

DIRK GINDT

Inledning
Reflektioner kring mode, feminism
och homosexualitet

”You can never have enough hats, gloves and shoes.”

Patsy Stone

NÄR JAG FÖR två år sedan började arbeta som lektor i modevetenskap vid Stockholms universitet, insåg jag snabbt hur många fördomar som kretsade kring ämnet, både inom och utanför universitetsvärlden. Disciplinen betraktades som ytlig och utan intellektuell substans, som företrädare för kapitalistiska värderingar, som fullständigt avpolitiserad och, inte minst, som ytterst problematiskt för en feminist. Det unga ämnets akademiska anspråk tillintetgjordes och studenterna infantiliserades med kommentarer som denna: ”Enligt vilka kriterier tar ni in studenter på mastersprogrammet? Tittar ni på hur många referenser till *Elle* som finns i deras kandidatuppsats?” En vanligt återkommande fråga var om mina studenter klädde upp sig till föreläsningarna. Gång på gång tvingades jag försvara ämnets innehåll och relevans. Frustrationen växte och jag insåg snabbt att det enda sättet att bekämpa fördomarna

var att visa på den kulturkritiska potential som modevetenskap som akademiskt ämne erbjuder.

Modevetaren Elizabeth Wilson skriver: ”Eftersom mode ständigt har nedvärderats, har det seriösa studiet av modet varit tvunget att återkommande försvara sitt berättigande. Nästan varje modeskribent, oavsett om han/hon är journalist eller historiker, insisterar på nytt på modets betydelse både som kulturell barometer och som en expressiv konstform” (Wilson 2003: 47).¹ En viktig orsak som kan urskiljas till denna nedlåtande attityd mot mode och modevetenskap är att båda associeras med det feminina och det bögiga. I ett bidrag till *Encyclopedia of lesbian, gay, bisexual, and transgender history in America* identifierar Michael Murphy två stereotyper som hemsöker modet: å ena sidan påstås mode framför allt vara av intresse för heterosexuella kvinnor, å andra sidan antas alla designers vara bögar. Murphy påpekar vidare att lesbiskas modeuttryck avfärdas som en reproduktion av eller ett motstånd mot traditionella bilder av en heterosexuell femininitet. Som resultat tas HLBt-personers relation till mode som ett försök till frigörelse och självförverkligande inte på allvar (Murphy 2004: 372). I denna inledning som syftar till att kontextualisera beröringspunkter mellan genus, queer och modevetenskap kommer jag att koncentrera på såväl frågan om förhållandet mellan mode och homosexualitet som den ibland problematiska relationen mellan mode och feminism.

Att modevetenskap, både på en nationell och internationell nivå, studeras delvis med stort fokus på genus och sexualitet borde inte vara förvånande, med tanke på att ämnet intresserar sig för frågor kring kroppar, kläder och kulturen. Kläder framhäver genuskillnader och forskare är överens om att dessa förstärks fr.o.m. 1700-talet, vilket inte minst beror på borgarklassens genombrott och den starka uppdelningen mellan hemmet och det offentliga livet som den

industriella revolutionen för med sig (Breward 1995; Wilson 2003). Som många andra besläktade discipliner har modevetenskap påverkats av Judith Butlers queerteoretiska tankar om genus som en aktivitet snarare än en essentiell egenskap (Butler 1990 & 1993). Även om Butler efter de ursprungliga reaktionerna på hennes teorier om performativitet betonade att genus inte bör reduceras till frågan om vilka kläder vi tar på oss på morgonen, är mode och kläder (inkl. kroppsliga utsmyckningar, tatueringar, smycken, accessoarer) trots allt några av de mest påtagliga genusmarkörerna i vårt samhälle. De flesta butikerna och varuhusen skiljer strikt mellan dam- och herravdelningen och kundernas accepterande beteende reproducerar och naturaliserar ett dikotomiskt genussystem. En modevetare som tydligt har inspirerats av Butler är sociologen Joanne Entwistle som framhåller att mode bör förstås som en ”förkroppsligad praktik” (Entwistle 2000: 11). Det är alltså inte studiet av endast klädesplagg och textilier, utan snarare samspelet mellan kläder och kroppar i en bestämd social kontext som hon förespråkar. Kläder skapar och naturaliserar våra identiteter. De agerar som förmedlare mellan den individuella kroppen och den sociala kontexten; därmed bidrar de till att ge kulturell betydelse åt kroppar. Kläder fungerar enligt Entwistle inte som ett uttryck för en ”naturlig” identitet; denna identitet skapas först genom mode som en förkroppsligad aktivitet; mode, kläder, kostymer, accessoarer, tatueringar och smycken lägger maskulinitet/femininitet på kroppen och naturaliserar kulturella föreställningar kring genus. Precis som Butler som understryker att genus inte är ett fritt val, utan att det styrs av kulturella konventioner varav den heterosexuella matrisen är en av de starkaste lagarna, är Entwistle medveten om de sociala och moraliska strukturer som uppmuntrar respektive fördömer iscensättningen av vissa genus:

DIRK GINDT

Konventionerna om hur man skall klä sig har som mål att förvandla människokroppen till något som är typiskt och meningsfullt för en kultur; en kropp som inte anpassar sig, som överträder sådana kulturