jeg har valgt en snæver informantgruppe og at det udelukkende er deres perspektiver på nøgenhed, som danner det empiriske grundlag for dette speciale, finder jeg det relevant, at introducere de fire unge kvinder, for at give et indtryk af hvem de er. I det følgende afsnit præsenterer jeg derfor de fire unge kvinder, samt mine etiske overvejelser i forbindelse vores samtaler. Efterfølgende vender jeg tilbage til min metodiske tilgang og refleksioner herover.

### Laura, Matilde, Kira og Marie

De følgende beskrivelser er et udtryk for mine observationer og indtryk af kvinderne og vores samtaler.

På en regnvåd januar dag, træder Laura ind på mit kontor. Hun har en stor rulamsfrakke på, som er våd på skulderne af regnen. Hun tager sit hjemmestrikkede pandebånd og vanterne af, før hun giver mig hånden med et bredt smil. Det drypper fra hendes krøllede hår, som indrammer det usminkede ansigt. Hun har et smilende blik, som giver hende et mildt og imødekommende udtryk. Hun sætter sig på stolen ved siden af



mig og hælder hjemmevant kaffe op til os begge. Hendes lyse strikkede sweater falder løst på hendes slanke krop. Hun sidder på det ene ben, som hun har foldet op under sig. ”[M]åske har jeg ikke sådan et naturligt forhold til nøgenhed, og det at være nøgen, så jeg tror det føles sådan lidt... når man så er det, så er det sådan uhh! Det er ekstraordinært”, siger Laura og smiler bredt. Hun griner bagefter selv af denne kommentar, da hun fortæller mig, at hun af og til vinterbader, og at nøgenheden her føles naturlig. I løbet af vores samtale, holder hun eftertænksomme pauser, hvor hun retter på sine øreringe eller guldringen i næsen og kigger frem for sig, men hun søger med det samme mit blik, når hun taler. Hun er meget tilstedeværende, også når hun ikke taler. Laura fortæller at hun godt kan lide at have mennesker omkring sig, men foretrækker at hendes egen nøgenhed forbliver privat, med undtagelse af de kolde morgener, hvor hun vinterbader og enkelte dage, hvor hun kryber nøgen under dynen efter et bad.

Januar regnen er skiftet ud med blæst og blade der flyver om benene på mig, da jeg møder Matilde. Hun står uden for en af universitetets bygninger og tager i mod mig. Hun har en sort uldfrakke på og et gråt halstørklæde som er snoet tæt, helt op over hagen. Hun rækker lidt forsigtigt hånden frem og smiler. Hun har inviteret mig til at møde hende i et grupperum på universitetet, hvor hun sidder og skriver på en opgave. Der ligger sirlige bunker af papir og bøger ved siden af computeren og en lyseblå vanddunk. Matilde er en lille slank kvinde, hendes hår er sat op i en hestehale, en enkelt tot bølger ned langs hendes neutralt sminkede ansigt. ”Jeg bryder mig egentlig ikke om at være nøgen, jeg har det faktisk lidt stramt med at være nøgen over for andre, øhm jeg er nok er mere blufærdig end jeg egentlig tror”, siger Matilde med et smil der når øjnene. Hun virker lidt genert, og trækker af og til ærmerne på den mørkeblå strikswear ned over hænderne, når hun taler. I begyndelsen af vores samtale retter hun flere gange på stakken med bøger, og fjerner et usynligt fnug fra sine bukser, men der falder en ro over hende og mod slutningen af samtalen, er det kun hende der taler. Matilde bryder sig ikke om at være nøgen hvor der er andre mennesker, men hun er ikke, hvad hun selv beskriver som ”nøgenforskrækket”: ”Jeg har ikke noget imod at folk er nøgne, det må de selv om... jeg skal bare ikke nyde noget af det”, siger hun og griner.

Kira smiler bredt, og taget headsettet ud af ørerne. Hun er netop steget af sin cykel. Cykelturen og februar blæsten har gjort hendes kinder røde og hun snøfter et par gange. Hun er en rulamsfrakke og en strikket hue på, over skulderen har hun en taske med

forskellige badges på siden. Da vi sætter os i det lille mødelokale ved mit kontor, pudser hun brillerne i den trøje hun har uden over sin buksedragt. Hun er en høj slank kvinde, som gestikulerer med sine lange slanke arme, når hun taler. Kira er en indlevende historiefortæller, som afslører stemninger og følelser med øjnene. Hun holder lange eftertænksomme pauser, hvor hun kigger ud i luften og af og til rører den lille guldring i næsen, før hun svarer på mine spørgsmål. ”Nøgenhed er sårbarhed og komfort samtidig, på en måde. Ahh jeg tænker på varmt og blødt, når jeg tænker på nøgenhed. Øh ja, barriereløshed og rart”, siger Kira og griner. Hun griner ofte i løbet af vores samtale. Nøgenhed er både komfortabelt og sårbart for Kira, som fortæller at hun sover nøgen og går rundt i lejligheden nøgen, men foretrækker at have badedragt på, på stranden. Andres nøgenhed generer hende dog ikke: ”[D]et er sådan, nå ja... det tænker jeg ikke så meget over”, siger hun og vinker med begge hænder, som for at signalerer *pyt med det*.

Marie kommer smilende og forpustet ind ad døren, en blæsende dag i begyndelsen af marts. Hun tørrer sig over panden med håndryggen, mens hun fortæller, at hun er cyklet i modvind ind til det lille mødelokale, hvor vi har aftalt at mødes. Marie er en slank kvinde, hendes hår er samlet i en knold på toppen af hovedet, men løse totter falder omkring hendes ansigt. Hun skubber brillen på plads foran de smilende og usminkede øjne, før hun tager uldfrakken af og smider den over stoleryggen. Hun trækker ærmerne på den lyse hættetrøjen ned over hænderne, ikke fordi hun virker genert, men for at varme hænderne efter cykelturen. Hun kigger på et billede på væggen bag mig, da hun siger: ”Jamen nøgenhed det er... det er jo bare at smide det hele, og det er sårbart”, hun holder en pause, og ser mig direkte i øjnene, da hun fortæller videre: ”[...] det er befriende, og det er sådan styrkende har jeg lyst til at sige [...] det er dejligt synes jeg”. Marie skifter ofte position i stolen mens vi taler, men hendes bevægelser udstråler en ro, som får hende til at virke selvsikker. ”Jeg er faktisk ikke bange for selv at være nøgen, altså sådan... i hvert fald ikke bange for at der er nogen, der skal se min krop, det er jeg *fuldstændig* ligeglad med”, siger Marie grinende og lægger armene over kors. Marie fortæller at hun ofte går nøgen rundt i lejligheden, og at hun om sommeren ligger topløs på stranden, ”Det føles bare godt, jeg ved ikke hvorfor”, siger hun og forklarer, at hun synes det er dejligt og befriende at være nøgen.

De fire kvinder er alle mellem 23-26 år. Kvinderne kommer fra forskellige baggrunde, med forskellig opvækst og familieforhold. De er alle etnisk danske og er alle vokset op i større eller mindre provinsbyer i Jylland. To af kvinderne bor i dag sammen med andre studerende, mens de to andre bor alene i mindre lejligheder. Alle fire kvinder læser på Aarhus Universitet, og har derfor deres daglige gang i Aarhus. Tre af kvinderne læser humanistiske fag, mens en læser businessfag. Alle fire kvinder har deltaget frivilligt i interviewet, og har ikke modtaget kompensation for deres deltagelse.

Jeg har af etiske overvejelser og efter aftale med de fire kvinder valgt at anonymisere deres navne. Derfor er navnene i den overstående beskrivelse, og resten af specialet, opdigtede pseudonymer. Herudover har jeg i beskrivelsen anonymiseret personlige kendetegn ved at bytte dele af kvindernes fysiske karakteristika rundt med hinanden, samt neutraliseret familiære forhold og bopæle. Anonymiseringen af navne og personlige kendetegn har jeg ligeledes foretaget i noter og transskriptioner, for at garantere deres anonymitet og opretholde mit etiske medansvar for den data jeg har tilvejebragt (Brinkmann 2010: 438-449). Anonymiseringen beror på mit hensyn til deres private forhold og en etisk refleksion over, at det er kvindernes personlige beretninger om deres private liv og erfaringer, de fremlægger for mig. Ydermere har deres fortællinger en intim karakter, som jeg i dette lys, ikke ønsker kan knyttes til den enkelte kvinde (Ibid. 249).

Forud for hver enkelt interview har jeg gjort hver af kvinderne opmærksom på, at de optræder anonymt, samt indhentet deres mundtlige informerede samtykke til, at jeg må optage vores samtale og efterfølgende bruge dele af materialet til dette speciale. Alle fire kvinder har være indforstået hermed. Jeg har ydermere gjort det klar, at der ikke er nogle rigtige eller forkerte svar, ligesom alle meninger og synspunkter er legitime, og at jeg er interesseret i deres erfaringer, oplevelser og fortællinger.

Disse etiske retningslinjer har gjort, at kvinderne har kunnet tale frit og sikkert kunnet udtrykke deres private fortællinger, uden frygt for at deres private oplysninger figurerer her, eller i andre sammenhænge.

## Spørgsmål og fotografier

Som det fremgår af ovenstående beskrivelser, har jeg mødt alle fire kvinder ansigt til ansigt. Jeg har lagt op til, at kvinderne selv har kunnet vælge en lokation for interviewet,

hvilket som nævnt har resulteret i, at interviewene er foregået forskellige steder. Jeg har dog sørget for, at vores samtaler er foregået i lukkede rum med en intention om at skabe en privat setting, hvor de har kunnet tale frit, uden bekymring for at nogen lytter. Det er mit klare indtryk, at det private rum og vores kropslige tilstedeværelse i samme rum, har gjort vores kontakt og interaktion tæt og mere fortrolig. Det har samtidig givet mig mulighed for, at observere kvindernes kropssprog og skabe en fælles og tryk kontekst. Jeg har i den forbindelse været bevidst om min egen tilstedeværelse i rummet, men også i samtalen. Et interview er ikke en neutral metode, som foregår i et vakuum. Det er nærmere en interaktion, som derfor både er en refleksion af kvindernes virkelighed, og af den samtale som er konstrueret i interviewsituationen (Rapley 2008: 16). Jeg er desuden bevidst om min egen position som interviewer, der søger viden om nøgenhed, idet det kan skabe en magtforskel i samtalerne. Jeg har forsøgt at nedtone denne forskel og skabe en lige relation, ved at begynde hvert interview med smalltalk om universitetet og studieliv som et fælles udgangspunkt.

Forud for interviewene har jeg udformet en interviewguide, som dels bygger på min research, og dels, hvad jeg forventer er relevant for mit fokus. Jeg har struktureret interviewguiden i tematikker, hvor de første spørgsmål er rettet mod nøgenhed generelt. Næste del er rettet mod kvindernes oplevelse af deres egne og andres nøgne kroppe, mens jeg i den sidste del præsenterer dem for billeder af reklamer med nøgne kvindekroppe. Jeg har bevidst valgt at præsentere disse billeder til sidst i interviewene, for at undgå, at de blev styrende for samtalen og dermed påvirker kvindernes refleksioner over nøgenhed. Jeg vender tilbage til billederne i slutningen af dette afsnit. Jeg har afsluttet hvert interview med at åbne op, og lade informanterne byde ind med perspektiver som de finder relevante, eller som vi ikke allerede har talt om. Interviewguiden har givet struktur til samtalerne, men den har ikke været styrende for kvindernes svar, idet jeg har formuleret meget få og åbne spørgsmål. Det har givet kvinderne mulighed for at tale frit og komme med nuancerede svar. Jeg har endvidere holdt lange pauser og forsøgt ikke at sige noget, så de har fået betænkningstid og kunne tale uopfordret. Herved imødekommer jeg til dels også min deltagelse og påvirkning af samtalen, idet jeg lader kvinderne have ordet og være medbestemmende for, hvad vi taler om. Jeg har fulgt op på kvindernes svar, og stillet uddybende og opfølgende spørgsmål til deres perspektiver på nøgenhed. Det har resulteret i at jeg løbende har revideret min interviewguide, idet hver kvinde har bidraget

med nye perspektiver, som har givet anledning til nye spørgsmål (Brinkmann 2018: 579; Rapley 2008: 17-18). Det betyder, at udgangspunktet for hver interview har varieret, ligesom hver samtale har været formet af hver kvindes fortælling. Det har gjort mig i stand til at indsamle detaljerede og mættede svar, som giver en varieret og koncentreret data om nøgenhed, hvorudfra jeg kan drage konklusioner (Rapley 2008: 18; Geertz 1973: 28).

Som nævnt, har jeg præsenteret de fire kvinder for billeder af reklamer med nøgne kvindekroppe. Det er billeder som jeg selv har taget i det offentlige rum i Aarhus centrum. Jeg har fokuseret på netop Aarhus, fordi alle fire kvinder har deres daglige gang i byen og dermed har et kendskab til de steder som jeg viser dem. Helt praktisk har jeg gået en tur rundt i Aarhus centrum og fotograferet alle steder, hvor jeg er stødt på en hel eller delvis nøgen kvindekrop. Jeg har herefter udvalgt to, ud fra det kriterie, at de er offentligt tilgængelige og at de afviger en smule fra hinanden (se billede 3 side 42 og billede 4 side 43). Jeg har desuden under hvert interview spurgt kvinderne, om de selv har bemærket lignende reklamer i bybilledet, hvorefter jeg har fotograferet deres eksempler, og præsenteret det i næste interview (se billede 1 side 39 og billede 2 side 42). På den måde har kvinderne indbyrdes haft indflydelse på hinandens interviews, og min prægning af samtalen bliver mindre. Min intention med at vise disse billeder, har været at få kvindernes perspektiver på visuelle repræsentationer af den nøgne kvindekrop. Visuelt materiale er derfor i denne sammenhæng relevant, fordi vi taler om en visuel repræsentation af den nøgne kvindekrop. Jeg har brugt præsentationen, eller *foto-elicitation* (Banks 2001: 87-88), som et greb til at frembringe kommentarer erindringer og diskussioner om nøgenhed i det offentlige rum. Billederne har samtidig fungeret som et visuelt tredje at tale om og ud fra. De har givet informanterne en agens, som har lagt op til at de har berettet om nye eller glemte perspektiver på nøgenhed (Ibid. 95). Jeg har undervejs erfaret, at disse fotografier opmuntrede kvinderne til at vende tilbage til emner vi allerede havde talt om og uddybe nogle perspektiver, fordi billede vækkede en erindring eller association. F.eks. vendte alle fire kvinder tilbage til at tale om deres egen nøgne krop, da jeg præsenterede dem for fotografierne. En anden fordel ved denne metode har været, at kvinderne ud fra fotografierne bragte emner op, som jeg ikke havde overvejet på forhånd, hvilket har givet mig et indblik i deres syn på og fortolkning af både visuelle repræsentationer af den nøgne kvindekrop, men også af nøgenhed generelt.

## Et analytisk blik på nøgenhed

Efter hvert interview har jeg gennemlyttet optagelsen og skrevet notater til tematikker og observationer som jeg har gjort under interviewet. Efterfølgende har jeg transskriberet hvert interview, en proces som giver mig et dybt kendskab til den empiriske data, og som har givet mig refleksioner over hvad kvinderne faktisk fortæller. Jeg har herefter struktureret transskriptionerne gennem en tematisk kodning (Geertz 1973: 9). Indledningsvist har jeg kodet dataen ud fra en kategorisering rettet mod min problemformulering. Jeg fokuserede her på kvindernes beskrivelser af tvetydigheder i nøgenhed, deres egen og andres nøgenhed og de visuelle repræsentationer af den nøgne kvindekrop. Det bliver i denne analytiske proces dog tydeligt for mig, at der er gennemgående tematikker i alle fire kvinders fortællinger om nøgenhed, som jeg indledningsvist ikke har fokuseret på. Derfor har jeg herefter også identificeret og kategoriseret kvindernes beskrivelser af steder og følelser af nøgenhed. Det betyder, at jeg indtager en induktiv tilgang, hvor informanternes fortællinger bliver styrende for, hvad jeg senere fokuserer på i analysen. Det har ligeledes medført, at jeg har justeret problemformuleringen, så den favner kvindernes emiske tilgang til nøgenhed. Jeg har fokuseret på de gennemgående tematikker i fortællingerne, hvilket betyder, at der er flere perspektiver i alle fire kvinders fortællinger, som ikke træder frem i dette speciale, men som i et videre arbejde med nøgenhed kunne være interessant at inddrage. F.eks. taler tre af kvinderne om deres oplevelser med nøgenhed på Roskilde Festival, et perspektiv som jeg ikke har med i dette speciale, men som kunne være interessant at sammenligne med deres oplevelser af nøgenhed i hverdagen.

De gennemgående fællestræk i kvindernes fortællinger har jeg overordnet bearbejdet og rammesat ud fra en narrativ tilgang. Idet narrativer er subjektive og bygger på den enkeltes erfaringer og oplevelser, er de i udgangspunktet usammenlignelige. Man kan dog ud fra en *holistic-form reading*, sammenligne fortællingers plotlinjer, hvis disse har gennemgående fællestræk. Plotlinjer kan derfor i nogen grad være sammenlignelige, selv om fortællingerne er forskellige (Lieblich 1998 i Gubrium & Holstein 2008: 246). Med inspiration fra denne tilgang, fokuserer jeg på fællestræk i plotlinjerne i kvindernes narrativer, med henblik på at sammenholde og analysere disse. Jeg er dog opmærksom på, at jeg selektivt leder efter mønstre i narrativerne og herudfra udvælger dele af kvindernes fortællinger, som er relevante for mit fokus. Hermed risikerer jeg at udligne

diversiteten i kvindernes forskellige narrativer, men i kraft at en induktiv tilgang til empirien, bygger udgangspunktet, for denne udvælgelse på kvindernes egne fortællinger. Herudover har jeg, som nævnt, fokuseret på dobbeltheder og modsætninger i kvindernes narrativer. Vi forstår og afkoder ting og fænomener gennem klassifikation af modsætninger, derfor bliver disse modsætningsstrukturer konstituerende for vores kulturelle forståelse af nøgenhed, hvorfor nøgenhed bliver til og får betydning heri (Douglas 1966; Lakoff & Johnson 2002). Jeg har i et forsøg på at omfavne paradokserne i nøgenhed, netop fokuseret på dobbeltheder, tvetydigheder og binære oppositioner i kvindernes narrativer. Målet har ikke været at finde alle dobbelthederne og modsætninger i nøgenhed, desuden er jeg ikke interesseret i at opdele og systematisere nøgenhed i kategorier ud fra binære oppositioner eller definere absolutte forskelle. Jeg har i stedet brugt disse modsætninger og dobbeltheder som en gennemgående forståelsesramme for nøgenhed og den kultur nøgenheden opstår i. Herudover inddrager jeg løbende forskellige teoretiske og analytiske tilgange, som kan åbne op for de forskellige perspektiver på nøgenhed, som er gennemgående i kvindernes narrativer. Jeg stræber, ud fra forskellige teoretiske og analytiske vinkler, efter at sammensætte og udfolde forskellige fortolkninger, og herudfra forstå den nøgenhed som konstitueres af fire unge kvinder i Danmark 2020. Jeg har, for overblikkets skyld, valgt at præsentere og redegøre for de teoretiske og analytiske perspektiver løbende som jeg anvender dem i analysen.

Gennem hele arbejdsprocessen har jeg været meget bevidst om min egen position. Som hvid kvinde, der er opvokset i en mindre jysk provinsby, forstår jeg nøgenhed i den samme kulturelle kontekst, som jeg undersøger. Jeg er opmærksom på, at min baggrund og min egen forståelse og oplevelse af nøgenhed har indflydelse på mit arbejde. Derfor har jeg gennem hele processen stillet kritiske spørgsmål, både til mine informanter og den empiri jeg har tilvejebragt, men også til min egne teoretiske og analytiske beslutninger. Jeg har ligeledes stillet kritiske spørgsmål til informanternes og mine egne indforståede forståelse af kulturelle og sociale normer. Herudover er jeg bevidst om min akademiske baggrund og min egen interesse i nøgenhedens paradokser, og at dette påvirker mit arbejde. Jeg har dog søgt at imødekomme denne påvirkning, ved at arbejde induktivt og fokusere på informanternes fortællinger, oplevelser og erfaringer, samt kritisk at udvælge teoretiske og analytiske perspektiver som kan udfolde disse.

Med udgangspunkt i Laura, Matilde, Kira og Maries forståelser og oplevelser af nøgenhed, analyserer jeg i det følgende 3 kapitler, hvordan nøgenhed får betydning for dem.

## Kapitel 1

---

### Nøgenhed på grænsen mellem natur og kultur

”Altså nøgenhed er selvfølgelig okay på stranden... og i omklædningsrum, der forventer man ligesom at se nogen nøgen... eller næsten nøgen. Men øh, men på gågaden synes jeg det er mærkeligt, det passer ligesom ikke ind, du ved...”, siger Matilde, da hun beskriver, hvad nøgenhed er for hende. Laura forklarer noget lignende: ”Det der med, at det [nøgenhed] er passende nede på stranden, men lige så snart du går op til ishuset, så må man ikke have nøgne bryster...” (Laura). I tråd med Matildes og Lauras udlægning, nævner Marie og Kira også forskellige steder og situationer som udgangspunkter for, hvordan de forstår deres egen og andres nøgenhed. Stranden, ishuset og gågaden er centrale i alle fire kvinders fortællinger om nøgenhed. Deres beskrivelser af disse steder og især deres skelnen mellem dem er grundlæggende i kvindernes forståelse og fortolkning af nøgenhed. I dette kapitel undersøger jeg derfor, hvordan nøgenhed konstitueres i grænsedragningen mellem fysiske steder og de sociale handlinger som foregår her.

Jeg har til dette fokus foretaget en tematisk læsning af empirien, hvor jeg har koncentreret mig om de passager, hvor kvinderne taler om steder og kontekster. Jeg har især haft blik for grænsedragninger og modsætninger i deres beskrivelser af steder, sociale handlinger og nøgne kroppe. Med et analytisk blik inspireret af humangeograf Tim Cresswells (2006) tilgang til sted undersøger jeg, hvordan kvinderne i deres fortællinger vurderer nøgenhed ud fra en forståelse af stranden, ishuset og gågaden som steder. Herudover danner sociolog Erwing Goffmans (1959) begreber *frontstage* og *backstage* udgangspunkt for at undersøge hvordan hverdagsinteraktioner på disse steder, former og formes af kvindernes forståelse af nøgenhed. Indledningsvist introducerer jeg kort grænsedragning, med inspiration fra antropolog Frederik Barth (2000), hvis tilgang til grænser, danner grundlag for min forståelse af, hvordan kvinderne etablerer nøgenhed i skellet mellem stederne og den sociale praksis som foregår her.



Grænsebegrebet er paradoksalt i sig selv, idet det på en gang er udtryk for en linje, et skel og dermed noget tilsyneladende absolut, mens en grænse på samme tid kan være et fleksibelt fænomen, noget der kan flyttes, forhandles eller udvides. Jeg forstår grænser ud fra Barths beskrivelse af grænser som en konceptuel konstruktion, som mennesker udtrykker i verden, for at forstå og klassificere geografiske, sociale og mentale forskelle (Barth 2000: 19). Grænser kan derfor anses som en betydningskabende metafor for, hvordan vi adskiller og markerer abstrakte kategorier fra hinanden (Ibid. 23). I denne forståelse af grænsedragning ligger en dikotomi mellem det grænser adskiller, som ifølge Barth bygger på delte konceptuelle forståelser af kategorier (Ibid. 25). Det betyder, at måden vi klassificerer og opdeler kategorier, bygger på vores oplevelser og erfaringer i et bestemt kulturelt miljø. I Barths optik er grænser derfor dynamiske konstruktioner, der kan forhandles gennem en social praksis. Hvad der placeres inden- eller udenfor grænsen kan derfor variere alt efter lokale omstændigheder (Ibid. 27). “[I]mpressing boundaries on the world creates affordances as well as limitations” (Barth 2000: 27), skriver Barth og mener hermed, at grænser er medbestemmende for social aktivitet. Grænsedragningen er således med til at opretholde retningslinjer for social adfærd, ud fra en kulturel forståelse af normer.

### Nøgenhed på grænsen mellem steder

Som jeg antyder i begyndelsen af dette kapitel, er stranden, ishuset og gågaden steder, som kvinderne beskriver og konstituerer nøgenhed ud fra. For at forstå hvorfor netop disse steder og især skellet mellem dem, er omdrejningspunkt i alle fire kvinders fortællinger, læner jeg mig op af Cresswells (2006) udlægning af, at steder på en gang fordrer vores handlinger og formes af vores handlinger. Han argumenterer for, at steder skabes gennem forskellige materielle og immaterielle strukturer, som former vores tilstedeværelse på steder og derfor har indflydelse på vores liv. Materielle strukturer eller steders fysiske indretning fordrer en bestemt adfærd på et givent sted. Mindre konkrete strukturer som love og regler, og sociale og kulturelle forventninger skaber en skabelon for den sociale praksis på stedet (Ibid. 35). Gennem strukturerne reproducerer stederne derfor vores handlinger, men stederne skabes og genskabes på samme tid i vores brug af - og handlemønstre på stederne. Derfor er steder, ifølge Creswell altid til forhandling:”In general, places are never complete, finished or bounded but are always becomings – in

process. Places are never finished but always the result of processes and practices” (Ibid. 37). Med Cresswells perspektiv på sted, kan jeg anskueliggøre hvad der kendetegner stranden, ishuset og gågaden som steder og herudfra identificere grænserne mellem dem, og grænsen for nøgenhed.

Som Matilde siger i det indledende citat, er nøgenhed ”selvfølgelig okay på stranden”, her forventer hun at se nøgenhed. Laura fortæller, at nøgenheden er ”passende” på stranden, mens Kira siger: ”Vi har offentlige steder, hvor man må være nøgen, ik’, svømmehallerne og stranden [...] sådan nogle steder ik’”. Når de udtrykker at nøgenhed på stranden er ”okay”, forventeligt, tilladt: ”man må være nøgen” og ”passende”, er deres forventninger til nøgenhed på stranden, i Cresswells perspektiv både formet af stranden som sted, men også med til at genskabe stranden som et sted for nøgenhed. ”We cannot walk through walls and we are unlikely to wander down the middle of the road without endangering our lives” (Cresswell 2006: 35) skriver Cresswell, og hentyder hermed til, at steder fordrer bestemte handlinger via indretningen. I dette perspektiv vil stranden, i kraft af sin fysiske udformning, være sted som muliggør nøgenhed. Her er for eksempel plads til at ligge på tæpper og solbade, og på mange danske strande er der i sommerhalvåret opstillet badebroer, som opfordrer os til at bade. Strandens fysiske udformning fordrer derfor aktiviteter som solbadning og badning, som giver kvinderne en oplevelse af, at nøgenhed eller delvis nøgenhed har et formål i denne kontekst, det bliver, som Laura siger: ”passende”.

I modsætning til stranden ser de fire kvinder væsentlig anderledes på ishuset. Selv om de beskriver ishuset som en del af strandoplevelsen, vurderer de dette sted som en ”mærkelig” kontekst for nøgenhed. ”Altså du må jo gerne ligge nøgen på stranden, hvis du går op til ishuset, så synes jeg det er mærkeligt, hvis du er nøgen”, siger Marie og fortsætter: ”Man dækker sig jo til. Det gør jeg også selv når jeg er topløs... men lige så snart jeg skal op og rundt, så er man sådan ja...”. Hun folder armene, som et kryds foran brystet for at illustrere, at hun dækker sig til. Ishuset fordrer med sin indretning en anden adfærd end stranden. Ishuset er en butik, et sted som er fysisk indrettet til handel. Der er en disk eller en luge, varer og personale som vi indgår en transaktion med. Der er skraldespande og ved nogle ishuse er der borde og bænke, som indbyder til, at man sætter sig. Ishuset fordrer jf. Cresswell, at vi kigger på is-plakaten, vælger en is og betaler for den til personalet, smider papiret i skraldespanden og måske sætter os ned. Den fysiske

indretning opfordrer os ikke til at være afklædt, og nøgenheden har derfor ikke et formål, som den har på stranden. Dette kan forklare hvorfor Marie og de andre kvinder, anser nøgenhed ved ishuset som ”mærkelig”. I lighed med ishuset, er gågaden i kvindernes optik også et ”upassende” sted for nøgenhed. Kira beskriver, at hun generelt finder nøgenhed mærkeligt i det offentlige rum, og uddyber: ”Jeg ved ikke hvorfor gågaden kommer op igen, men sådan nogle offentlige rum, hvor man bare går fra og til, agtigt, der er det [nøgenheden] også mærkeligt” (Kira). Med mange butikker samlet i et område, adskiller gågaden sig dog fra ishuset. Gågaden er primært indrettet til kommerciel brug og det er et sted hvor mange mennesker bevæger sig frem og tilbage. Det interessante ved gågaden er derfor i denne sammenhæng, at det er mere end handelssituationen som gør nøgenhed upassende her. Som det fremgår af Kiras bemærkning er gågaden et ”mangebefolket offentligt rum” hvor ”man bare går fra og til”. Det tyder på, at gågaden også er et transit område, eller for at låne antropologen Marc Augés begreb: *non-place* (Augé 1992: 122). Han definerer et *non-place* som et rum, hvor folk cirkulerer, forbruger og kommunikerer, et sted som ikke tiltrækker sig opmærksomhed i sig selv og hvor man kan forblive anonym.

Ud fra ovenstående fordrer strandens, ishusets og gågadens fysiske indretning, at vi bruger stederne på en bestemt måde. Herudfra vurderer kvinderne, at nøgenheden på stranden har et formål, og derfor er passende. Mens der ikke er en hensigt med nøgenhed ved ishuset og gågaden, hvorfor den her anses som upassende. I denne vurdering drager de både en grænse mellem de fysiske steder, og samtidig en afgrænsning mellem to modsatrettede forståelser af nøgenhed, som enten passende eller upassende. Det er netop i grænsedragningen, at nøgenheden skabes, fordi nøgenheden opstår i kvindernes bevidsthed, når den flyttes fra stranden til ishuset eller gågaden, og dermed krydser grænsen mellem steder og passende eller upassende kontekster for nøgenhed.

Det er dog ikke den fysiske indretning alene, som skaber stederne og grænser for nøgenhed. Cresswell påpeger, at man ikke kan forudsige eller strukturere hvad mennesker gør. Vi kan godt bruge steder på andre måder end intentionen bag indretningen og steder er derfor i høj grad formet af de mennesker, som var der før os (Cresswell 2006: 37). Det betyder, at man ikke kan antage, at vi smider tøjet på stranden, udelukkende fordi der er en badebro eller plads til tæpper, eller at vi klæder os på ved ishuset, fordi det er en butik.

Det kan også forklares med, at nogen før os har formet stranden som et sted, hvor det er social praksis at være mere eller mindre afklædt, eller formet gågaden som et sted, hvor det er social praksis at være påklædt. Det er derfor interessant i forhold til stederne, at se på hvorfor de fire kvinder anser stranden, ishuset og gågaden som henholdsvis passende eller upassende for nøgenhed, ud fra kulturelle normer og forestillinger om stederne.

Når Kira siger, at stranden er et offentligt sted, hvor man må være nøgen, og senere uddyber: ”Der er ligesom, når man tager steder hen, hvor man er klar på, oppe i sit hoved, at her tager folk tøjet af [...] jeg tror det handler om, hvad man er klar på i hovedet kommer til at ske. [...] Man er forberedt på en eller anden måde”. Kira har herudfra en klar forventning om at møde mere eller mindre nøgne kroppe på stranden. Hun har allerede etableret en forestilling om, at stranden er et sted for nøgenhed. Denne forestilling bygger ifølge Cresswell på hendes kulturelle forståelse (Cresswell 2006: 35) af, hvordan vi i Danmark bruger stranden som sted om sommeren. Hun er ikke bare ”forberedt”, men mener også at det er socialt acceptabelt: ”man må være nøgen” her. Kvindernes kulturelle forståelse af stranden som et socialt acceptabelt sted for nøgenhed, reflekteres ydermere i deres egne handlinger på stranden. ”Jeg ville ikke ligge på stranden helt nøgen, altså jeg kan godt lave den der sneaky en, som vi alle sammen gør, hvis man vender sig om på maven og så folder ned, sådan at man kan få noget sol på ryggen, uden den der stribe” siger Kira og griner. Kira folder badedragten ned, og optræder derfor delvist nøgen på stranden, en handling hun mener at ”vi alle sammen gør”. Hermed understreger hun, at hun oplever denne handling som almindelig på stranden, i og med, at hun selv og ”vi alle sammen” gør det. Marie fortæller, at hun ligger topløs på stranden om sommeren og understreger ”[D]et må man jo gerne” (Marie). En forståelse Laura er enig i: ”Det gør man... det gør vi” (Laura). Ud fra Cresswells tilgang til sted, så genskabes stranden som et sted, hvor nøgenhed er ”passende” i kvindernes handlinger. Han skriver: “Places are constructed by people doing things and in this sense are never ‘finished’ but are constantly being performed” (Cresswell 2006: 37). Når Kira folder badedragten ned og Marie ligger topløs, er deres handlinger derfor med til at genskabe stranden som et sted, hvor nøgenhed, eller delvis nøgenhed forekommer. Deres handling reflekterer således den kulturelle forståelse af, at nøgenhed er okay eller passende på stranden, og herudfra reproducerer de en social praksis, som er med til at konstituerer stranden som et sted, hvor nøgenhed er okay, og forventeligt.

Som tidligere nævnt handler vi mennesker ikke nødvendigvis som den fysiske kontekst fordrer, men ishuset er en handelskontekst, som vi på forhånd kan identificere og derfor har nogle bestemte forventninger til. Laura beskriver i tråd med Maries forklaring, at nøgenhed er passende på stranden, men ikke ved ishuset, hun uddyber, hvorfor ishuset er anderledes: ”Jah, måske er det det der normale, helt hverdagstransaktion man laver med at købe noget, at der er man påklædt. Man møder et andet menneske på en anden måde” (Laura). Som jeg var inde på tidligere, mener Cresswell, at de kulturelle normer og forventninger former og formes af stedet. Når Laura kæder det ”normale”, ”hverdagstransaktion”, ”at købe noget” og ”møder et andet menneske” sammen med ”der er man påklædt”, bliver det tydeligt, at hun har en forventning om, at det kræver en vis form for påklædning, når man befinder sig et sted, hvor man køber noget. Det samme gælder Marie, som siger at det er ”mærkeligt” at være nøgen ved ishuset. Med ”mærkeligt” antyder hun, at den nøgne krop afviger fra hendes normative forestilling om ishuset som et sted, der påkræver beklædning i kraft af transaktions situationen. Ishuset har med den materielle struktur og de kulturelle og normative forventninger til adfærd her, en skabelon som fordrer, at man optræder helt eller delvist påklædt på dette sted. Når Marie ”dækker sig til”, og Laura implicit antyder at hun gør det samme, handler de efter den skabelon, som er forbundet med ishuset. De opretholder normen om påklædning, og genskaber ishuset som et sted, hvor man er påklædt. For Marie og de andre kvinder er nøgenheden altså passende på stranden, men uacceptabel ved ishuset, fordi det er et andet sted, med en anden indretning og andre kulturelle normer og forventninger. På stranden er der et formål med nøgenheden, som ikke er gældende ved ishuset.

I lighed med ishuset er gågaden et sted, hvor nøgenheden ifølge kvinderne, ikke passer ind. Kira udtrykker: ”Vi har jo nogle normer om, at det [nøgenhed] er mærkeligt i gågaden, eller sådan lidt... upassende tror jeg er det gode ord at bruge der” (Kira). Kira finder nøgenhed ”upassende” og ”mærkeligt” i gågaden, helt på samme måde som Marie fandt nøgenhed ved ishuset ”mærkeligt”. Sammenholdt med dette udsagn fra Laura: ”... altså, vi ved alle sammen godt, at man ikke går nøgen ned ad gågaden”, tyder det på, at de knytter de samme kulturelle og sociale normer til gågaden som til ishuset. Denne lighed mellem gågaden og ishuset kan forklare, hvorfor kvinderne identificerer både gågaden og ishuset som upassende steder for nøgenhed. Præcis som ved ishuset, tjener

nøgenhed ikke et formål i denne kontekst, hvorfor den ikke forventes, som Kira tidligere giver udtryk for. Det anses ikke som normal praksis at gå nøgen gennem gågaden, derfor vurderes det som upassende.

Det er her tydeligt at grænsedragningen mellem ishuset, stranden og gågaden ikke kun afgrænser fysiske steder, men også bygger på en forestilling om kulturelle normer som kvinderne knytter til disse steder. Når kvinderne trækker en grænse mellem stederne, kategoriserer de på samme tid kulturelle normer for nøgenhed, idet de i konstitueringen af stederne ud fra kulturelle normer, producerer regler for nøgenhed. De skelner herudfra mellem steder hvor "man må være nøgen", hvor det anses som "normalt", og steder hvor nøgenhed er "upassende". Denne skelnen vidner om en kulturel forestilling om stranden som et sted for nøgenhed, som ydermere kan være et udtryk for en kulturel konstruktion af stranden som naturlig og derfor en setting hvor nøgenhed hører til. I et kulturhistoriske perspektiv har vi en forestilling om stranden som et autentisk og uspolet landskab, som ikke er formet af menneskelig påvirkning, hvorfor stranden bliver naturliggjort i vores kulturelle masternarrativ. I denne kulturelle fortælling om naturen, har vi samtidig en traditionel forestilling om, at naturen symboliserer en autentisk og simpel livsform. Når man er tæt på naturen, er man derfor tæt på sit oprindelige menneskelige selv, hvorfor naturen kan ses som et frirum fra den moderne, komplekse hverdag. I denne kulturelle fortælling om naturen, kan nøgenhed ligeledes kategoriseres som naturlig, idet vi forbinder den nøgne krop med det autentiske og primitive menneske. (Carr-Gomm 2012: 198; Barcan 2004a; Barcan 2004b:2-14; Moore & Kosut 2010; Ortnier 1974). Der er derfor en forbindelse mellem stranden og den nøgne krop, idet vi har en kulturel forestilling om- og kategorisering af begge som naturlige. Det kan forklare, hvorfor kvinderne oplever, at nøgenhed er acceptabelt på stranden, fordi nøgenhed betragtes som en naturlig tilstand i naturliggjorte omgivelser. I direkte opposition til vores forestilling om stranden som natur, kan ishuset og gågaden ud fra samme kulturelle masternarrativ, ses som kulturelle kontekster. Kulturen symboliserer her den kultiverede og menneskeskabte civilisation og samfund, som kommer til udtryk i produktion, kapitalisme, byer og videnskab. I modsætning til det primitive og naturlige menneske, kategoriserer vi det kulturelle menneske som rationelt, logisk og ikke mindst påklædt (Ibid.). Vi har hermed en kulturel forestilling om beklædning som en civiliseret udvikling, hvorfor der opstår en forbindelse mellem kultur og tøj, der kan forklare, hvorfor kvinderne

oplever, at de ved ishuset og i gågaden skal dække deres nøgne kroppe til. I den kulturhistoriske distinktion mellem natur og kultur, er der også en dikotomisk forståelse af kvinden og manden. Traditionelt set er kvinden, i kraft af sin cyklus og evne til at bære og føde børn, forbundet med biologi og derfor også med naturen. Kvinden kategoriseres således ud fra sin fysiske krop, hvilken i sammenligning med mandens gør hende underlegen og sårbar. Manden derimod er et kulturelt væsen, som associeres med sindet og han rationelle og civiliserede etos, hvorfor han forbindes med kultur. Kvindens traditionelle roller gør, at man i dette perspektiv knytter hende til hjemmet og en privat kontekst, mens mandens roller knytter ham til en offentlig kontekst. I denne binære opposition, er der herudfra en hegemoniske forståelse af naturen som underordnet kulturen, og dermed også kvindens som underordnet manden (Barcan 2004b: 2-14; Moore & Kosut 2010:4, 17; Ortner 1974). Dikotomien forklarer ydermere hvorfor nøgenhed og i særdeleshed den nøgne kvindekrop er forbundet til naturen, og derfor anses som upassende i en kulturel kontekst. Nøgenhed får således en dobbelt symbolsk betydning, hvor den både associeres med autenticitet og natur, men også med sårbarhed og kultur (Barcan 2004b: 83).

Grænsedragningen mellem stederne bygger således også på en kulturhistorisk forestilling om kultur og natur som binære oppositioner, og dermed en forståelse af, at nøgenhed hører til i naturen (stranden), men ikke i kulturen (byen). Denne grænsedragning fortæller både hvordan de fire kvinder konstruerer steder og konstituerer nøgenhed. Den vidner samtidig om den verden og kulturelle kontekst som kvinderne er en del af, samt hvordan de drager grænser mellem konceptuelle kategorier, ud fra en kulturel forståelse heraf.

### Nøgenhed på grænsen mellem privat og offentlig kontekst

I et tidligere citat fra Marie, forklarer hun, at man gerne må ligge nøgen på standen, men at det er mærkeligt ved ishuset eller ”hvis man skal op og rundt”. Hun holder en lang pause, og forklarer videre:

”... det er måske den interaktion, nu du skal op og stå i kø med andre mennesker og så... du tvinger jo ikke din nøgenhed på nogen, men alligevel, dem der står i det skide ishuse der, de kan ikke få lov til at kigge andre steder

hen” siger hun og griner. ”Altså det er måske det, at man lige pludselig står i kø med andre mennesker... i kontakt... hvor at hvis du er på stranden, så kan du godt bare være i dit eget rum stadigvæk. Altså der ber’ du ikke nogen om at kigge på dig, kan man sige, det gør du lige så snart du går op [til ishuset]. Man ber’ folk om at forholde sig til en, man har ikke valget om at ignorere det” (Marie).

Marie laver her en tydelig distinktion mellem interaktionen ved ishuset og på stranden. Set i lyset af Goffmans begreber *frontstage* og *backstage*, skelner hun her mellem en offentlig og en privat arena, som udgangspunkt for hendes forståelse af nøgenhed. Goffman (1959) præsenterer med sin berømte teatermetafor, en måde at forstå menneskers hverdagsinteraktion og handlemønstre. Han argumenterer for, at det sociale liv er en *performance*, som er udført af forskellige *team*, bestående af interagerende deltagere som opretholder situationen, enten *frontstage* eller *backstage* (Goffman 1959: 108). Goffman betegner *frontstage* som: ”[...] the place where the performance is given” (Ibid.110), og hvor vi opfører os som om andre kigger, mens *backstage* er bag scenen, hvor publikum ikke har adgang, og adfærden derfor er mere afslappet og privat (Ibid. 115). Hermed plæderer han for, at sociale interaktioner er kontekstafhængige.

Det er tydeligt ud fra Maries beskrivelse af interaktionen ved ishuset, at ishuset er en *frontstage*, altså en scene, hvor hun forventer et publikum til sin adfærd, og hvor hun lægger mærke til andres adfærd. Her er hun bevidst om, at man observerer hinanden, og der er en form for ”interaktion” og ”kontakt” med andre mennesker, som gør, at hun opfører sig på en bestemt måde; hun klæder sig på. Goffman mener, at vi i vores adfærd på en *frontstage*, følger et indlært manuskript, som er baseret på de kulturelle normer og forventninger, som knytter sig til situationen (Ibid. 112). Dette kommer til udtryk når Marie for eksempel ”står i kø” ved ishuset, eller når Laura, som jeg har været inde på, dække sig til, når hun er i en ”hverdagstransaktion” og ”møder et andet menneske” (Laura). Det betyder, at den adfærd Marie og de andre kvinder har ved ishuset, er med til at opretholde de internaliserede kulturelle standarder for adfærd i denne kontekst (Goffman 1959: 110). Det samme gælder for gågaden, som i dette perspektiv også repræsenterer en offentlig arena, en *frontstage*. ”Hvis der var nogen der var nøgen på gågaden, så er det... ej, kan du ikke lige”, siger Kira og holder hånden op til ansigtet for



at illustrere, at hun skærmer sit blik. Det viser, at Kira har en forventning om, at andres adfærd *frontstage* lever op til de kulturelle koder for social adfærd.

Ifølge Goffman hænger oplevelsen af nøgenhed sammen med den kontekst man indgår i (Goffman 1965: 50, 59). Han argumenterer for, at de forventninger vi har til specifikke sociale situationer og anledninger, former vores syn på, om nøgenheden er passende. Med andre ord mener han, at det ikke nødvendigvis handler om, hvor meget nøgen hud der er synligt, men om det i den specifikke situation eller sociale sammenhæng, anses som passende eller skamfuldt (Ibid.). Det er altså ikke nøgenheden i sig selv, som er ”mærkelig” ved ishuset. Det er nærmere, som der fremgår af Maries udsagn den ”kontakt”, at være ”tæt på andre mennesker” og at man ”ber” folk om at forholde sig til en”, som gør nøgenheden ”upassende”.

Denne situation og interaktion ved ishuset, adskiller sig fra stranden, hvor Marie er i sit ”eget rum”. Selv om stranden er et offentligt sted, og derfor i udgangspunktet en *frontstage*, kan den betegnes som en *frontstage* med en eftergivenhed (Goffman 1959: 126). Det er hermed et offentligt rum, hvor vores kulturelle forståelse af, at nøgenheden her har et formål, tillader at man kan optræde mindre påklædt end man normalt ville gøre foran fremmede i det offentlige rum (Ibid.). Når Marie fortæller at hun på stranden kan være i sit ”eget rum”, hvilket Kira også implicit antyder, kan det være et udtryk for, at stranden er en *backstage*. *Backstage* definerer Goffman som en privat arena, hvor man kan droppe facaden, træde ud af rollen og slappe af. Her kan man være sig selv og opføre sig, som man aldrig ville gøre offentligt, idet man *backstage*, til en vis grad, er fri for de forventninger og normer som dikterer adfærd *frontstage* (Ibid. 115). ”A back region or backstage may be defined as a place, relative to a given performance, where the impression fostered by the performance is knowingly contradicted as a matter of course” (Ibid. 114). Ved at afklæde sig og være delvis nøgen på stranden, udviser Marie og Kira en adfærd, som er tæt forbundet med det private hjem. De beskriver begge, hvordan de i hvert deres hjem, føler sig komfortable med at være nøgen. I deres ”eget rum” på stranden, opfører de sig derfor som om de er *backstage*, hvor ingen kigger, og det rum bliver en udvidelse af den *backstage*, som hjemmet repræsenterer (Ibid. 130). ”By invoking a backstage style, individuals can transform any region into a backstage” (Ibid.) skriver Goffman argumenterer for, at denne transformation til *backstage*, symbolsk afgrænser stedet fra *frontstage* (Ibid.). Med andre ord, udvider Marie og Kira deres

*backstage* fra hjemme til stranden, og de skaber en lille *backstage*, hvor nøgenheden er komfortabel og privat, i en *frontstage* kontekst. Det tyder dog på, at det kun er dele af stranden, det som Marie og Kira indtager som deres rum, for Marie siger, at hun dækker sig til ”lige så snart jeg skal op og rundt” (Marie). Når hun rejser sig, og forlader sit tæppe, forlader hun samtidig sit rum, og den *backstage* hun her har etableret. Hun bevæger sig derfor ud på stranden som *frontstage* og hendes adfærd skifter, fordi der her er et publikum og forventninger til hendes handlinger.

Som jeg allerede har etableret, beskriver kvinderne stranden som en passende kontekst for nøgenhed, fordi den har et formål, det er socialt og kulturelt acceptabelt og forventeligt. Selv om det er passende, er der alligevel en *rigtig* og *forker* nøgenhed på stranden. Marie fortæller her, hvordan hun ser og tolker andre badegæsters nøgenhed:

”Det er måden det bliver gjort på, om det [nøgenheden] er for andre eller om det bare er... i sin pureste form, ja, nu er jeg herhjemme og der er lige meget, altså. Man bliver sådan opmærksom på dem, når de rejser sig op... så føles det [nøgenheden] som et statement” hun holder en pause inden hun fortsætter. ”Jeg tror ikke jeg er provokeret af det, jeg tror bare jeg bliver sådan, forundret over, hvor meget du hviler i dig selv. [...] Er det noget du gør, fordi du er så komfortabel, du har altid gjort det, fra barnsben, det er praktisk, eller er det noget du gør for at vise et eller andet. Men der er jo også forskel på alder i det [...] ser man en 50 årig kvinde, så tænker man, det er jo en anden generation, det har hun måske altid gjort... så tænker jeg, *nice*. Men hvis det så er en ung, og især smuk pige, så tænker man, det må være for show... så kommer jeg til at seksualisere hende, altså sådan, hvis det er sådan en ung smart... *nå nå* [Marie rynker lidt på næsen, for at signalere at hun ikke bryder sig om det]. Der er også forskel på, hvordan det er, om det er oprigtigt, [om de] løber ud og vælter lidt i vandet... ” (Marie).

Herudfra er det tydeligt, at Marie vurderer andres adfærd på stranden, ud fra samme ide om normer og forventninger omkring nøgenhed på *frontstage* og *backstage*. Marie forbinder en 50 årig nøgen kvinde med ”komfort” og ”hvile i sig selv” som jf. Goffman er en *backstage* adfærd, hvor nøgenheden og komforten er okay, og derfor vurderet som

”nice” af Marie. Ydermere insinuerer hun, at komforten ved nøgenhed skal være ”oprigtig” og ”praktisk”, hvilket hun vurderer ud fra måder at bade på. Der skal altså være en oprigtig udstråling af komfort og nøgenhed af praktiske årsager, førend Marie vurderer, at andres nøgenhed og adfærd er passende på stranden. Er det til gengæld en ”ung”, ”smart” og ”smuk” pige, anser hun, at formålet med nøgenheden er ”at vise et eller andet”. Det bliver ud fra Maries vurdering, en *frontstage* performance, hvor man er opmærksom på, at der er et publikum, det er et ”statement” og ”for show” siger hun, og fremhæver herved, at denne adfærd ikke er oprigtig eller komfortabel, men en rolle som indtages for publikum. Goffman mener, at vi har forskellige forventninger til social interaktion og adfærd *frontstage* og *backstage*. Han påpeger samtidig, at vi søger at opretholde adskillelsen mellem de to, idet der kan opstå forvirring og forlegenhed, hvis forventninger til en given kontekst ignoreres (Goffman 1959: 124). Marie og de andre kvinder søger herudfra ikke bare at leve op til normerne og forventningerne, når de klæder sig på for at gå op til ishuset, de søger ydermere, at opretholde grænsen mellem *front* – og *backstage*, for at undgå forlegenhed, ved at have en ”mærkelig” eller ”upassende” adfærd i situationen.

Kvindernes skelnen mellem stranden, ishuset og gågaden, bygger herudfra på en grænsedragning mellem social adfærd i offentlige og private arenaer. På den ene side af denne grænse er ishuset og gågaden som *frontstages* definerende for kvindernes vurdering af nøgenhed som socialt uacceptabel. Mens stranden er en *frontstage*, hvor Marie kæder nøgenhed sammen med en performance, hvor den nøgne kvindekrop vises frem for andre, og derfor tolkes som seksualiseret. I modsætning hertil defineres nøgenhed på dele af stranden som privat og komfortabel, fordi de her er *backstage* og kan opføre sig som om ingen kigger. I denne kontekst kædes nøgenhed yderligere sammen med komfort og ”hvile i sig selv”, hvilket af Marie tolkes som ”oprigtig”. I grænsedragningen opstår der således binære oppositioner mellem nøgenhed som offentlig performance og privat komfort. Det er i den forbindelse interessant, at Marie forbinder nøgenhed ”for show”, med en ung, smuk kvindekrop, mens hun relaterer komfort og nøgenhed i ”sin pureste form” til en ældre kvindekrop. Dette kan tyde på, at Marie finder den ældre kvindekrop acceptabel nøgen, fordi den repræsenterer en *backstage* adfærd, hvor nøgenhed anses som privat og komfortabel. Mens den unge nøgne kvindekrop seksualiseres i kraft af sin relation til en *frontstage* performance. Herudover kan

distinktionen mellem ung og gammel også antyde, at hun forbinder den ældre nøgne kvinde, som en moderlig figur, tæt forbundet til ideen om naturlighed, som jeg tidligere har beskrevet. Det underbygger endvidere, at hun ser den ældre nøgne kvindekrop som ”sin pureste form”, autentisk, fri og naturlig (Ortner 1974: 73, 77). I opposition hertil repræsenterer den unge nøgne kvindekrop, en performance og en ide om seksualisering som gør, at den ikke anses som ”oprigtig” og komfortabel. Den forbindes til en kulturel kontekst hvor kvindelig nøgenhed er socialt uacceptabelt, hvilket kan tyde på at den overskrider grænsen mellem privat og offentlig, og derfor bliver skamfuld, som Marie antyder, da hun siger ”nå, nå” og rynker på næsen.

Nøgenhed konstitueres således i grænsedragningen mellem privat og offentlig, som ikke udelukkende dikterer en grænse for, hvordan vores sociale hverdagshandlinger er formet af disse arenaer, men også for hvordan nøgenheden herudfra vurderes som acceptabel eller ej. I skellet mellem offentlig og privat, producerer kvinderne ligeledes normer for hvordan og hvem der er nøgen på en oprigtig måde, i en acceptabel kontekst. I grænsedragningen opstår der hermed en adskillelse af værdier og moralske standarder for, hvor og hvordan den nøgne kvindekrop ”må være nøgen”. Herudfra bliver grænsen mellem stederne samtidig en grænse for social adfærd og for nøgenhed.

I dette kapitel viser jeg, at de fire unge kvinder konstituerer og forstår nøgenhed i grænsedragningen mellem fysiske steder og den sociale interaktion som foregår her. De anser nøgenhed som passende på stranden, mens de vurderer, at ishuset og gågaden er upassende steder for nøgenhed. Denne skelnen bygger på, at stedernes fysiske indretning fordrer bestemte handlinger, som enten muliggør eller begrænser nøgenhed. Endvidere er kvindernes kulturelle forestillinger om stederne medbestemmende for, at de finder nøgenhed passende på stranden og upassende ved ishuset og i gågaden, fordi kulturelle normer foreskriver et regelsæt for nøgenhed, som de knytter til stederne. Stederne repræsenterer samtidig en offentlig og privat kontekst, med kulturelle normer for social adfærd, som underbygger kvindernes distinktion og grænsedragning mellem dem. Ishuset, gågaden og stranden kan ses som *frontstages*, eller offentlige arenaer, hvor vores ide om, at andre kan se os gør, at kvinderne her finder nøgenheden mærkelig. Dele af stranden kan dog ses som en *backstage*, eller et privat rum, hvor nøgenhed er passende, endda komfortabel, fordi de her kan være sig selv. Kvinderne konstruerer herudfra en

grænse mellem fysiske steder og private og offentlige kontekster, men også mellem kulturelle normer for, hvor vi finder nøgenhed acceptabelt eller uacceptabelt. Grænsedragningen bygger på og reproducerer en arbitrær kulturel dikotomi mellem natur og kultur, hvor vi kulturhistorisk set har kategoriseret nøgenhed med naturen og påklædning som kulturen. Fordi den nøgne krop i denne forståelse opfattes som naturlig, vurderer kvinderne at nøgenhed er acceptabelt på stranden, som en naturliggjort kontekst, mens ishuse og gågaden som kulturelle settings er upassende steder for den nøgne krop. Nøgenhed etableres altså i grænsedragningen mellem fysiske steder, kulturelle normer og sociale interaktioner. I denne grænsedragningen får nøgenhed en dobbelt betydning, idet den nøgne krop simultant er acceptabel og uacceptabel, passende og upassende, privat og komfortabel, samt offentlige og eksponeret. De fire kvinder reproducerer i deres narrativer og handlinger grænserne mellem steder og de kulturelle normer som er forbundet hertil, og dermed også den dikotomiske forståelse af nøgenhed. Idet grænser er en konceptuel konstruktion, er grænsedragningen med til at opretholde kategorierne, men det gør samtidig, at grænserne er til forhandling. Det betyder, at grænserne og dermed vores kulturelle normer for nøgenhed er dynamiske og potentielt kan ændres, hvis vi f.eks. begynder at bruge stederne på en ny måde, eller der sker en ændring af kulturelle normer, som gør nøgenheden mere eller mindre acceptabel.

I dette øjebliksbillede, af disse fire kvinders forståelse og erfaringer, er grænserne for nøgenhed med til, at opretholde samfundsnormerne, men nøgenheden bliver også en indikator for, hvor grænsen for de sociale og kulturelle normer går. Dette betyder, at kvinderne reartikulerer og fastholder de kulturelle normer i byrummet og på stranden og reproducerer derved strukturer for en kulturel kropsopfattelse, som forbinder den nøgne kvindekrop til stranden og naturen.

## Kapitel 2

---

### Den nøgne kvindekrop i visuel repræsentation

I foregående kapitel har jeg netop argumenteret for, at de fire kvinder anser den nøgne kvindekrop som acceptabel i det, der kan betegnes som en naturlig kontekst, mens de vurderer nøgenheden som upassende i det, der kan anses som en kulturel kontekst. Dette perspektiv bliver udfordret, da jeg introducerer de fire kvinder for visuelle

repræsentationer af nøgne kvindekroppe i det offentlige rum i Aarhus. Enstemmigt fortæller de, at de ikke lægger mærke til de nøgne kvindekroppe i reklamer, som fylder i bybilledet i Aarhus. Laura og Marie udtrykker for eksempel: ”Jeg har set det så mange gange før, det er blevet så normaliseret, at jeg ikke engang rigtig lægger mærke til det” (Laura), og Marie peger på billederne og siger: ”Jeg tror bare vi har fået så meget af den her [nøgne krop], at den er lige meget efter hånden [...] jeg lægger ikke særlig meget mærke til den krop der, den er irrelevant, den er vi okay med i det offentlige”. I modsætning til levende nøgne kroppe, accepterer de fire kvinder tilsyneladende visuelle repræsentationer af nøgenhed i det offentlige rum, og dermed hvad vi anser for en kulturel kontekst. Det viser, at de skelner mellem virkelige, levende kvinders nøgenhed og den visuelle repræsenterede nøgenhed, som de ser i reklamer. Hermed opstår der endnu en dikotomisk forståelse af nøgenhed, nemlig mellem den fysiske, levende nøgne krop og den visuelle repræsenterede nøgne krop. I dette kapitel retter jeg fokus mod de nøgne kvindekroppe, som visuelt repræsenteres i reklamer i det offentlige rum i Aarhus. Min hensigt er at undersøge, hvordan nøgenhed får betydning gennem visuelle repræsentationer, ud fra hvordan de fire kvinder fortolker de visuelle repræsentationer af nøgne kvindekroppe og hvordan disse repræsentationer tilskynder kvindernes oplevelse af deres egne nøgne kroppe.

Som jeg tidligere har været inde på, har jeg under hvert interview præsenteret de fire kvinder for fotografier af reklamer, fra det offentlige rum i Aarhus. Jeg er opmærksom på, at min udvælgelse af billeder og det faktum, at jeg har præsenteret kvinderne for dette perspektiv, kan have indflydelse på, at vi taler om visuelle repræsentationer i første omgang. Da jeg blot har vist dem billederne, og herefter ladet kvinderne fortælle, hvad de ser og hvad det leder dem til at tale om, vurderer jeg dog, at det er kvindernes egne udtalelser og oplevelser som træder frem.

Inspireret af kultur geograf Gillian Roses (2016) udlægning af Roland Barthes teoretisering af en semiotisk læsning af visuelt materiale, ser jeg indledningsvist på, hvordan kvinderne fortolker den visuelle repræsentation. I samspil med fortolkninger fra mine informanter, laver jeg en visuel semiotisk analyse af reklamerne, hvor både kvindernes og mine egne læsninger og fortolkninger af reklamerne træder frem. Intentionen med dette er at klarlægge, at de betragter de visuelt repræsenterede nøgne kroppe, som seksualiserede idealer. Jeg inddrager herefter kunsthistoriker Kenneth Clarks

(1956) distinktion mellem *naked* og *nude*, som en måde at forstå hvordan den nøgne kvindekrop bliver et æstetisk objekt. Psykologerne Barbara Fredrickson og Tomi-Ann Roberts (1997) teoretisering af *self-objectification*, som en eftervirkning af idealiserede billeder af kvindekroppen, danner efterfølgende grundlag for at undersøge, hvordan kvinderne ser sig selv i relation til den visuelle repræsentation af nøgne kvindekroppe.

### ”Sex on a stick” – den nøgne kvinde i visuelle repræsentationer

”Når man ser det [nøgenhed] i reklamer og butiksvinduer og sådan, det bliver meget seksuelt, kroppen... Jeg tænker over, hvordan det ligesom bliver fremført... hun står i sådan en pose” siger Laura og vrider sin krop i en imitation af modellen på billedet. ”Måske også fordi det bliver deres ideal på en kvindekrop... du ved den der, sådan helt perfekte, sådan helt glatte, hårløse kvindekrop, der ligger sådan, at man kan gå og blive jaloux på den” siger hun og smiler skævt, da hun beskriver reklamen for hårfjerning nedenfor.



Billede 1

I Lauras optik signalerer den nøgne kvindekrop på billedet noget seksuelt, ligesom den repræsenterer et ideal for, hvordan en nøgen kvindekrop skal se ud. Laura er ikke alene om denne tolkning. Seksualisering og idealisering er de mest italesatte fortolkninger blandt alle fire kvinder, af alle fire billeder. Marie siger om samme billede: ”Altså hun skinner jo, så lidt hår hun har... der er jo et seksuelt henblik, der er lige sådan en reminder

til folk... hun er jo også sex on a stick, så er det sådan lidt øh, kan du godt være dig selv bekendt nøgen" (Marie).

I et semiotisk perspektiv, bygger Lauras, Maries og min egen læsning af reklamen på en fortolkning af forskellige tegn, der tilsammen koder reklamen med normer, værdier og ideer. Tegn består af to dele, som er arbitrært forbundet; *signifier* som en lyd eller et billede, f.eks. nøgen kvindekrop, og *signified* som er et koncept eller en mental ide om, hvad den nøgne kvindekrop betyder (Rose 2016: 113-114). Ifølge Rose, bruger Barthes tegn til at skelne mellem billeders *denotative* indhold, forstået som hvad man eksplicit kan se, og et *konnotativt* indhold, den implicite, kulturelle betydning af indholdet (Ibid. 121). Jeg koncentrerer mig primært om det denotative og konnotative indhold, da dette er mest fremtrædende i kvindernes narrativer.

I Lauras og Maries beskrivelse af billedet, forholder de sig til den nøgne model som reklamens denotative indhold. De, og jeg selv kan se, hvad man kan betegne som en ung kvinde. Hun har lukkede øjne og står med hænderne over hovedet. Det er tydeligt, at kvinden ikke har tøj på, men beskæringen af billedet gør, at man kun kan se dele af hendes bare bryster og baller. Lauras, Maries og min egen fortolkning af det denotative indhold, gør at modellen på billedet konnoterer noget "seksuelt" og et "ideal". Denne fortolkning er baseret på en typisk fremstilling af kvindekroppen i reklamer, som Laura hentyder til, da hun bemærker hvordan det "bliver fremført". Modellen er ung, hendes læber er fremhævede, så de fremstår som fyldige. Hendes krop er positioneret i en S-kurve, som fremhæver en timeglasfigur med smal talje, runde bryster og en rund numse, hvilket vi kulturelt anser for feminine kurver og en ideel kropsbygning. Hendes positur er herudover passiv, men udtrykket kan tolkes som forførende, hvilket underbygges af hendes lukkede øjne, som kan signalere underkastelse og at hun tilbyder sig selv for beskuerens blik (Bordo 2000: 200, 220, 230-231). Sammenkædningen af disse forskellige tegn med betydninger skaber en helhed af konnotationer ud fra en specifik kulturel forståelse (Rose 2016: 116). Vores fortolkninger af disse kodede tegn gør, at vi ser den nøgne kvindekrop som et symbol på en sex, samt et ideal for, hvordan en kvindekrop bør se ud. Denne fortolkning kommer bl.a. til udtryk i Maries beskrivelse af modellen som: "sex on a stick", der netop er et udtryk for en meget seksuel attraktiv kvinde. Associationerne mellem modellen på billedet og sex, underbygges yderligere, idet Laura og Marie siger at hun er "glat" og "skinner", ud fra en konnotativ koblingen til tekstens ved siden af modellen,



som fortæller dem, at det er en reklame for hårfjerning (Rose 2016: 129-131). Ifølge Marie er den seksuelle konnotation en ”reminder til folk”, en tolkning som Kira deler: ”[D]et spiller jo sammen med den der ide vi har om, at man, særligt hvis man skal være sexet, så skal man have brugt meget lang tid på at ordne sig først, og sørge for at der hverken er pels eller lugte [griner]” (Kira). Det kan være et udtryk for, at kvinderne fortolker modellen i reklamen som seksuel, ud fra en kulturel forestilling om at kvinder skal ”ordne sig”, være hårløse og dufte godt, for at være seksuelle. Den nøgne kvindekrop i reklamen bliver et tegn, som symboliserer en bestemt kvalitet, som i reklamen kan overføres til produktet som sælges (Rose 2016: 115; Barcan 2004b: 210). Den nøgne kvinde, som associeres med skønhed og sex, skal altså sælge en hårfjerningsydelse, en kobling de fire kvinder er bevidste om, som vi senere skal se i et citat fra Marie. Den nøgne kvindekrop bliver hermed et kommercielt middel til at sælge en vare, i kraft af vores associationer med modellen, som overføres til produktet. Samtidig skaber disse repræsentationer en utopisk verden, som er skabt for at forstærke vores behov for at få det vi ikke har. Det er fremstillinger af hvad vi kunne få og hvad vi burde være. På den måde inviterer forbrugerindustrien os til at sammenligne os selv og vore eget liv, med modellerne og det liv som de repræsenterer (Barcan 2004b: 210; Featherstone 2010: 197-198). Det vil sige, at den visuelle repræsentation af en nøgen kvindekrop, sideløbende med at være model for en vare, samtidig bliver et symbol på et ideal eller et image, som man ifølge Laura ”kan gå og blive jaloux på”.

I lighed med reklamen for hårfjerning (Billede 1), er det fremtrædende i alle fire kvinders fortællinger, at de læser de andre reklamer ud fra de samme implicite betydninger. Fremstillingen af disse modeller, skaber de samme konnotationer til sex og en idealkrop, ud fra samme denotationer.



Billede 2



Billede 3

”Hende her, hun er jo total stereotypen... altså hun prøver at signalere sex” siger Matilde om undertøjsreklamen, billede 2. Selv om denne model ikke er nøgen, har jeg alligevel taget billedet med, fordi alle fire kvinder fortæller, at de betragter hende som halvnøgen: ”[H]un har jo ikke rigtig tøj på” (Matilde). Det spiller tilsyneladende ikke en væsentlig rolle, om modellen er helt nøgen eller i undertøj. Det er samme associationer de forbinder hende med, hvilket kan tyde på at det er illusionen om nøgenhed, altså konnotationerne, mere end hvad de denotativt indeholder. ”Den er seksuel” siger Marie om samme billede og fortsætter: ”Det er jo sådan... sex sælger agtigt. Hende her, hun tilbyder sig selv, ja, hun sælger” (Marie). Modellens halvt åbne øjne som kigger direkte på beskueren og de skilte læber, udstråler en forførende bevidsthed, en erotisk tiltrækning som indbyder til, at man skal kigge på hende. Hun bliver objekt for beskuerens blik (Bordo 2000: 200). Et udtryk der går igen i kosmetikreklamen, billede 3. Denne model afviger dog en smule fra de andre modeller, ud fra kvindernes fortolkning. Tatoveringerne og det korte hår, konnoterer f.eks. for Kira, at denne model er ”lidt en anden type... hun er flot, mega flot” (Kira). I Maries optik udstråler hun ”power”, fordi hun ”har kant” og ”ser stærk ud” (Marie), tegn som vi typisk kæder sammen med den maskuline krop. Marie forklarer denne fortolkning med, at hun ser modellen som ”mere androgyn” (Marie). Denne model

skiller sig ud, sandsynligvis for at skabe identifikation hos forbrugeren, men hun skaber ikke et reelt repræsentativt alternativ til skønhedsidealet, som de andre modeller repræsenterer (Bordo 2004: 25). Trods afvigelsen fra den typiske fremstilling af en nøgen kvindekrop, når alle fire kvinder nemlig frem til, at hun ikke skiller sig væsentligt ud fra de andre visuelle repræsentationer. Marie uddyber sin beskrivelse: ”Hun er sexet, jeg synes hun er helt vild flot” (Marie). ”Hun er stadigvæk tynd, og lever op til et skønhedsideal” siger Laura og antyder, at modellen både ligner og udstråler sammen seksuelle forestilling, som de andre modeller. Det sidste fotografi, billede 4, som reklamerer for en kunstudstilling, vækker ikke helt samme seksuelle konnotationer hos de fire kvinder, men det er tydeligt, at de ser den som en repræsentation af et skønhedsideal: ”Den er nem at sluge på en eller anden måde, fordi hun opfylder de der skønhedsideal, som man har set før. Det er blikfang” (Laura). ”Jeg tænker næsten at det er lidt nemt, den er da flot, det er en krop der er acceptabel og udstillet” (Marie).



Billede 4

Ud fra dette visuelle semiotiske perspektiv, hvor det denotative og konnotative indhold forstås simultant, får billederne en implicit betydning. Ifølge Roses udlægning af Barthes, bygger denne implicite betydning på kulturelle *myter*. Myter skal her forstås som repræsentationer, der genbruger et kulturelt accepteret og velkendt udtryk, hvormed

billedet trækker på en bestemt forståelse. Myterne afspejler og forstærker de mest udbredte forestillinger og ideologier i samfundet (Rose 2016: 129,131). I et feministisk perspektiv kan man argumentere for, at den dominerende kulturelle forståelse af den nøgne kvindekrop er patriarkalsk. I denne hegemoniske patriarkalske ideologi gøres kvinden til genstand for mandens visuelle fornøjelse. Den seksualiserede og erotiserede kvinde er underdanig og altid til rådighed for manden objektiviserende blik og begær (Mulvey 1989). Reklamerne er arrangeret så de adresserer og appellerer til den mandlige beskuer og hans seksualitet, hvor kvinden som den beskuede tilbyder sin feminitet. Den kvindelige nøgenhed og underdanighed i reklamerne er derfor ikke et udtryk for kvindens følelser, men et tegn på hendes underkastelse af den mandlige beskuer (Berger 1972: 46-49, Mulvey 1989). Det underbygger Kiras tidligere bemærkning om, at kvinden skal ”ordne sig” så hun ikke har hår eller kropsdufte, før hun bliver betragtet som sexet. Med andre ord, skal kvinden indordne sig den patriarkalske ideologi, og underkaste sig de dominerende forventninger til en nøgen kvindekrop, for at blive anset som en sexet kvinde. Heri ligger en stereotyp og dobbelt forståelse af kvinden, et luder/madonna kompleks. Den kvindekrop som er til rådighed og vækker mandens begær, er attraktiv og sexet, mens den rene og moderlige kvindefigur, madonnaen, forbindes med kærlighed, men ikke begær (Birch 2020). Det betyder ydermere, at hvis den nøgne kvindekrop ikke er til rådighed og derfor ikke indordner sig de patriarkalske forventninger, betragtes den ikke som lækker og sexet. I dette perspektiv, bliver kvinden herudover tingsliggjort, idet hun bliver et symbol på det produkt hun skal sælge, derfor kan hun betragtes vare som kan købes, forbruges og smides væk (Barcan 2004b: 208; MacKinnon 1989: 317-318). Reklamerne afspejler således en patriarkalsk ideologi, om den nøgne kvindekrop som et seksualiseret objekt, der er tilgængelig for mandens blik og begær. Med andre ord er reklamerne en visuel iscenesættelse af en ideologi, hvor denotationen viser en ideologi, som implicit kommer til udtryk i konnotationen. Konnotativt fortæller billederne således, hvordan en ideel sexet nøgen kvindekrop bør ”ordnes” og være til rådighed, for at blive betragtet som sexet, ud fra en patriarkalsk dominerende kulturel forestilling herom.

Med dette perspektiv, er reklamerne en denotativ fremstilling af den nøgne kvindekrop, med velkendte konnotationer til sex og kropsidealer. Den nøgne kvindekrop bliver ikke bare en reklame for et produkt, men også for en bestemt opfattelse af, hvad det vil sige at være kvinde, og hvordan den nøgne kvindekrop skal se ud. Herudfra er den

nøgne kvindekrop altid allerede ladet med betydning, ud fra en kulturel og historisk forestilling og visuelle kodede tegn (Rose 2016: 131; Barcan 2004b: 236, 249). De nøgne modeller på billederne er således ikke bare nøgne. De repræsenterer en dominerende kulturel forestilling, om den ideelle kvindekrop som sexet, underdanig, samt slank og hårløs. Denne kulturelle forestilling opretholdes i repetitionen af det visuelle udtryk og dækker herved for selvmodsigelser eller konflikter i den dominerende ideologi (Rose 2016: 131), eksempelvis at nøgne kvindekroppe er mangfoldige, har kropsbehåring eller at alle kvindekroppe kan være sexede. Reklamerne reproducerer herved en dominerende kulturel ideologi om, at nogle nøgne kvindekroppe er mere sexede og smukkere end andre kroppe. Laura opsummerer det fint, da hun siger: ”Det man bliver eksponeret for, tror jeg bare også man synes er flot, det er det vi finder æstetisk tiltrækkende”.

Ud fra fortolkningerne af den visuelle repræsentation af nøgne kvindekroppe i reklamerne bliver det klart, at modellerne repræsenterer et ideal for den nøgne krop. De fire unge kvinder anser de nøgne kvindekroppe i reklamerne for seksualiserede idealkroppe, ud fra den konnotative betydning de tillægger billedernes denotative indhold. Deres fortolkninger bygger på forudgående fremstillinger af kulturelt dominerende patriarkalsk ideologi om den smukke, seksualiserede nøgne kvindekrop. Set i lyset af dette perspektiv, kan man argumentere for, at den nøgne kvindekrop i visuelle repræsentationer, reduceres til et symbol for noget andet, et produkt, et image eller et ideal (Barcan 2004b: 96). Den nøgne kvinde bliver en idealiseret og seksualiseret karakter, hvis nøgenhed har til formål at være ”blikfang” (Laura). Denne betragtning leder i det følgende afsnit til, at jeg argumenterer for, at den nøgne kvindekrop i reklamerne kan ses som æstetisk objekt, i modsætning til den levende nøgne krop.

### Nude og Naked – den nøgne kvinde som et æstetisk objekt

Under interviewet med Matilde, kigger hun på de fire billeder foran sig. Efter en lang pause siger hun: ”De er jo ikke virkelige... de her nøgne kvinder er jo bare en fremstilling... øhm rekvisitter”. Matilde definerer her de idealiserede nøgne kvindekroppe i reklamerne som ”en fremstilling” og ”rekvisitter”, hvilket tyder på at hun ser dem som objekter. En tolkning som bliver understreget af, at hun samtidig beskriver modellerne som ”ikke virkelige” og dermed en opposition til virkelige og nøgne kroppe som subjekter. For at forstå den objektivisering som træder frem i citatet fra Matilde, og

som de andre kvinder ligeledes omtaler, læner jeg mig op ad Clarks (1956) operationalisering af begreberne *naked* og *nude*. Jeg vælger her at arbejde med de engelske begreber, idet ordet nøgenhed i det danske sprog er et fællesbegreb, som jeg ikke finder præcis for tydeliggørelsen af de to typer nøgenhed.

Ud fra analyser af klassisk kunst, skelner Clark mellem to forskellige typer nøgenhed: *naked*, som er den individuelle og uperfekte nøgenhed. Den levende nøgne krop som alle mennesker har og som han argumenterer for er tæt forbundet til naturen. Og *nude*, der er en universel og idealiseret nøgenhed, som den kommer til udtryk i kunsten, og som i kraft af sin æstetiske repræsentation anses som kulturel (Clark 1956: 1-3; Berger 1972: 53). Han argumenterer for, at *nude* er et produkt af kunstneres transformation af den naturlige nøgne krop, *naked*, til en idealiseret og æstetisk repræsentation af en nøgen krop. Denne transformation kræver, at *naked*, forarbejdes og stripes for det naturlige, for alle individuelle karakteristika og for subjektivitet, i ønsket om til perfektionere den til et idealiseret objekt, *nude*. Herudfra plæderer Clark for, at nøgenhed er dikotomisk, idet *naked* aldrig kan leve op til det æstetiske ideal som karakteriserer *nude*, ligesom *nude* aldrig kan anses for at være naturlig og dermed *naked* (Clark 1956: 4; Barcan 2004b: 31-32; Berger 1972: 48).

Jeg accepterer basisbetingelser for Clarks opdeling af *naked* og *nude*, og forstår i denne sammenhæng *naked* som en fysisk tilstand og *nude* som en stiliseret måde at se nøgenhed på. Jeg forholder mig dog kritisk til den værdi Clark tilskriver den nøgne kvindekrop, idet han ikke tager højde for en kulturel kontekst og den individuelle kropslige erfaring af nøgenhed. Selv om jeg ikke fokuserer på kunst, mener jeg dog at Clarks begreber kan anvendes i denne kontekst. Vi lever i en tid, hvor vi er omgivet af fabrikerede billeder. Vi har i dag tekniske muligheder for at manipulere billeder i en grad, som gør, at vi sjældent ser en nøgen kvindekrop, som ikke er digitalt redigeret, i et ønske om at forbedre kroppen og gøre den smuk og perfekt. De nøgne kvindekroppe i reklamerne er sammensatte, fabrikerede og retoucherede og de kan derfor ses som en fiktion (Barcan 2004b: 210-211; Bordo 2004: 104; Featherstone 2010: 198). Disse moderne visuelle fremstillinger af den nøgne krop, er derfor ikke langt fra de kunstværker, som i Clarks optik ligeledes er fabrikerede fremstillinger af den nøgne kvindekrop. I dette perspektiv, kan de nøgne kvindekroppe i reklamerne dermed ses som *nudes*, fordi den visuelle repræsentation er en æstetisk fremstilling af, hvad vi i Vesten ser, som den

perfekte nøgne kvindekrop, et ønskværdigt ideal. Dette forklarer Matildes udmelding om, at de nøgne kroppe på billederne er ”ikke virkelige”. En fortolkning som Kira og Laura tilslutter sig: ”Den [nøgne krop i reklamen] er en fiktion. [...] Det er lige som om det er mere en reklame end en krop” (Kira), ”Det bliver helt urealistisk, synes jeg, alt for finpoleret og perfekt” (Laura). Disse beskrivelser vidner om, at kvinderne ikke opfatter de nøgne kvindekroppe i reklamerne som almindelige, individuelle og naturlige nøgne kroppe, *naked*, men netop en perfektioneret og ensartet udgave af den nøgne kvindekrop, *nude*. Når den idealiserede nøgne krop i reklamerne, anses som en *nude*, er den i kraft heraf et æstetisk produkt, et objekt: ”A naked body has to be seen as an object in order to become a nude” (Berger 1972: 48). Sådan skriver kunsthistoriker John Berger i sin udfoldelse af Clarks teori. Det betyder, at den visuelle repræsentation af nøgne kvindekroppe ikke blot er idealiserede fremstillinger, som skal få os til at købe et produkt, eller efterstræbe en kulturel defineret skønhed. De er også æstetiske objekter, som bliver retfærdiggjort i reproduktionen af en æstetisk visuel kultur, der ser kvindelige nøgenhed som smukt og derfor acceptabelt (Barcan 2004b: 197). Set i lyset af Clarks teori er de nøgne kvindekroppe i reklamerne *nudes*, og kan således ses som æstetiske objekter, i dikotomisk relation til levende kroppe, subjekter.

Dette perspektiv kan ydermere forklare det paradoks som jeg fremlagde i begyndelsen af dette kapitel: hvorfor de fire unge kvinder anser de visuelle repræsentationer af nøgenhed som acceptable, endda ”normaliseret” (Laura) i det offentlige rum. Som æstetiske objekter, *nudes*, er de nøgne kvindekroppe i reklamerne, som en kommerciel repræsentation, en kulturel konstruktion af et skønhedsideal og som i opposition til den levende, fysiske nøgne krop, *naked*, forbindes med en kulturel kontekst. Ud fra dette blik på den nøgne kvindekrop, opstår der hermed en dikotomisk forståelse af kvindelig nøgenhed, idet den nøgne kvindekrop på en gang betragtes som *naked* og *nude*. Den er både en virkelig, fysisk og levende nøgen krop, som i kraft af individuelle karakteristika repræsenterer en mangfoldighed og variation blandt nøgne kvinder. Samtidig er den nøgne kvindekrop et uvirkeligt, æstetisk objekt og en forarbejdet, perfektioneret nøgen krop, som forestiller en idealiseret repræsentation af en kulturel ide om den nøgne kvindekrop. I denne dikotomi opstår der samtidig en forståelse af, at den virkelige, levende nøgne krop er uperfekt, i sammenligning med det perfekte objektiverede skønhedsideal. Denne distinktion kan derfor også ses som et udtryk for

den dominerende patriarkalske ideologis regulering af kvindekroppen, som jeg tidligere var inde på. De visuelle repræsentationer som *nudes* er ikke virkelige, men anses som kunstneriske og skønne gengivelser af den perfekte kvinde. Når den nøgne kvindekrop indordnes og gøres til genstand for det patriarkalske blik og system, bliver den smuk, sexet og perfekt, men den bliver samtidig falsk, og et objekt som kan forbruges. Den virkelige og levende nøgne kvindekrop, *naked*, betragtes i modsætning hertil ikke som en tilgængelig genstand der kan forbruges, og den kan derfor ses som et opgør med denne patriarkalske ideologi. Når den nøgne kvindekrop som *naked* ikke indordnes den dominerende ideologi, betragtes den derfor som usexet og uperfekt, selv om den er virkelig og levende. Hermed opstår der en kompleks struktur af dobbeltheder, som viser at den kvindelige nøgenhed produceres og reguleres af den dominerende kulturelle forestilling hvordan den nøgen kvinde bør være.

Med andre ord, skaber den ensartede repræsentation af den nøgne kvindekrop som *nude*, et snævert ideal, som vores fysiske kroppe som *naked*, aldrig kan leve op til. Jeg fokuserer derfor i det følgende afsnit på, hvordan objektiviseringen af den nøgne kvindekrop i reklamerne påvirker de fire unge kvinders levede erfaring af nøgenhed.

### ”Kan du være dig selv bekendt nøgen”? - selvobjektivisering

Matilde hiver ærmerne på sin trøje ned over hænderne, da hun fortæller, at billeder som dem der ligger foran hende, påvirker hendes syn på sin egen nøgne krop.

”[A]ltså der er utrolig meget nøgenhed, som jeg skal forholde mig til, på et eller andet bevidst eller ubevidst plan. Altså, man bliver jo eksponeret for det over det hele ik’... så på en eller anden måde bliver man jo tvunget til, hele tiden at forholde sig til den her flotte, flotte nøgne krop, øh, så jeg tror da også det påvirker billedet af mig selv. Det er ikke bevidst, men jeg vil jo gerne ligne hende, hun er jo flot” siger Matilde og fortsætter efter en lang pause: ”Hvis jeg skal være helt ærlig, så tror jeg da også det er med til at påvirke, at jeg ikke har lyst til at vise min nøgne krop frem” (Matilde).

I forskellige variationer fortæller alle fire unge kvinder, at reklamer som dem vi taler om under interviewene, har en eller anden indflydelse på, hvordan de ser deres egne nøgne



kroppe. I lighed med Matildes udsagn, siger Laura: ”Jeg tror da man tager det ind og tænker over det [...] selv om man har lyst til at sige, at det ikke påvirker en, så gør det da, på mange måder”. Laura fortæller, at hun næsten kan blive undskyldende for sin egen nøgne krop, fordi den ikke ligner idealet på billederne.

De visuelle repræsentationer af den nøgne kvindekrop som et æstetisk objekt, er som jeg har været inde på, en bestemt og ensartet type, der skaber et snævert kropsideal. Som det tydeligt fremgår af Matildes og Lauras udsagn, påvirker dette snævre kropsideal deres syn på deres egne levende kroppe, fordi de ikke føler at de lever op til idealet. Filosof Susan Bordo peger på, at det homogeniserede billede af idealer i visuelle repræsentationer normaliseres. Det skaber derfor en lav tolerance for forskellige kroppe. Idealerne kan virke ekskluderende for dem, som ikke lever op til dem og det kan ifølge hende føre til, at man føler sig utilstrækkelig (Bordo 2004: 202-204, se også Barcan 2004b: 100; Featherstone 2010: 206). Når Matilde ikke har lyst til at vise sin nøgne krop frem, og Laura bliver undskyldende for sin nøgne krop, tyder det på, at de i sammenligningen med idealet, finder deres egne kroppe utilfredsstillende. De visuelle idealer har altså stor betydning for Matildes og Lauras kropslige erfaringer af nøgenhed, fordi idealerne, som Bordo argumenterer for, bliver en form for skabelon, hvorudfra de dømmer, måler, disciplinerer og retter sig selv (Bordo 2004: 25). Barcan deler denne opfattelse. Hun mener, at det visuelle ideal sælger et image og dermed en ide om, at man bliver som modellen på billedet, hvis man køber produktet hun reklamerer for. Hun argumenterer for, at man ikke kan adskille visuelle repræsentationer og erfaringer, idet billederne i dag er en stor del af vores hverdag. Hun opsummerer det således: ”Our experiences of the naked body occur in relation to images, and representations play an active role in producing bodily experience” (Barcan 2004b: 210). Den måde reklamer og forbrugskulturen objektiviserer kvindekroppen inviterer således Matilde, Laura, Kira og Marie som forbrugeren til at overveje deres uperfektheder, i sammenligningen med de repræsenterede idealer og de ideologier som knyttet hertil. Når de konstant eksponeres for *nudes*, bliver de bestandigt konfronteret med et urealistisk ideal, som de oplever er umuligt for dem at leve op til (Fredrickson & Roberts 1997: 181; Featherstone 2010: 207).

Den kropslige erfaring, som opstår i sammenligningen med idealet i reklamerne, kan ifølge Fredrickson og Roberts være et udtryk for *self-objectification*: ”[A] critical repercussion of being viewed by others on sexually objectifying ways is that, over time,

individuals may be coaxed to internalize an observer's perspective on self' (Fredrickson & Roberts 1997: 179-180). De argumenterer hermed for, hvad jeg tidligere var ind på, at mediernes og samfundets objektivisering af kvindekroppen, gør kvinden til objekt for beskuerens visuelle fornøjelse. Som et resultat heraf kan der opstå selvobjektivisering, hvor kvinder internaliserer det objektiviserende blik og dermed begynder at se deres egen krop som objekt for andres blikke (Ibid.). Et perspektiv der, på lignende vis, er beskrevet af Berger: "Men look at women. Women watch themselves being looked at. This determines not only the relations between men and women but also the relation of women to themselves. The surveyor of woman in herself is male: the surveyed female. Thus she turns herself into an object of vision: a sight" (Berger 1972: 41). I Laura Mulveys feministiske tilgang, betegner hun dette blik som *The Male Gaze*; hvor et maskulint, heteroseksuelt perspektiv på kvinder præsenterer og repræsenterer kvinder som seksuelle objekter til den maskuline beskuers begær (Mulvey 1989).

Fredrickson og Roberts insinuerer, at kvinder kulturelt og socialt er oplært til, at internalisere dette objektiviserende blik på deres egen fysiske krop, og at man som kvinde herved lærer at tænke – og behandle sig selv som objekt for andres blikke og bedømmelse. De karakteriserer denne indlærte bevidsthed, om egen fysisk fremtoning som *habitual body monitoring*, hvor man mere eller mindre bevidst monitorerer og vurderer sin egen fysiske fremtoning (Fredrickson & Roberts 1997: 180). Ud fra denne tilgang kan man med andre ord sige, at kvinderne adopterer det objektiviserende blik på sig selv, som de tidligere rettede mod de nøgne kvinder i reklamerne. Dette medfører, at det vurderer sig selv i overensstemmelse hermed. Det kommer bl.a. til udtryk i denne udmelding fra Kira: "Åh jeg ved det ikke" siger hun og sukker "Der er også det der med det publikum, man har inde i sit hoved, som hele tiden kigger på en og hele tiden tænker på, hvordan man ser ud" (Kira). Det internaliserede objektiviserende blik er for Kira, et "publikum" i hendes hovedet som gør, at hun hele tiden er bevidst om, hvordan hun ser ud. Denne selvbevidsthed medfører, at hun dømmer sin egen nøgne krop, ud fra sin fysiske fremtræden, præcis som hun dømmer modellerne i reklamerne ud fra deres fysiske fremtræden. Kira gør herved sig selv til genstand for andres blikke, og i denne selvobjektivisering, gør hun samtidig sin egen krop til genstand for vurdering og analyse. I Maries fortælling træder effekten af det selvobjektiverende blik frem, da hun siger: "Det er nemmere at være nøgen, hvis man ser sådan her ud" siger hun og peger på billederne.

”Så behøvede jeg ikke skulle arbejde med hele det her selvværd og det er okay at være anderledes, så havde jeg bare kunne gå gennem livet [griner], sådan uden at skulle forholde mig til, du ved, om at det er okay at være... almindelig”. Mellem linjerne antyder Marie, at hendes selvværd bliver påvirket af de idealiserede billeder af den nøgne kvindekrop, fordi hun i sammenligningen hermed er ”anderledes” og ”almindelig”. Hun formoder, at livet vil være nemmere, hvis hun ligner idealet. En formodning som Kiras narrativ kan afkræfte. Kira er meget bevidst om, at hun på mange parametre lever op til idealet, men at det ikke bekræfter hendes selvværd, fordi reklamerne får hende til at føle sig ”ligegyldig” (Kira). Selvobjektivering gør, herudfra, at Marie og Kira oplever, at reklamerne har en negativ indflydelse på deres selvværd. I Fredricksons og Roberts tilgang til selvobjektivering kan en negativ selvevaluering fremkalde en følelse af eksklusion, skam og værdiløshed. De argumenterer endvidere for, at disse følelser kan medføre et ønske om at skjule sig eller flygte fra andres blikke (Fredrickson & Roberts 1997: 181). Det forklarer, at Matilde i det indledende citat giver udtryk for, at hun ikke har lyst til at vise sin nøgne krop frem. Ved at være påklædt, skjuler hun sin nøgne krop og undgår hermed en konfrontation med det objektiviserende blik fra andre og fra hende selv. ”Afviger man for meget fra idealet, så begynder man at gennem den [nøgne krop] væk, fordi det ligesom kun er den der, der er i orden” siger Laura samstemmigt, og understreger hermed, hvordan idealet kan virke ekskluderende og begrænsende for hende. Selvobjektivering kan derfor være begrænsende for kvindernes udfoldelse, fordi deres opmærksomhed på deres fysiske fremtoning, kan tage opmærksomheden fra deres handlinger og aktivitet. (Fredrickson & Roberts 1997: 184). Kira peger på en yderligere konsekvens af selvobjektivering, da hun, som tidligere nævnt, siger, at der er en forventning om, at man skal bruge meget tid på at ”ordne sig” for at være sexet. Hun peger på billederne og uddyber: ”Hvis du ikke ser sådan der ud, så skal du arbejde så hårdt du kan, på at blive sådan der”. Det fremgår her, at kroppen gøres til genstand for en transformation, i en stræben efter at ligne idealet (Featherstone 2010: 207). Hermed understreger hun en tendens i moderne tid, med stor refleksivitet, hvor man investerer tid og penge i kroppen, i en stræben efter at forbedre sig selv både mentalt og fysisk (Ibid.). Disse fortællinger fra de fire unge kvinder, peger på, at selvobjektivering får dem til at evaluere og analysere deres egne kroppe og fysiske fremtoning, i en stræben efter at skabe sammenhæng mellem de idealer som er repræsenteret i reklamerne og deres egen

nøgne kroppe. Selvobjektiveringens har ud fra kvindernes fortællinger både mentale og fysiske konsekvenser for deres syn på dem selv, deres udfoldelse og deres nøgne kroppe.

Der opstår her et paradoks i kvinderne narrativer. På den ene side er de, som jeg tidligere var inde på, særdeles bevidste om, at reklamerne er en manipuleret virkelighed og at modellerne som *nudes* er æstetiske og idealiserede objekter, som skal sælge en vare (Bordo 2004: 104). På den anden side internaliserer de det objektiverende blik på kvindekroppen, og gør sig selv til genstand for analyse, i en grad så det påvirker deres selvværd og handlinger. Det viser en kompleksitet, hvor kvinderne er reflektive, og med analytiske kompetencer er i stand til at afkode reklamerne, mens reklamerne samtidig har en effekt på dem. Det illustrerer at reklamerne transcenderer kvinderne. Samtidig er det et udtryk for at kvinderne er ambivalente, idet de i sammenligningen med de idealiserede nøgne kvindekroppe, efterstræber et uopnåeligt ideal, som de selv kategoriserer som ”ikke virkeligt”, og derfor i direkte opposition til deres egne levende kroppe.

Alle fire kvinders narrativer er gennemsyret af kompleksiteter som understreger, at de er ambivalente. Sideløbende med deres fortællinger om forskellige grader af negativ påvirkning fra reklamerne, udtrykker alle fire kvinder en kropslig autonomi og refleksivitet over deres subjektive nøgne kroppe. Marie peger på reklamen for hårfjerning (Billede 1) og siger: ”Nøgenhed for mig, er ikke hårløs, eller det behøver den ikke være, jeg kan godt blive sådan lidt provokeret af det der” (Marie). Laura siger om samme reklame: ”Jeg tror da, at jeg bliver sådan, det kan da også være jeg skulle bare begynde og barbære min ben [griner], som jeg ikke har gjort i to år nu. [...] Jeg tror da man tænker over det og så prøver jeg alligevel at være sådan nej, prøver at gå i mod det” (Laura). Ligesom Laura, fortæller Kira, at hun ikke har fjernet kropsbehåring i flere år (Kira). Kvinderne revurderer herudfra den idealiserede repræsentation af den nøgne kvindekrop og deres egen krop i sammenligningen hermed. Det tyder altså på, at de kun i nogen grad internaliserer det selvobjektiverende blik. Fredrickson og Roberts påpeger, at objektiveringens netop ikke internaliseres i samme grad hos alle kvinder. Derfor oplever alle kvinder ikke sammen påvirkning heraf (Fredrickson & Roberts 1997: 174, 196). De argumenterer endvidere for, at kvinder har mulighed for at modstå selvobjektiveringens med bevidste strategier, f.eks. ved at undgå hårfjerning og make-up. Herved kan man indtage en selvrepræsentation, som bevidst ikke lever op til de objektiverede idealer og

undgå selvobjektivering (Ibid.). Marie, Laura og Kiras valg om ikke at fjerne kropsbehåring, som reklamen ellers lægger op til, samt det faktum at ingen af dem har make-up på, da jeg møder dem, kan herudfra ses som en bevidst strategi for, som Laura siger ”at gå imod” de idealer for den perfekte kvindekrop, som præsenteres i reklamerne. Sideløbende med at selvobjektiveringen internaliseres og påvirker dem, er de således selvrefleksive og forholder sig kritisk til idealerne. Selvobjektiveringen behøver derfor ikke nødvendigvis at medføre en vedvarende eller et betydeligt niveau af kropsutilfredshed (Grippo & Hill 2008: 174). Marie beskriver, hvordan hendes syn på sin egen nøgne krop har krævet en selvbevidsthed, som for hende er mundet ud i et aktivt valg om, at hun ikke stræber efter at ligne idealet:

”Man uddanner ligesom sig selv lidt, og så tager man ligesom et valg om, at nu skal det [nøgenhed] ikke være skamfuldt længere. Det er sådan et aktivt valg man skal tage, tror jeg, fordi ellers tror jeg man bliver ædt af ting som det her” siger hun og peger på billederne. ”Man skal tage et aktivt valg om at være okay... det er sjovt, det er mere et statement at være sig selv, end ikke at være det. Det er stadig lidt et statement, når kvinder har hår i armhulerne... men ja, jeg tror det er et valg vi skal tage... meget aktivt. Det er ikke sådan man behøves at se ud, for at man har lov til at være nøgen. [...] Den ideelle kvindekrop er sund og rask. Du skylder dig selv og din krop at være okay med den, den gør sgu det den skal for dig... du er jo sund og rask, der er ikke noget i vejen, så har du bare af at være okay med dig selv” (Marie).

Det er her tydeligt, at Marie bevidst, og meget aktivt, vælger at ”være sig selv” og se sin nøgne krop er ”okay”. Hun insisterer på, at man ikke behøver ligne idealet for at have lov til at vise sin nøgne krop, hvilket hun begrundes med, at den ideelle krop i hendes optik er ”sund og rask”. Marie forhandler dermed kropsidealet og flytter fokus fra kroppens fysiske udseende, til kroppens funktion og værdi, hvilket tyder på, at hendes ”uddannelse” af sig selv har givet hende et feministisk perspektiv på kvindekroppen (Grippo & Hill 2008: 175). Dette perspektiv går igen i Kiras narrativ, da hun fortæller at hun ”reclaimer” (Kira) sin krop, og at hun ikke vil undskylde for hvordan hun ser ud. Marie, Laura og Kiras udsagn indikerer, at de ser sig selv som subjekter, med agens til at modsætte sig

(selv)objektivering af deres nøgne kroppe. Det er samtidig et udtryk for, at de forstår deres egne nøgne kroppe som *naked*; de er virkelige, levende kroppe, som har kropsbehåring, er ”almindelige”, og sunde og raske kvindekroppe. Det viser ydermere, at kvinderne bearbejder den patriarkalske ideologi om den nøgne kvindekrop og feminin skønhed, som repræsenteres i reklamerne. Selv om de til en vis grad tager ideologien ind, og bliver påvirket af den, genforhandler de den, og gør den til deres egen i kraft af det aktive valg, om ikke at efterleve idealet.

Der udfolder sig således en tvetydighed i kvindernes narrativer, hvor de simultant oplever deres nøgne kroppe som objekter og subjekter. Kvinderne gør både deres egne nøgne kroppe til genstand for vurdering i et selvobjektiverende blik, hvilket har en negativ effekt på deres oplevelser af deres nøgne kroppe. Samtidig insisterer de, med en selvrepræsentation som går imod idealerne, på at være individuelle subjekter med virkelige nøgne kroppe. Det understreger min tidligere pointe om, at kvinderne er ambivalente, ligesom det tydeliggør deres dualistiske forståelse af nøgenhed.

Kvindernes ambivalens er karakteristisk for den moderne tid vi lever i. Samfundet i dag er præget af stor ambivalens og tvetydighed, fordi vi er ikke længere bundet af traditionelle roller. I et forsøg på at opretholde en konsistent følelse af os selv, fokuserer vi derfor på kroppen, som bliver et udtryk for hvem vi er (Moore & Kosut 2010: 14-15). Du skal vælge alt ting og du skal have en mening om alt ting [...]. Man kan ikke bare være, og man kan slet ikke bare være uden at sætte labels på”, siger Kira og hentyder til det moderne samfund bestandigt kræver en stillingtagen til os selv og vores fremtræden. Kvinderne præsenteres konstant for mere eller mindre nøgne kvindekroppe, og som Matilde pointerer i det indledende citat, forholder hun sig hele tiden til de nøgne kroppe hun eksponeres for. Disse visuelle repræsentationer fortæller derfor hele tiden kvinderne hvordan de bør se ud, og hvordan de bør være som kvinder. De dikterer, at kvindekroppen både skal være sexet og underdanig, men kvinderne oplever samtidig at de også skal være naturlige og handlekraftige. Det kan gøre det svært for kvinderne, at navigere i de dikotomiske roller, men det gør dem også refleksive og aktive i forhandlingen af, hvordan de visuelle repræsentationer af ”uvirkelige” kroppe påvirker deres oplevelse af deres ”virkelige” kroppe. Ambivalensen er derfor ikke et udtryk for en usikkerhed hos kvinderne. I stedet indikerer det nærmere, at kvinderne bestandigt manøvrerer i en

kompleks struktur af dobbeltheder. Jeg udfolder i slutningen af dette speciale en diskussion af ambivalensen i vores samtid.

I dette kapitel bliver det klart, at der i de fire kvinders narrativer om nøgenhed udfolder sig en kompleksitet, og at kvinderne er ambivalente. Ud fra et samspil mellem mine og deres fortolkninger af den nøgne kvindekrop i reklamer, bliver det tydeligt at den nøgne kvindekrop både kan ses som en kulturelt fremstillet objekt og som et naturligt, uredigeret subjekt. En nøgen kvindekrop, der er visuelt repræsenteret i et kommercielt øjemed anses som et ideal, en poleret fiktion, som i kraft af sin symbolik skal sælge forbrugsvarer og en ideologi om, hvordan den ideelle kvinde bør være og se ud. Denne repræsentation kan ses som en *nude*, et æstetisk og idealiseret objekt, der ikke betragtes som en virkelig krop. I modsætning hertil kan den levende nøgne kvindekrop ses som en *naked*, uredigeret og uperfekt nøgen krop, som dog betragtes som virkelig. Objektiviseringen af det visuelle repræsenterede ideal har en indflydelse på de fire kvinders oplevelse af deres egne nøgne kroppe, idet de i sammenligningen med det snævre kropsideal internaliserer det objektiviserende blik på kvindekroppen, og gør sig selv til objekt for andres visuelle fornøjelse. Det påvirker kvindernes selvværd og får dem til at skjule deres nøgne kroppe, fordi de ikke lever op til idealerne. Samtidig er kvinderne refleksive og forstår, sideløbende med selvobjektiviseringen, deres egne nøgne kroppe i opposition til idealet, hvilket gør dem i stand til at genfortolke idealerne og gøre dem til deres egen. Nøgenhed får således en kompleks og dualistisk betydning gennem kvindernes fortolkning og genfortolkning af de visuelle repræsentationer af den nøgne kvindekrop som et æstetiske og idealiseret objekt. Herudfra udleder jeg, at de fire unge kvinder er ambivalente, og at de derfor har en tvetydig forståelse af deres egne nøgne kroppe i sammenligningen med de visuelle repræsentationer.

## Kapitel 3

---

### Følelsen af nøgenhed i sociale relationer

”Kvinder ser hinanden”, siger Marie og fortsætter: ”Vi er også gode til at sammenligne os selv med hinanden, så er det meget den der [hun viser elevatorblikket med hovedet], man kigger og vurderer sig selv” (Marie). Hun samler billederne, der ligger foran hende,

i en stak og skubber den lidt væk, som en stiltiende understregelse af, at hun ikke bryder sig om reklamernes effekt.

Marie fortæller her, at kvinder ser, sammenligner og vurderer hinandens nøgne kroppe. Man kan herudfra argumentere for, at det internaliserede objektiviserende blik, ikke kun påvirker Maries, og de andre kvinders syn på sig selv, det har også indflydelse på, hvordan kvinder ser, kritiserer og dømmes hinanden. Det objektiviserende blik på kvindekroppen spiller således også en rolle i Maries oplevelse af nøgenhed i sociale relationer. Jeg retter derfor i dette kapitel blikket mod, hvordan kvinderne oplever nøgenhed i interpersonelle møder, med henblik på at klarlægge, at nøgenhed får betydning i sociale relationer. For at skærpe forståelsen af, hvordan blikket har betydning for kvindernes oplevelse af nøgenhed i forskellige sociale relationer, inddrager jeg antropolog Cheryl Mattinglys (2018) udlægning af begreberne *the reciprocal gaze* og *the non-reciprocal gaze*, som en tilgang til blikket som en social erfaring.

Jeg begynder dog min undersøgelse af nøgenhed i sociale relationer et andet sted. Under mit analytiske arbejde med empirien, har jeg fokuseret på de passager, hvor kvinderne taler om nøgenhed i relation til andre mennesker. Her fandt jeg, at et gennemgående fællestræk i narrativerne er, at alle fire kvinder beskriver deres oplevelse af nøgenhed i forskellige sociale relationer, gennem følelser. Derfor undersøger jeg først, hvordan nøgenhed, for de fire kvinder, medfører forskellige følelser i forskellige sociale relationer. Hertil inddrager jeg filosof Sarah Ahmeds (2004a; 2004b) teoretisering af affektive økonomier, især hendes tilgang til følelser som noget der *klistrer*. Dette affektive perspektiv på kvindernes narrativer danner grundlag for, at forstå hvordan kvindernes oplevelse af nøgenhed bliver social og hvordan deres følelser af nøgenhed afspejles i blikket.

### ”Rart” og ”sårbart” – følelsen af nøgenhed

”Jeg har det virkelig stramt med at være nøgen overfor andre, fordi så bliver jeg meget bevidst om, hvordan jeg ser ud. Øhm når jeg er nede i fitnesscenteret klæder jeg altid om på forhånd, øhm, jeg bryder mig ikke om, at andre mennesker skal se mig nøgen... jeg synes det er grænseoverskridende at gå i bad sammen med fremmede, jeg føler mig øhm meget sårbar”, siger Matilde og kigger ned i bordet. Kira forklarer modsat: ”Jeg har det virkelig godt med nøgenhed generelt. Øhm altså, mest min egen, ikke fordi jeg bare sådan



har det godt med at alle er nøgne, men med min og folk jeg holder af, som jeg har et forhold til, ahh der er det rart og blødt og barriereløst [hviskende]. Altså nu har jeg en kæreste, og vi sover nøgne sammen, der er det varmt, blødt”, siger Kira.

Kira og Matilde har meget forskellige oplevelser af, hvilke følelser nøgenhed frembringer for dem. Nøgenhed er både ”rart”, ”barriereløst”, men også ”grænseoverskridende” og ”sårbart”. Citaterne viser dog også, at der er forskel på hvem der er tilstede, da disse følelser beskrives. Matilde taler om fremmede mennesker, mens Kira beskriver nære relationer, en tendens, der går igen i alle fire kvinders fortællinger.

Kira beskriver i ovenstående citat, at nøgenhed for hende føles ”rart”, ”varmt” og ”blødt” når hun er sammen med sin kæreste eller folk hun holder af. På lignende vis beskriver Marie, at hun i selskab med nære relationer, som veninder, familie og intime relationer, oplever nøgenhed som ”befriende”, ”dejligt” og ”stærkt” (Marie). Laura fortæller at hun oplever nøgenhed som ”ekstraordinær”, men også at hun i selskab med familie og veninder ikke tænker så meget over nøgenheden: ”Hvis der er en veninde, der klæder om hjemme ved mig... det tænker jeg da ikke to sekunder over. Det skal hun have lov til... det er bare sådan nice”, siger Laura og griner. Ud over kvindernes verbale beskrivelse af disse positive følelser, observerer jeg under interviewene, at de understreger følelserne i måden de udtrykker sig på. Kira nærmest hvisker, at det er ”rart” og ”varmt”, mens hun trækker skulderne op og folder armene omkring sin egen krop, som om kun giver sig selv et knus. Laura smiler skævt og lægger hovedet ned på skulderen. Disse nonverbale gestikulationer, tolker jeg som et udtryk for en tryk og behagelig følelse. Ud fra disse udsagn og observationer, er der et mønster i kvindernes narrativer, som antyder, at de beskriver nøgenhed i selskab med nære relationer med verbale og nonverbale udtryk, som konnoterer positivt erfaringer og følelser.

Følelser er for Ahmed ikke noget iboende, eller noget vi har. Hun peger i stedet på, at følelser er performative, kropslige og sociale, hvorfor hun er mere interesseret i, hvad følelser *gør*, end hvad de *er* (Ahmed 2004a: 119). Hun argumenterer herudfra for, at følelser er relationelle, de cirkulerer mellem kroppe i en affektiv økonomi, og de bliver derfor meningsfulde i sociale relationer. ”[E]motions play a crucial role in the ‘surfacing’ of individual and collective bodies through the way in which emotions circulate between bodies and signs. [...] emotions are not simply ‘within’ or ‘without’ but [...] create the

very effect of the surfaces or boundaries of bodies and worlds.” (Ibid. 117). I cirkulationen mellem kroppe og tegn, akkumuleres følelserne og skaber merværdi, derfor *gør* de noget i cirkulationen. I hendes udlægning af affektive økonomier, plæderer hun for en *rippling effect of emotions*; hvor følelser er *klistrende* i en metonymisk sidelæns bevægelse, hvor vores associationer klistrer bestemte tegn sammen. Disse tegn har en historicitet, en baglænsbevægelse, argumenterer Ahmed, og mener hermed at vores følelser afhænger af allerede tillærte erfaringer, eller en forudgående historie, som giver betydning til tegnene (Ahmed 2004a: 119-121; Ahmed 2004b: 66, 76). I dette perspektiv klistrer kvindernes følelser ”varm”, ”rar”, ”dejlig” og ”stærk” til den nøgne kvindekrop, når den befinder sig i relation til mennesker de kender godt. Når Kira siger, at hun sover sammen med sin kæreste og Laura beskriver, at en veninde skifter tøj hjemme hos hende, er det handlinger som foregår i en privat kontekst. Som jeg var inde på i kapitel 1, kan denne private setting ses som en *backstage*, hvor kvinderne kan være sig selv og opføre sig som om ingen kigger. (Goffman 1959: 114). Kira og Laura forbinder således de nære relationer med en privat sfære, og de handlinger og private interaktioner om finder sted her. Når Kira uddybende siger: ”Det der med at sove nøgen med sin kæreste, der er jo bare ja ja, fordi man er fuldstændig ligeværdige i sårbarhed” (Kira), antyder hun, at der i den intime relation til hendes kæreste, er et ligeværd i den sårbarhed, som hun også forbinder til nøgenhed. Jeg vender senere tilbage til den sårbarhed Kira her omtaler. Kira kæder hermed ligeværd sammen med relationen til sin kæreste og deres intimitet, og til den private kontekst.

Kira og Laura associerer herudfra de nære relationer med en privat kontekst, hvor de kan være sig selv, intime og ligeværdige i relationerne. Ligeledes forbinder de deres nære sociale relationer med tryghed jf. mine observationer under interviewene. Således klistrer deres følelse af nøgenhed som rar, varm og befriende, sidelæns mellem associationer med nære sociale relationer, privat, ligeværd, intimitet og tryghed. I Ahmeds optik bygger disse associationer på en baglæns bevægelse, der genåbner forudgående associationer, som klistrer til nutiden og *gør*, at de læser nøgenhed på en bestemt måde i forbindelse til nære sociale relationer (Ahmed 2004a: 120). ”[S]om helt lille er du jo bare nøgen, det er rart”, siger Marie smilende, og Kira fortæller at små børn gerne må være nøgne: ”[De]t er bare børn jo”, siger hun og trækker på skulderne. Disse udsagn kan indikere, at Maries og Kiras tidlige oplevelse af nøgenhed associeres med

tryghed i familiære relationer, som sandsynligvis også er forbundet med en privat kontekst. Disse associationer kan ydermere bygge på en kulturhistorisk forestilling om den barnlige uskyld og ublufærdige oplevelse af nøgenhed, som forbindes til den nutidige positive følelse af nøgenhed i nære relationer (Barcan 2004b: 88-89; Agamben 2011). Hermed skabes der er årsagssammenhæng, mellem den rare følelse af nøgenhed i nære relationer, idet kvinderne allerede forstår nøgenhed som positivt i disse relationer. Når kvindernes følelse af nøgenhed er ”rart”, ”varmt”, ”befriende” og ”stærkt”, er det i dette perspektiv fordi disse positivt ladede følelser klistrer til den nøgne krop i nære sociale relationer. Disse sociale relationer er metonymt forbundet med en privat kontekst og intimitet, som glider baglæns, og yderligere er et udtryk for en barnlig ublufærdighed i disse relationer. I Ahmeds affektive økonomi cirkulerer de positive følelser mellem de kroppe og tegn som følelsen af nøgenhed klistrer til, i en sidelæns og baglæns bevægelse. I denne cirkulation akkumuleres den rare følelse af nøgenhed således i de nære sociale relationer, hvorfor følelsen skaber mening og får betydning i sociale relationer (Ahmed 2004a: 120).

I lighed med den positive følelse, klistrer kvindernes følelse af sårbarhed også til den nøgne krop, men det sker i relationen til fremmede. Som det fremgår af det indledende citat, føler Matilde, at nøgenhed er sårbart i relation til mennesker hun ikke kender. Denne oplevelse deler de tre andre kvinder med hende F.eks. fortæller Kira om hendes oplevelse med omklædningsrum: ”Man gør så meget for at ignorere hinandens kroppe [...] vi er ikke tæt nok på til at interagere med hinanden som nøgne [lang pause] så kan man lige pludselig mærke man er nøgen, der er sådan... uhh sårbart” siger Kira og holder hænder foran brystet, som om hun dækker sin krop til. Jeg observerer også her, at følelserne manifesterer sig fysisk i kvindernes gestikulationer under vores samtaler. Alle fire kvinder illustrerer fysisk med armene, hvordan de dækker for kroppen, når de taler om den sårbare nøgenhed. Herudover bemærker jeg, at de holder væsentlig længere pauser når de taler om sårbarhed, ligesom der er en tendens til at de taler i afbrudte sætninger. Det tolker jeg som en indikation på, at de oplever sårbarhed som en negativ følelse.

Sårbarheden klistrer til den nøgne krop i relationen til fremmede, fordi disse sociale relationer, modsat de nære relationer, metonymiske kædes sammen med en offentlige kontekst, eller en *frontstage*, hvor man forventer et publikum til sine handlinger og hvor

der er kulturelle normer for, hvordan man opfører sig (Goffman 1959: 110). Herudover beskriver Kira at man prøver at ignorere hinandens kroppe og at man ”ikke er tæt nok på, til at interagere med hinanden som nøgen”, hvilket indikerer at hun ikke oplever samme lighed i relationen, som hun gør i de ”ligeværdige” nære relationer. I modsætningen til den barnlige uskyld, klistrer følelsen af sårbarhed sig baglæns til en tillært betydning af den nøgne kvindekrop som skamfuld og seksualiseret. Det kommer bl.a. til udtryk i Maries beskrivelse: ”[M]an har fået af vide, det [at klæder sig af] gør man ikke... altså sådan i det offentlige rum. [...] så lærer du ligesom at skamme dig over det [nøgenheden]” (Marie). Som jeg tidligere har været inde på, bærer den nøgne kvindekrop en betydning og en historicitet, hvor man har anset den som skamfuld, erotiseret og forførende, og ydermere som et objekt for andres blikke (Barcan 2004b: 192-193). Denne ide om den nøgne kvindekrop former således en forudgående forståelse, som gør at følelsen af sårbarhed klistrer til den nøgne kvindekrop i relationen til mennesker kvinderne ikke kender. Sårbarheden klistrer således til kvindernes nøgne kroppe, når de befinder sig sammen med mennesker de ikke kender.

Kvindernes følelse af sårbarhed, bliver en kropslig oplevelse, der gør at de får lyst til at dække sig til, som det viser sig i mine observationer af deres gestikulationer. Ahmed påpeger, at sårbarhed kan ses som en følelse af åbenhed overfor en potentiel fare:” [T]he openness of the body to the world involves a sense of danger, which is *anticipated as a future pain or injury*” (Ahmed 2004a: 69). En potentiel fare, som i denne kontekst kan være objektiviserende eller skamfulde blikke, som gør, at vi trækker os fra situationen, for at undgå det vi frygter. Det kan ligeledes være en moralsk frygt (Barcan 2004b: 109) for at afvige fra sociale og kulturelle normer, og derfor blive anset som ”mærkelig” eller ”upassende”, som jeg var inde på i kapitel 1. Når kvinderne dækker sig til, og Matilde klæder om inden hun tager i fitnesscenter, er det herudfra en indikation på, at de fjerner deres nøgne kroppe fra relationen til fremmede og den offentlige kontekst, for at undgå en åbenhed for fare. Det betyder, som Ahmed argumenterer for, at affekt begrænser nogle kroppe, mens andre kroppes mobilitet udvides (Ibid.). Sårbarhed er således:” [A]n effect that works to secure femininity as a delimitation of movement in the public, and over-inhabitation in the private” (Ahmed 2004a: 70). Dette perspektiv leder tilbage til den nøgne kvindekrops historicitet, hvor kvinden betragtes som tæt forbundet til naturen og den private kontekst i hjemmet. Her er hun beskyttet for de farer, som gør hendes nøgne

krop sårbar i det offentlige rum, men det begrænser samtidig den nøgne kvindekrops udfoldelse til privaten og en backstage. Idet den nøgne kvindekrop er i sikkerhed i hjemmet, eller en privat kontekst, underbygger det de positive følelser af nøgenhed, som de fire kvinder beskriver i relation hertil. Det understreger ydermere min tidligere pointe om, at de fire kvinder finder feminin nøgenhed ”passende” i en privat kontekst og ”upassende” eller grænseoverskridende i det offentlige rum. Når kvinder, som Marie siger, ”lærer at være skamfulde”, bliver følelsen dermed en regulerende effekt for den nøgne kvindekrop, som begrænser kvindekroppens bevægelsesfrihed og accept i det offentlige rum.

Med dette affektive perspektiv bliver det tydeligt, at nøgenhed frembringer forskellige følelser hos de fire kvinder, og at disse følelser akkumuleres i sociale relationer. I nære relationer oplever kvinderne generelt nøgenhed som positivt, mens de erfarer negative følelser, af deres egen nøgenhed, i relationen til mennesker de ikke kender. Oplevelsen af nøgenhed er derfor tvetydig, idet den fremkalder modsatrettede følelser som klistrer til den samme nøgne kvindekrop i forskellige sociale relationer. Idet nære relationer er forbundet med en privat sfære og relationen til fremmede knyttes til en offentlig sfære, har konteksten endvidere en afgørende betydning for, hvilke følelser der klistrer til kvindernes nøgne kroppe.

### ”En fælles kontrakt” – lighed i nøgenheden

Laura, Matilde, Kira og Marie er enige om, at de i relationen til fremmede føler, at nøgenhed er sårbart, men der er undtagelser i deres narrativer, som viser, at nøgenhed i disse relationer også kan frembringe en følelse af fællesskab.

”Det handler om, om vi er lige eller ej [...] man er jo lige i sårbarhed, hvis man alle sammen er nøgne... man føler sig ikke sårbar i samme grad, det gør jeg i hvert fald ikke. [...] Vi er lige, vi er samme niveau af sårbarhed. Men det er sådan, hvis andre ligesom får den der ekstra, øhm og er påklædt, så kan man virkelig mærke sin sårbarhed. [lang pause] Jeg kan ikke li’ det, nej. ... Altså I kan se alt muligt agtigt... Hvor når man... jeg kan se alt muligt på dig og du kan se alt muligt på mig, så er det sådan lidt, ja okay” siger Kira

hviskende og vifter med hånden for at illustrere *pyt*, inden hun fortsætter: ”Og vi har en fælles kontrakt om, at vi ikke siger noget, og vi ikke er upassende og at vi ikke rører ved noget vi ikke skal røre ved” (Kira).

Det fremgår tydeligt af denne beskrivelse fra Kira, at hun ikke føler samme grad af sårbarhed i relationen til fremmede, hvis alle er lige nøgne, fordi der opstår det som hun kalder en ”fælles kontrakt”. Både Laura og Marie beskriver i tråd med Kira, samme oplevelse af fællesskab og lighed. Når alle er lige nøgne i situationen og kan se hinandens nøgne kroppe oplever kvinderne, at de er lige sårbare. Denne fælles følelse gør, at de i situationen samles i et følelsesfællesskab. ”The slide between figures constructs a relation of resemblance between the figures” (Ahmed 2004a: 119), skriver Ahmed, og argumenterer for, at følelser kan være fælles og derfor samlende. Kira, Laura og Marie oplever således en form for samhørighed med andre kvinder, hvis de har ”samme niveau af sårbarhed” (Kira). Dette medfører, at kvindernes følelse af deres nøgne kroppe som sårbare bliver en fælles følelse, eller den ”fælles kontrakt”, som Kira definerer. Følelsen af sårbarhed gør derfor noget i situationen, fordi de er sårbare sammen, binder denne sårbarhed dem sammen i et forestillet fællesskab (Ahmed 2004a: 118, Anderson 1991). Dette medfører i Kiras optik, at hun ikke føler sig ”sårbar i samme grad”. Sårbarheden klitrer altså ikke på samme måde til den nøgne kvindekrop i relationen til fremmede, når der er flere nøgne kroppe samlet og de kan se hinandens nøgne kroppe.

Samhørigheden som de fire unge kvinder her taler om, kan ud fra antropolog Marianne Gullestads (2002) begreb *imagined sameness*, bygge på en forestilling om, at de er lige, fordi de er ens. Selv om Gullestads operationalisering af forestillet lighed bygger på hendes undersøgelse af indvandrere i Norge, mener jeg at begrebet er anvendelig i denne kontekst, da jeg i kvindernes fortællinger finder samme ide om lighed. Gullestad argumenterer for, at vi i Norden har en særlig egalitær logik, hvor vi skal føle at vi har en vis grad af ensed, for at have samme værdi: ”social actors must consider themselves as more or less the same in order to feel equal” (Ibid. 46). Med forestillingen om ensed som lighed, plæderer hun for, at vi skal være nogenlunde ens eller lignende for at passe ind, eller passe sammen, og at denne forestilling om lighed netop kan medføre en oplevelse af samhørighed eller fællesskab. Anerkendelsen af hinanden som ens, medfører i Gullestads optik, at ligheder fremhæves, mens forskelle nedtones (Ibid. 46-

47). Når Kira taler om ”samme niveau af nøgenhed”, hvor flere kvinder er nøgne sammen, anses de som signifikant ens og er derfor, i Gullestads perspektiv, også ligeværdige. Den nøgne kvindekrop og følelsen af sårbarhed som klistrer hertil, bliver derfor en lighed som fremhæves og som indbyrdes bekræfter kvinderne i deres samhørighed i kraft af en fælles følelse og ensked i kraft af nøgenheden. Forestillingen om at kvinderne er ligeværdige, fordi de er lige nøgne og derfor ens kan forklare, hvorfor nøgenhed for Kira ikke er ”sårbar i samme grad”, idet hun oplever et ligeværd som minder om det, som hun beskriver i forbindelse med sine nære relationer. Når alle er nøgne sammen, og derfor lige, opstår der samhørighed, en social relation som bygger på en ”fælles kontrakt” og et ligeværd, der kan sidestilles med de tegn som klistrer til følelsen af nøgenhed som rar og varm i nære sociale relationer. Det kan dog også hænge sammen med, at kvinderne taler om denne samhørighed i relation til omklædningsrum, en kontekst hvor der oftest kun er kvinder tilstede og hvor de forventer at blive eksponeret for nøgenhed. Omklædningsrum kan ses som en *backstage*, et privat rum med fælles normer om, at man som Kira pointerer: ”ikke siger noget”, ”ikke er upassende” eller ”ikke rører ved noget” (Kira). Dette rum kan derfor frembringe samme følelse af tryghed, som kvindernes private hjem, idet der, i kraft af en konsensus om ikke at være ”upassende”, er en beskyttelse mod potentiel fare.

Ahmed argumenterer for følelsesfællesskabet bygger på et fællesskab, som er defineret i opposition til dem som er forskellige herfra. Dermed kan affekt i hendes perspektiv både være samlende og fremmedgørende (Ahmed 2004a: 118-119). Forestillingen om samhørighed i kraft af en fælles følelse af sårbarhed over nøgenhed, bygger derfor på forskelligheden til dem der er påklædte, og som derfor ikke er sårbare. Det kommer til udtryk, når Kira siger, at hun kan ”mærke sin sårbarhed” og at hun ”ikke kan li’ det”, når andre er påklædte og kan se hende nøgen. Hun uddyber senere: ”Man lægger mærke til, hvis folk har for meget tøj på i svømmehallen, hvis de skiller sig ud... også fordi det bliver sådan lidt, hvad har du at skjule [...] get on our level”, siger hun grinende. I relationen til dem der er påklædte, føler Kira sig sårbar, fordi hun er den eneste i relationen som er nøgen og sårbar. Når hun samtidig siger ”de skiller sig ud”, antyder hun ydermere, at dem der er påklædte, ikke deler den sammen fælles sårbarhed, de er ikke ”on our level” og de har ”noget at skjule”, og skiller sig derfor ud fra den egalitære forestilling og ligheden i følelsesfællesskabet (Gullestad 2002: 47). De påklædte adskiller

sig fra ”det fælles niveau af nøgenhed”, og bekræfter derved samhørigheden mellem dem som er nøgne og sårbare, fordi de udgør en opposition at definere samhørigheden ud fra. ”Ligeså snart du tager jakken på, er du ikke velkommen i nøgenrummet længere. Nu er du ikke sårbar”, siger Marie understreger hermed differentieringen mellem at høre til og skille sig ud fra følelsesfællesskabet. I cirkulationen mellem markører, figurer og objekter gør affekt noget i sociale relationer. Følelserne har en samlende effekt, når kvinderne oplever en lighed i nøgenhedens sårbarhed. Der opstår her en samhørighed, som gør at sårbarheden ikke klister til den nøgne kvindekrop i relationen til fremmede i samme grad, fordi ingen kan skjule noget og derfor er lige sårbare. I modsætning hertil klister sårbarheden til den nøgne krop, hvis en fremmed i relationen er påklædt, fordi de ikke er på samme niveau af nøgenhed og derfor ikke anses som lige. Følelserne har her en adskillende effekt, hvor forskellen mellem nøgen og påklædt, ikke bare bliver definerende for oplevelsen af samhørighed, men også for de følelser som klister til den nøgne krop i relationen. I omklædningsrummet spiller graden af nøgenhed således en væsentlig rolle for, i hvilken grad følelsen af sårbarhed klister til den nøgne krop.

### ”Jeg kigger, du kigger” – nøgen i hinandens blikke

”.... Altså hvis de er nøgne, så skal jeg jo også være nøgen [griner]. Altså så snart man har tøj på i et omklædningsrum, så skal man jo ud. Altså det bliver sådan uhh jeg hører ikke til her mere. [...] hvis jeg har tøj på og andre er nøgne, eller bare en anden er nøgen, så bliver jeg meget hurtigt. Altså sådan... øhh kun beskuer. Når man er beskuet og beskuer samtidig [sukker], så er det som om de to kræfter ligesom udligner hinanden, og så kan man jo også kigge lidt mere, fordi så er det sådan, jeg kigger, du kigger, agtigt. [...] Man putter noget i en pulje [griner], man kan kigge tilbage, og så udligner det på en eller anden måde” (Kira).

Dette udsagn fra Kira underbygger den føromtalt forestilling om, at høre til eller skille sig ud fra følelsesfællesskabet. Det viser endvidere, at nøgenhed i sociale relationer, for hende, får betydning og fremkalder følelser, ud fra en ide om at se - og bliver set nøgen. Denne ide om blikket som en faktor, for hvordan nøgenhed opleves i forskellige sociale



relationer, er fremtrædende i alle fire kvinders narrativer. Derfor fokuserer jeg i dette afsnit på, hvordan kvindernes affektive oplevelse af nøgenhed afspejles i blikket.

Blikket kan betragtes som den måde, et individ, eller en gruppe ser en anden, andre eller sig selv. Blikket er derfor en social erfaring, som involverer samspillet mellem 1. 2. og 3. persons perspektiv (Mattingly 2018). Der er en lang teoretisk interesse for blikket, inden for både filosofi, fænomenologi og psykologi (Se f.eks. Fanon 1986; Foucault 2002; Lacan 1978; Mulvey 1989; Sartre 2007). Jeg vil i denne kontekst ikke præsentere en udtømmende redegørelse af blikket, men blot pointere, at det sammenfaldende ved flere af disse tilgange er, at blikket er et vigtigt socialt fænomen, idet mennesker eksisterer for hinanden i mødet mellem blikke. I min læsning af kvindernes beskrivelser af blikket, læner jeg mig op ad Mattinglys (2018) udlægning af begreberne *the reciprocal gaze* og *the non-reciprocal gaze*. Hun beskriver, ud fra Sartres tilgang til blikket, hvordan man i det reciprokke - og ikke-reciprokke blik, bliver både et kiggende subjekt, men også et objekt som bliver kigget på, samt et objekt for sit eget blik.

Når Kira i det ovenstående citat siger, at hun som ”beskuer” og ”beskuet” oplever at de to ”udligner hinanden”, kan det i Mattinglys perspektiv være udtryk for et reciprok blik. Hun argumenterer for at blikket fra den reciprokke Anden er åbent: ”I see you – you are an object of my gaze – at the same time that I recognize I am an object of yours” (Mattingly 2018: 10). Heri ligger der en gensidig anerkendelse af, at Kira både kan blive set nøgen og se andre nøgne kvindekroppe, hvilket kan forklare at hun føler de ”to kræfter udligner hinanden”. ”[J]eg kigger, du kigger”, siger hun og insinuerer, at begge parter har lige mulighed for at kigge på hinanden, hvorfor begge er objekter for hinandens blikke og derfor lige sårbare. Hun uddyber denne gensidige følelse yderligere med udtrykket ”pulje”, hvor hun beskriver at ”man kigger lige meget”. Herudfra tyder det på, at Kira mener, at dem der er nøgne investerer lige meget, eller putter lige meget i ”puljen”, og der opstår et reciprok forhold mellem dem og deres blikket. Det underbygger, min tidligere pointe om kvindernes oplevelse af at være lige sårbare i relationen til fremmede, hvis de er lige nøgne. Samme niveau af nøgenhed skaber således en forestilling om lighed i relationen til fremmede, som viser sig i blikket fra den reciprokke Anden.

Det ikke-reciprokke blik er mere komplekst, fordi der heri ligger en ide om at være objekt for den Andens blik, men samtidig at være objekt for sit eget blik gennem blikket fra den Anden. “I am “over-determined”. I become an object twice over. First, I am an

object of your gaze of me. But then, I become an object for myself because I see myself through your eyes” (Mattingly 2018: 10). Det ikke-reciprokke blik kan herudfra sidestilles med det selvobjektiverende blik, som jeg præsenterede i kapitel 2, fordi kvinder ofte har internaliseret dette blik, og herved lært at se sig selv og andre på denne objektiverende måde. Derfor oplever kvinder næsten altid det ikke-reciprokke blik: ”women are always socially positioned to see themselves as objects in precisely this injurious way” (Mattingly 2018: 10). Jeg finder det ikke-reciprokke blik anvendeligt i denne kontekst, da det kan give en forståelse den mellem menneskelige udveksling af blikke. Jeg anerkender dog, at det internaliserede objektiverende blik på kvinden har indflydelse på, hvordan kvinder ser og dømmer hinanden, hvorfor det er indlejret i det ikke-reciprokke blik. Mattingly forklarer dette blik ud fra Sartres eksempel med det skamfulde øjeblik, hvor man bliver taget i at lure igennem et nøglehul. Mens man lurer i nøglehullet, er man opslugt af den verden, men i det øjeblik man opdages i denne handling, forsvinder den verden og erstattes med en indtrængende oplevelse af at blive dømt. Man skifter i det øjeblik fra at være den der kigger til at være den der bliver kigget på. (Mattingly 2018: 10; Sartre 2007: 198-199). Man begriber sig selv som den Anden ser en, og dømmer sig selv ud fra denne begribelse. Med andre ord, man ser sig selv gennem den Andens øjne, og dømmer sig selv herudfra: ”Jeg skammer mig over mig selv, således som jeg fremtræder for den Anden” (Sartre 2007: 198).

Matilde fortæller, at hun ikke bryder sig om, at andre kan se hende, når hun er nøgen: ”... så er man sådan helt strippet for øhm, for alle former der ligesom kan dække en, og så står man bare der... fuldstændig blottet, de kan bare se alt. [...] Så har de set *alt* af mig... den nøgne krop for mig er virkelig privat, jeg har ikke... jeg har sådan set ikke lyst til at dele den med nogen... det kommer for tæt på... øhm det føles som dobbelt nøgen” (Matilde). I forlængelse heraf beretter hun, at hun er bange for, hvad andre tænker om hende, og at hun derfor altid dækker hun sin nøgne krop til. Det er her tydeligt, at Matilde oplever blikket fra andre som et ikke-reciprokt blik. Den Andens blik på Matildes nøgne krop, gør hende til objekt for dette blik og det frembringer for hende en følelse af at være ”strippet” og ”blottet”. I modsætning til blikket fra den reciprokke Anden, er det er ikke en gensidig relation, idet Matilde udtrykker, at ”de kan se alt”, og indirekte antyder, at hun ikke kan kigge tilbage. Der er i dette ikke-reciprokke blik, ikke en ”pulje”, for at låne det emiske begreb fra Kira, som Matilde kan investere i, og blikket fra den

ikke-reciprokke Anden ”kommer for tæt på”. Når Matilde samtidig siger, at hun føler sig ”dobbelt nøgen”, kan det være et udtryk for, at hun ikke kun er objekt for den Andens blik, men at hun herigennem også bliver objekt for sit eget blik. Hun dømmes sig selv, som hun fremstår i det ikke-reciprokke blik fra den Anden, og hendes sårbarhed og følelsen af at være blottet fikseres i dette blik (Mattingly 2018: 10). Når Matilde dømmes sig selv og er bange for andres tanker om hende, kan de læses som en frygt for den Andens blik og den tidligere omtalte potentielle fare som truer den nøgne kvindekrop. Hun dækker sig til, både for at undgå det dømmende blik på sig selv igennem den ikke-reciprokke Anden, men også for at undgå følelsen af blottelse, som er fikseret i dette blik. I denne frygt for det ikke-reciprokke blik, ligger der sandsynligvis også en frygt for at blive set med det objektiviserende blik, fordi hun her bliver vurderet og sammenlignet med det uopnåelige æstetiske ideal. Den ikke-reciprokke Anden er derfor en beskuer, hvis mening betyder noget, og blikket fra denne skaber en subjektiv magtforskel i relationen, fordi den der kigges på, oplever at være objekt for den der kigger (Sartre 2007).

Den kropslige erfaring af følelser bliver i dette perspektiv udløst af blikket. Kvindernes oplevelse af at de, i den Andens øjne er sårbare, eller blottede, er en ikke-refleksiv imødekommelse over for dem selv (Ibid.198). De er objekter for den Andens blik, og dermed for sig selv, men sårbarheden er deres. Sårbarheden tilhører dem, de er sårbare over for sig selv, i relationen med blikket fra den Anden (Ibid. 199). Herudfra erkender de sig selv og deres nøgenhed i kraft af den Andens blik. Således er blikket katalysator for følelsen (Ibid. 198). Det kommer tydeligt til udtryk i en bemærkning fra Laura, som siger: ”Det er ens egen oplevelse, de andre tænker jo sikkert ikke over det [at hun er nøgen]. Man bliver utrolig bevidst. [...] Så bliver man meget opmærksom på, at man er den eneste der viser meget [griner]” (Laura).

Det ikke-reciprokke blik kan også anskues fra en anden vinkel. Marie beskriver i det følgende citat, sig selv som beskuer når hun er påklædt i et omklædningsrum: ”Der er man beskyttet [påklædt], så er man den der kan kigge og ikke nogen der kan kigge igen, ja [griner]. Shield of armor, den jakke der, ja. Men på samme tid, så tror jeg... så er jeg også opmærksom på hvor jeg kigger hen, hvis jeg er den der har tøj på, fordi så er jeg jo ikke med i fællesnøgenheden... nå nu er jeg færdig i de nøgne rum, så kan jeg ikke være her længere” (Marie). Her kan Marie ses som den påklædte, ikke-reciprokke Anden, der kigger og derved får en anden kvinde til at se sig selv gennem Maries blik. Marie er

”beskyttet”, endda med et ”shield of armor”, for andres blikke, fordi hun er påklædt. Det interessante her er dog, at Marie er opmærksom på, hvor hun kigger hen, fordi hun netop ikke selv er nøgen og en del af ”fællesnøgenheden”. Når hun kan se de andre kvinders nøgne krop, og de ikke kan se hendes, er der i Maries fortælling en implicit ide om, at hun ikke vil bringe den anden eller sig selv i forlegenhed, ved at kigge, når hun ikke selv er nøgen og sårbar. Hun vil gerne gøre en god figur i situationen, og dermed undgå forlegenhed, som kan forstyrre ligevægten i mødet mellem dem (Goffman 2004). Det ikke-reciprokke blik fra Marie på andre, frembringer derfor også følelser hos Marie, idet hun er opmærksom på, hvor hun kigger hen, for ikke at gøre en anden kvinde til objekt for hendes blik, og dermed også for kvindens eget blik. Denne opmærksomhed kan også ses som en undvigelse af, at blive taget i at lure jf. Sartres eksempel med nøglehullet, og dermed at dømme sig selv herfor. Det ikke-reciprokke blik medfører en selvregulerende adfærd for kvinderne, idet de enten dækker sig til, for at undgå blikke fra den ikke-reciprokke Anden, og sig selv, men også som Marie, der bliver opmærksom på, hvor hun kigger hen og forlader ”det nøgne rum”.

Blikket som en social erfaring har, for kvinderne, en stor betydning for deres oplevelse af nøgenhed. I nære relationer, eller gensidige relationer til fremmede, er kvinderne på en gang beskuer og beskuet, og der opstår en gensidig anerkendelse af, at de er objekter for hinandens blikke. Disse sociale relationer og blikke som udveksles her, medfører en positiv følelse af nøgenhed, idet der her er en forestilling om ligeværd. I relationen til fremmede, der ikke betragtes som gensidig, er kvinderne objekter for andres – og herved også deres eget blik, hvilket afstedkommer en følelse af sårbarhed. Herudfra cirkulerer følelserne i sociale relationer, og fikseres i blikkene mellem dem.

Med det affektive perspektiv på kvindernes narrativer bliver det tydeligt, at deres oplevelse af nøgenhed er tvetydig. De oplever både nøgenhed som rart og varmt, men også som sårbart. Disse følelser opstår og cirkulerer i sociale relationer, og de er samtidig påvirket af forudgående forståelser af tegn og sammenkædning af disse. Følelserne kan på engang være samlende, og skabe en samhørighed som gør, at følelsen af sårbarhed i relation til fremmede bliver mindre, fordi alle er nøgne og lige sårbare. På samme tid kan de være afsondrende, fordi dem der er påklædte fremkalder sårbarhed og derfor ikke er en del af følelsesfællesskabet. Følelser afspejler de sociale relationer, idet de klistrer til

den nøgne krop i situationen. På den måde afspejler relationen også de følelser som klistrer til den nøgne krop. Følelser *gør* således noget for kvindernes oplevelse af nøgenhed i henholdsvis nære og fjerne relationer. Med et perspektiv på blikket som en social erfaring, kan man ydermere argumentere for, at kvindernes følelser af nøgenhed afspejles i blikket. Oplevelsen af at se og blive set nøgen, akkumulerer og fikserer følelserne i sociale relationer. Det betyder at sociale relationer har en afgørende betydning for kvindernes oplevelser af nøgenhed, fordi det er i mødet med andre mennesker at de erkender sig selv og deres nøgne kroppe. Nøgenhed er således en social erfaring for kvinderne, idet de bliver nøgne og føler deres nøgenhed i andres og i deres eget blik. Det er dog ikke de sociale relationer alene, der påvirker kvindernes oplevelser og følelser. Som jeg har været inde på før, er konteksten, situationen og det allerede internaliserede objektiviserende blik ligeledes faktorer, som indgår i cirkulationen af følelser og kvindernes oplevelse af nøgenhed. Kvindelig nøgenhed får således betydning for de fire kvinder gennem sociale relationer i bestemte kontekster.

## Den komplekse nøgenhed i samtiden

Med de ovenstående analytiske perspektiver begynder der at tegne sig et billede af, at de fire kvinders oplevelser og forståelser af nøgenhed tager udgangspunkt i flere forskellige omstændigheder, som overlapper og påvirker hinanden. Ser man på de perspektiver, som jeg har præsenteret i de forskellige analytiske kapitler som en større helhed, bliver det tydeligt, at kvindelig nøgenhed ikke konstitueres i et vakuum. De fire unge kvinder erfarer og forstår kvindelig nøgenhed i relation til steder, sociale interaktioner og relationer, kulturelle normer og visuelle repræsentationer, som alle bygger på en kulturhistorisk forståelse af den nøgne kvindekrop. I disse forskellige relationer får nøgenhed betydning for de fire kvinder, men det er en betydning, som hele tiden er tvetydig og modsætningsfyldt. Nøgenhed er passende på stranden, men upassende ved ishuset og i gågaden. Nøgenhed er socialt acceptabelt i en privat kontekst, men ikke i en offentlig kontekst. Den nøgne kvindekrop bliver både set som et æstetiske idealiseret objekt, men også som en individuel og levende krop. Nøgenhed er rart, varmt og stærkt, sammen med nære sociale relationer, mens den er sårbar i blikket fra fremmede. Nøgenhed er både samlende og afsondrende, fælles og individuel. Disse modsætninger *gør* nøgenhed kompleks og ambivalent. Men hvorfor er disse fire kvinders forståelse og oplevelse af

nøgenhed så kompleks? Jeg har løbende i analysen præsenteret forskellige perspektiver, som kan forklare nøgenheden kompleksiteter, ligesom jeg kort har været inde på, at den moderne samtid generelt er kompleks og ambivalent. I dette afsnit vurderer jeg kvindernes dobbelte blik på nøgenhed i et større samfundsmæssigt perspektiv, og peger på nogle forhold i samtiden, som gør, at kvindernes oplevelse af nøgenhed bliver modsætningsfyldt og kompliceret.

Laura, Matilde, Kira og Marie fortæller på den ene side om, at nøgenhed for dem kan være rart, stærkt og befriende. De beretter om, at de ikke fjerner kropsbehåring, selv om de godt ved, at skønhedsidealet er hårløst, og at de ikke vil undskylde for deres nøgne kroppe, selv om det kan føles sårbart at være nøgen sammen med andre. Det vidner om, at de er unge kvinder i en tid og et samfund, som er præget af en ny bølge af feministisk og kropsaktivistisk debat, hvor unge stemmer som Emma Holten, Girl Squat og Ida Rud igen sætter kvindekroppen på dagsordenen. Emma Holten, der i 2014 offentliggjorde nøgenbilleder af sig selv på nettet, som en modreaktion på, at være udsat for hævnporno, er blevet det aktivistiske ansigt på en debat om samtykke (u.n. 2015). Girl Squat, bestående af Louise Kjølsten, Ekaterina Andersen og Nikita Klæstrup, der med *Ludermanifestet* på en ny måde kræver kvinders ret til en frigjort seksualitet og til at se ud som man vil, er af Zetland blevet udnævnt til den moderne kvindekamps fortrop (Blankholm 2017). Og kropsaktivisten Ida Rud, der på tv og sociale medier kæmper for at overbevise danske kvinder om, at tykke kvindekroppe også er smukke og sexede (u.n. 2017). Det er blot få stemmer i samfundsdebatten, hvor et øget fokus på en positiv kropskultur, tilbyder unge kvinder alternativer til idealerne i visuelle repræsentationer. Der er hermed en tendens i tiden, hvor unge kvinder igen opfordres til at tage magten over deres egen kroppe tilbage og insistere på, at skønhed kommer i forskellige variationer, og at kvinder ikke bare er skønhed, men også intellekt.

Med et øget fokus på, at kvindekroppen er rigtig, uanset hvordan den ser ud, og at kvinder er mere end deres udseende, er der i samtiden et mandat til at afvige fra idealerne, hvilket skinner igennem i de fire kvinders narrativer. De forholder sig refleksivt til deres nøgne kroppe, og vælger aktivt at være okay med dem selv, i et forsøg på at "reclame" (Kira) deres kroppe, "uddanne sig selv" (Marie) og "gå imod idealerne" (Laura). Laura, Matilde, Kira og Marie er fire unge kvinder af tiden, hvis narrativer og handlinger

fortæller, at de er reflekterede og moderne unge kvinder, der aktivt forholder sig til deres egne nøgne kroppe. Deres fortællinger om nøgenhed, afspejler således vores kulturelle samtid, der er præget af en positiv kropskultur. Samtidig er de fire unge kvinder en del af et samfund, hvor kulturhistoriske perspektiver på kvinden og den nøgne kvindekrop, har indflydelse på vores kulturelle og sociale normer. Vi har, som jeg tidligere har været inde på, en kulturhistorisk forestilling om kvinden som tæt forbundet til naturen og den private kontekst i hjemmet, og om den nøgne kvindekrop som et seksualiseret objekt, der er underlagt patriarkalske samfundsstrukturer. Disse forestillinger gør den nøgne kvindekrop sårbar og upassende i offentlige kontekster, hvilket har formet vores kulturelle normer for, hvor og hvordan den nøgne kvindekrop er acceptabel og passende, eller uacceptabel og upassende. Disse normer kommer, sideløbende med de mere kropsaktivistiske perspektiver, ligeledes til udtryk i kvindernes narrativer. Kvinderne taler om, at de ikke finder nøgenhed passende i det offentlige rum, og at en nøgen kvinde på stranden skal udvise en bestemt adfærd, før hendes nøgne kvindekrop vurderes som acceptabel her. De fortæller også, at de dækker deres egne nøgne kroppe til, fordi de ikke lever op til vores kulturelle forestilling om kvindekroppen som et idealiseret æstetiske objekt, samt at nøgenheden for dem kan føles sårbar i situationer, hvor de er nøgen sammen med andre. De fire unge kvinder beretter endvidere om, at de er bange for hvad andre tænker om deres nøgne kroppe og at de ikke bryder sig om at være nøgne på bestemte steder eller i bestemte situationer. Det er ikke bare modsatrettede beskrivelser og handlinger i forhold til deres aktive valg om at være okay med deres egen nøgenhed. Det peger ligeledes på, at normerne er internaliserede hos kvinderne og er regulerende for deres handlinger og vurdering af nøgenhed. Kvinderne bestræber sig på at opretholde de kulturelle normer og ikke afvige fra, hvad de har lært er socialt og kulturel acceptabel adfærd og udseende. Derfor bærer deres narrativer også præg af de kulturelle normer vi i samfundet har for nøgenhed og den nøgne kvindekrop.

På den ene side har vi altså nogle kulturelle normer for, hvor og hvordan man som kvinde må være nøgen, samt nogle skønhedsidealiser, som fortæller os, hvordan den smukke nøgne kvindekrop skal se ud. På den anden side er feministiske og aktivistiske tendenser igen blomstret op. De plæderer for, at alle kvindekroppe er smukke og har ret til at være nøgne, samt at alle kvinder er subjekter med egne frie valg. I mødet mellem vores kulturelle normer og samtidens kropsaktivisme opstår nøgenhedens kompleksiteter.

De fire unge kvinder er på en gang optaget af, hvad der sker lige nu, og tager de feministiske tendenser til sig, mens de på samme tid forholder sig til og efterlever vores kulturelle og sociale normer for nøgenhed. Kvinderne manøvrerer således mellem to, til tider modsatrettede og tvetydige, perspektiver på den nøgne kvindekrop, hvilket ikke bare gør dem ambivalente, men også gør deres forståelse af og erfaring med nøgenhed kompleks. Som jeg tidligere har nævnt, præger denne dobbelthed generelt vores samfund i dag, og vi skal bestandigt træffe valg, som gør os ambivalente. Man kan dog argumentere for, at en dobbelt politisering af kvindekroppen, bidrager til kvindernes ambivalens omkring kvindelig nøgenhed. På den ene side skaber en dominerende patriarkalsk politisering af kvindekroppen nogle kønsstereotype forestillinger og forventninger til kvinden, hendes rolle, og ikke mindst hendes krop. På den anden side har de nye feminister og aktivister en progressiv tilgang til den nøgne kvindekrop, som gør kvindekroppen værdiladet i deres politiske kamp for kropslig autonomi og integritet. Den nøgne kvinde krop bliver derfor mere end en nøgen krop, den bliver en arena, hvorudfra vi diskuterer andre tematikker som familie, køn, rettigheder, samtykke mm. Det efterlader bærerne af den nøgne kvindekrop i en konfliktfyldt position, hvor deres kroppe er overdeterminerede og altid står til diskussion (Sørensen 2020). De fire kvinder kan ikke forlade deres kroppe og skal derfor hele tiden forholde sig til dem og den betydning de bærer. Ambivalensen omkring deres nøgne kroppe giver på den ene side kvinderne mulighed for at tage ejerskab over deres nøgne kroppe, og gøre nøgenhed på deres egen måde. Mens de på den anden side bliver begrænsede i deres udfoldelse i kraft af deres kvindelige nøgenhed. For disse fire kvinder handler det ikke så meget om mulighederne, men i langt højere grad om, at de, uanset hvilke valg de træffer, skal de forholde sig til denne ambivalens og deres kvindelige kroppes betydninger. De kan ikke bare være nøgne og deres kroppe er ikke bare nøgne kroppe, det er nøgne kvindekroppe som altid bærer en betydning, og deres fysiske fremtoning er altid til diskussion. Ambivalensen følger deres kroppe, idet de ikke kan fravælge politiseringen af deres nøgne kroppe, hverken den konservative eller den progressive. Det er et dobbelt moralsæt, som er en præmis for deres kvindelige kroppe. De fire kvinder er velvidende om, at deres valg om ikke at fjerne kropsbehåring, at ligge topløse på stranden eller at dække deres nøgne kroppe til i bestemte situationer, kan betragtes som standpunkter i diskussionen om og med kvindekroppen. Deres nøgne kroppe er derfor aldrig neutrale. De kan af kvinderne



selv og andre tolkes som et udtryk for kvindernes positionering i debatten om kvindekroppen. Det efterlader kvinderne i en ambivalent og kompleks situation, hvor de hele tiden skal tage stilling til, hvordan bruger og præsenterer deres nøgne kroppe. Det afspejler desuden de meget tvetydige krav som i dag stilles til unge kvinder. De skal på en gang være reflekterede, stærke og frie kvinder, som lader kropsbehåringen gro og insisterer på individuel skønhed. Samtidig skal de være smukke, sårbare kvinder, som lever op til kulturelle idealer og normer og holde deres nøgenhed til passende og accepterede kontekster.

Laura, Matilde, Kira og Maries oplevelser af og erfaringer med nøgenhed er afspejlinger af kulturen og samfundet, men kulturen og samfundet former også i deres beretninger om nøgenhed. Disse fire narrativer er et øjebliksbillede af fire unge kvinders liv og erfaringer, men de er samtidig et øjebliksbillede af den kultur de er en del af og de krav som stilles til unge kvinder i dag, samt de værdier der i dag knyttes til den nøgne kvindekrop. ”Du skal vælge alt ting og du skal have en mening om alt ting... man skal altid vælge side og man skal altid have et hot take om alt ting. Man kan ikke bare være, og man kan slet ikke bare være uden at sætte labels på”, siger Kira, og opsummerer kompleksiteterne som er forbundet med den nøgne kvindekrop i 2020.

De fire fortællinger fra mine informanter åbner herudfra op for en forståelse af, hvordan nøgenhed får betydning i Danmark i 2020, men der findes flere forskellige perspektiver som bidrager til den kvindelige nøgenheds kompleksiteter og ambivalens. Til et videre arbejde med nøgenhed, vil det derfor være interessant at anskue nøgenhed fra flere vinkler. Eksempelvis ville en komparativ analyse med 2. bølge af feminismens kampe og Rødstrømpernes opgør med datidens skønhedsideal, kønsroller og rettigheder, være et spændende perspektiv at inddrage. Ligesom et kropsteoretisk blik på kvindekroppen og hvordan kvinder tager ejerskab over deres egne kroppe i en kompleks samtid, kunne bidrage med et spændende perspektiv. Herudover finder jeg det interessant, til et større projekt, at udvide informantgruppen, og inddrage perspektiver fra f.eks. kvinder mellem 40 og 50, idet jeg antager at deres erfaringer adskiller sig fra de fire unge kvinder jeg har talt med. Desuden ville det bidrage positivt til forståelsen af nøgenhed, med en indsigt i, hvordan kvinder med en anden etnisk eller geografisk baggrund oplever nøgenhed, da det kan udvide forståelsen af den kulturelle kontekst som nøgenhed konstitueres i. Et

maskulint perspektiv ville især være interessant, idet man hermed kan klarlægge forskelle mellem feminin og maskulin nøgenhed, samt forskellige køns forståelse af deres egen og andres nøgenhed. Nøgenhed vil sandsynligvis stadig være kompleks og modsætningsfyldt, men det kunne give mere viden og flere nuancer til forståelsen af kompleksiteterne som omslutter nøgenhed.

De fire unge kvinder er formet af det samfund og den samtid de lever i, og deres forståelse og oplevelse af nøgenhed får betydning herigennem. Derfor siger disse fire kvinders narrativer om nøgenhed også noget om vores samtid og vores kulturelle forståelse af den nøgne kvindekrop. Ud fra de fire kvinders fortællinger er kvindelig nøgenhed er i dag kompleks og ambivalent, ligesom betydningen af den nøgne kvindekrop er komplekst og ambivalent.

## Konklusion

Nøgenhed er *bare* kroppe, men det er også meget mere end det. Den nøgne krop bærer mange tvetydige og ambivalente betydninger, som netop gør nøgenhed mere kompleks, end blot en fysisk tilstand, vi alle har tilfælles.

I min analyse af Lauras, Matildes, Kiras og Maries narrativer anskueliggør jeg, at nøgenhed for dem får dobbelte betydninger gennem deres forståelser og oplevelser af steder, visuelle repræsentationer af den nøgne kvindekrop, samt i mødet med andre mennesker. De fire kvinder konstituerer nøgenhed ud fra deres forståelse og brug af fysiske steder, og de hverdagsinteraktioner som foregår her. I grænsedragningen mellem stranden som en naturliggjort og delvist privat kontekst, og ishuset og gågaden som kulturelle og offentlige kontekster, forstår de fire kvinder kvindelig nøgenhed som både passende og upassende. I deres kategorisering af disse steder, skelner de ud fra kulturelle og sociale normer ligeledes mellem, hvilke nøgne kvindekroppe og hvilken adfærd der er acceptabel eller uacceptabel. I kvindernes forståelse af og grænsedragning mellem steder får nøgenhed dermed også en dikotomisk betydning, som både passende og upassende, offentlig og privat, naturlig og kulturel. Den kvindelige nøgenhed får herudover betydning i de fire kvinders fortolkninger og oplevelser af visuelle repræsentationer af den nøgne kvindekrop. De fortolker den nøgne kvindekrop i reklamer som et seksualiseret og æstetisk objekt, der skal sælge et produkt og en kulturel ideologi om den perfekte nøgne kvindekrop. I sammenligningen med dette perfekte, objektiverede ideal, betragter

kvinderne deres egne levende og virkelige nøgne kroppe som uperfekte med et internaliseret selvobjektiverende blik. Selv om de visuelle repræsentationer har en negativ effekt på kvindernes oplevelser af deres egne nøgne kroppe, går de unge kvinder samtidig imod idealerne med en kropslig autonomi og en insisterer på individuel skønhed. Gennem deres ambivalente forståelse af visuelle repræsentationer af den nøgne kvindekrop, og deres egne nøgne kroppe, får nøgenheden en dobbelt betydning som gør den både virkelig og uvirkelig, perfekt og uperfekt, et æstetisk objekt og et levende subjekt. Kvindernes oplevelser af deres egne nøgne kroppe giver yderligere nøgenhed betydning i interpersonelle møder og sociale relationer. De fire kvinder erfarer og udtrykker, at nøgenhed frembringer positive følelser i nære og reciproke sociale relationer, mens følelsen af sårbarhed klister sig til deres nøgne kroppe i ikke-reciproke relationer til mennesker, de ikke kender. Sårbarheden kan dog samle kvinder i et følelsesfællesskab, hvor de i kraft af nøgenheden og gensidige blikke, betragter hinanden som ens og lige sårbare. I modsætning hertil er nøgenheden afsondrende, hvis nogen i relationen er påklædt, idet den nøgne kvindekrop her eksponeres og bliver et synligt, blottet objekt for andres og eget blik og bedømmelse. I mellem menneskelige relationer får nøgenhed dobbelt betydning som både rart og sårbart, socialt eller individuelt, samlende eller afsondrende.

Lauras, Matildes, Kiras og Maries forståelser og oplevelser af den kvindelige nøgenhed er herudfra dualistiske og ambivalente, hvilket afspejler den kultur og samtid som kvinderne er en del af og forstår nøgenhed ud fra. De fire kvinder manøvrerer bestandigt mellem kulturelle normer, der foreskriver og regulerer hvor og hvordan den nøgne kvindekrop bør være og se ud, og nye feministiske og kropaktivistiske tendenser, som igen debatterer kvindekroppens autonomi. Disse tvetydige politiseringer af kvindekroppen gør både de fire kvinder reflektive og ambivalente, men det gør også deres forståelser og oplevelser af kvindelig nøgenhed komplekse. Deres nøgne kroppe er ikke bare nøgne kroppe, de bærer flere og tvetydige betydninger, som kvinderne konstant skal forholde sig til og positionere sig i forhold til. Kvindelig nøgenhed er i dag dermed både fri og begrænset.

Ud fra min analyse og diskussion af Lauras, Matildes, Kiras og Maries narrativer bliver det tydeligt, at nøgenhed får betydning gennem deres forståelser og oplevelser af

kvindelig nøgenhed i relation til forskellige steder, visuelle repræsentationer og i mødet med andre mennesker. Det bliver desuden klart, at de forstår og oplever kvindelig nøgenhed i den kulturelle kontekst og samtidig de er en del af. Derfor har vores kulturelle og sociale normer, samt vores kulturhistoriske masternarrativ om den nøgne kvindekrop, stor indflydelse på, hvordan nøgenhed får betydning for disse fire kvinder. Med denne indsigt i kvindernes fortællinger og forståelser af kvindelig nøgenhed som dikotomisk og ambivalent, får vi derfor også et øjebliksbillede af, at nøgenhed bliver tilskrevet en lang række af betydninger i vores kultur, og at vores forståelse af nøgenhed i dag er kompleks. Det viser samtidig også, at fire unge kvinder i Danmark 2020 tilskriver kvindelig nøgenhed dobbelte og ambivalente betydninger, ud fra en dynamisk og kompleks kulturel kontekst. Denne kompleksitet udgør desuden en forklaring på min oprindelige undren over, at vi både kan rumme at blive eksponeret for nøgenhed i vores samfund, men samtidig ikke har lyst til at klæde os af foran andre. Ud fra kvindernes fortællinger, er den nøgenhed, vi eksponeres for i samfundet præsenteret i en anden kontekst, og har et andet formål end vores egen private nøgenhed. Derfor tillægger vi den eksponerede og den private nøgenhed forskellige betydninger. Vores kropslige erfaringer af vores egne afklædte kroppe, har en anden og mere personlig betydning for os, end den nøgenhed vi ser i det offentlige rum. Vores dualistiske forståelse af nøgenhed gør netop, at vi både kan forholde os til en ekstrem eksponering, men også udøve en ekstrem privatisering af nøgenhed.

Kvindelig nøgenhed er *bare* kvindekroppe, men der er *bare* kroppe, der er spundet ind i dobbelte, modsigende og komplekse kulturelle betydninger.

## Litteratur

- Agamben, G. (2011). *Nudities*, Stanford University Press.
- Ahmed, S. (2004a). Affective economies. *Social text*, 22(2), 117-139.
- Ahmed, S. (2004b). The affective politics of fear, i *The cultural politics of emotions*, Edinburg Uni Press, 62-81.
- Anderson, B. (1991). *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London, Verso.
- Augé, M. (2002). *Non-Places: An Introduction to Anthropology of Supermodernity*, Le Seuil, Verso.
- Banks, M. (2001). *Visual Methods in Social Research*. Delhi, London, New York: Sage Publications, 87-102.
- Barth, F. (2000). Boundaries and connections, i *Signifying Identities. Anthropological perspectives on boundaries and contested values*, red. Cohen, AP. London & New York: Routledge.
- Barcan, R. (2004a). Regaining what Mankind has Lost through Civilisation: Early Nudism and Ambivalent Moderns. *Fashion Theory*, 8(1), 63-82.
- Barcan, R. (2004b). *Nudity: A Cultural Anatomy*. Berg.
- Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. BBC & Penguin Books UK.
- Birch, J. R. (2020). DETTE ER IKKE EN KVINDE – Køn og kvinderoller i billedernes verden. Kvindemuseet i Danmark. Tilgået på <http://kvindemuseet.dk/dette-er-ikke-en-kvinde-kon-og-kvinderoller-i-billedernes-verden/>
- Blankholm, L.N. (2017). 'Ludermanifestet' er et 'fuck you' til dem, der vil sætte kvinder i en social skammekrog. Information 6. oktober 2017. Lokaliseret på <https://www.information.dk/2017/10/ludermanifestet-fuck-you-saette-kvinder-social-skammekrog>
- Blüdikow, B. (2019). 50 år efter den nøgne kvinde i Børsen: Kønnen er stadig til debat. Berlingske 27. november 2019. Lokaliseret på <https://www.berlingske.dk/aok/50-aar-efter-den-noegne-kvinde-i-boersen-koennen-er-stadig-til-debat>
- Brinkmann, S. (2010). Etik i kvalitativ verden, i *Kvalitative metoder En grundbog*, red. Svend Brinkmann S, Tanggaard L. Forfatterne og Hans Reitzels Forlag, 429-449.
- Brinkmann, S. (2018) The Interview, i *The Sage Handbook of Qualitative Research*, red. Denzin & Lincoln, 576-599.
- Brinkmann, S., & Kvale, S. (2015). *Interviews: Learning the craft of qualitative research interviewing* (Vol. 3). Thousand Oaks, CA: Sage.

Bordo, S. (2000). *Mandekroppen*. Samlerens Bogklub.

Bordo, S. (2004). *Unbearable weight: Feminism, Western culture, and the body*. University of California Press.

Carr-Gomm, P. (2012). *A brief history of nakedness*. Reaktion Books.

Civilstyrelsen (2019a). Retsinformation, Ordensbekendtgørelsen Kapitel 2, § 3 stk. 2 og stk. 4 Sikring af den offentlige orden mv. Lokaliseret på <https://www.retsinformation.dk/Forms/r0710.aspx?id=2113#K2>

Civilstyrelsen (2019b). Retsinformation. Straffelovens kap. 24 § 232 Blufærdighedskrænkelser. Lokaliseret på <https://www.retsinformation.dk/Forms/R0710.aspx?id=209398#id5f3415a1-1d65-437f-9c27-db17affef9a1>

Clark, K. (1956). *The Nude: A Study in Ideal Form*. Doubleday.

Cresswell, T. (2006). The Genealogy of Place. I *Place – a short introduction*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 15-51.

Drivsholm, L. S. (2019). Nøgenhed er et værn mod den frygt, man kan have for ikke at leve op til idealerne. Information 3. august 2019. Lokaliseret på <https://www.information.dk/indland/2019/07/noegenhed-vaern-frygt-kan-leve-idealerne>

Douglas, M. (1966). *Purity and danger: An analysis of concepts of pollution and taboo*. Routledge.

Fanon, F. (1986). *Black skin, white masks*. Pluto press.

Featherstone, M. (2010). Body, image and affect in consumer culture. *Body & society*, 16(1), 193-221.

Fredrickson, B. L., & Roberts, T. A. (1997). Objectification theory: Toward understanding women's lived experiences and mental health risks. *Psychology of women quarterly*, 21(2), 173-206.

Foucault, M. (2002). *Overvågning og straf. Fængslets fødsel*. Det lille forlag.

Geertz, C. (1973). Thick Description, i *Interpretation of Cultures*. USA, 3-30.

Goffman, E. (1959). Regions and region behavior, i *The presentation of self in everyday life*. London: Penguin, 109-40.

Goffman, E. (1965). Attitudes and rationalizations regarding body exposure. *Dress, Adornment and the Social Order*, New York: John Wiley & Sons, 50-2.

Goffman, E. (2004). Forlegenhed og social organisering i *Social samhandling og mikrosociologi: en tekstsamling*. Gyldendals Bogklubber.

Grippo, K. P., & Hill, M. S. (2008). Self-objectification, habitual body monitoring, and body dissatisfaction in older European American women: Exploring age and feminism as moderators. *Body Image*, 5(2), 173-182.

Gubrium J. F., & Holstein, J. A. (2008). Narrative Ethnography, i *Handbook of emergent Methods*, Guilford Press, 241-264.

Gullestad, M. (2002). Invisible fences: Egalitarianism, nationalism and racism. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 8(1), 45-63.

Lacan, J. (1978). Four Fundamental Concepts, i *Psychoanalysis*, red. Jacques-Alain Miller and trans. Alan Sheridan. New York: Norton.

Lakoff, G., & Johnson, M. (2002). *Hverdagens metaforer*, Reitzels.

Levine, P. (2008). States of undress: nakedness and the colonial imagination. *Victorian studies*, 50(2), 189-219.

Lindberg, K., & Schauer, S. (2013). De nøgne og de afklædte. Berlingske 6. april 2013. Lokaliseret på <https://www.berlingske.dk/kultur/de-noegne-og-de-afklaedte>

MacKinnon, C. A. (1989). Sexuality, pornography, and method:" Pleasure under Patriarchy. *Ethics*, 99(2), 314-346.

Mathiasen. M. H. (2020). Ibi Støvning nøgen på scenen til ZULU Awards. TV2 ZULU 13. februar 2020. Lokaliseret på <https://zulu.tv2.dk/2020-02-13-ibi-stoeving-noegen-paa-scenen-til-zulu-awards>

Mattingly, C. (2018). Cosmopolitan Humanism: Alterity, Difference and the Singular Plural Community. University of Southern California, Los Angeles. Artikel indleveret til publicering, Current Anthropology Maj 2018.

Mulvey, L. (1989). Visual pleasure and narrative cinema, i *Visual and other pleasures*. Springer, 14-23.

Munch, P. (2017). Det er værre end frygtet: De fleste elever dropper badet efter idræt. Politiken 3. juni 2017. Lokaliseret på <https://politiken.dk/indland/art5977579/De-fleste-elever-dropper-badet-efter-idr%C3%A6t>

Munk-Petersen. T. (2011). Danske unge bliver mere puritanske. Berlingske 16. juni 2011. Lokaliseret på <https://www.berlingske.dk/samfund/danske-unge-bliver-mere-puritanske>

Moore, L. J. & Kosut, M. (2010). Introduction: Not just the reflexive reflex. Flesh and bone in the social sciences, i *The Body Reader*. New York University Press, 1-26.

Norrild, J. (2019). Naturlige danske kvinder viser dem selv nøgne i ny stor fotobog. Lokal Avisen, 19. juni 2019. Tilgået på <https://www.lokalavisen.dk/nyheder/2019-06-19/-Naturlige-danske-kvinder-viser-dem-selv-n%C3%B8gne-i-ny-stor-fotobog-XXXXXX-XXXXml>

Ortner, S. B. (1974). Is female to male as nature is to culture? i *Woman, culture, and society*, red. M. Z. Rosaldo and L. Lamphere. Stanford, CA: Stanford University Press, 68-87.

Olsen, M., & Christiansen, M. (2019). Kan du heller ikke lide at være nøgen foran andre? Kardashian og 'Baywatch' har en del af skylden. DR Historie, 1. juli 2019. Lokaliseret på: <https://www.dr.dk/nyheder/kultur/historie/kan-du-heller-ikke-lide-vaere-noegen-foran-andre-kardashian-og-baywatch-har>

Rapley, T. (2008). Interviews i *Qualitative Research Practice* red. Seale, Gobo, Gubrium, og Silverman. London: Sage, 15-33.

Rose, G. (2016). *Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials*. sage.

Sartre, J. P. (2007). *Væren og Intet: Et essay om fænomenologisk ontologi*. Philosophia.

Soundvenue (2019). Video: Jada: Det er bare mig nøgen. Der er ikke noget statement i det. Soundvenue 5. Januar 2019. Lokaliseret på <https://soundvenue.com/musik/2019/01/video-jada-det-er-bare-mig-noegen-der-er-ikke-noget-statement-i-det-343276>

Søndergaard, D. M. (1996). *Tegnet på kroppen. Køn: koder og konstruktioner blandt unge voksne i akademien*. Museum Tusulanum.

Sørensen, N. M. (2020). Billie Eilish smider tøjet i opsigtsvækkende video: 'Hvorfor dømmes I mig for min krop?'. DR 27. maj. 2020. Tilgået på <https://www.dr.dk/musik/billie-eilish-smider-toej-i-opsigtsvaekkende-video-hvorfor-doemmer-i-mig-min-krop?fbclid=IwAR372fqppf9yUOfYF0PGrNUkcG0Qcvoy5dZkLs7MA45OVVXnn3JKaiFFWoQ>

Uden navn (2015). Offer for hævnporno: Få hele Emma Holtens historie her. DR 8. december 2015. Lokaliseret på <https://www.dr.dk/nyheder/indland/offer-haevnporno-faa-hele-emma-holtens-historie-her>

Uden navn (2016). Danmarkskanon, Frisind. Lokaliseret på <https://www.danmarkskanon.dk/vaerdi/frisind/>

Uden navn (2017). Tykke Ida. DR3 29. oktober 2017. Lokaliseret på [https://www.dr.dk/drtv/episode/tykke-ida\\_51815](https://www.dr.dk/drtv/episode/tykke-ida_51815)

Uden navn (2019). 24-årig dansk sangerinde stod pludselig med bare bryster på scenen. DR 1. juli 2019. Lokaliseret på <https://www.dr.dk/musik/festival/roskilde-festival/24-aarig-dansk-sangerinde-stod-pludselig-med-bare-bryster-paa>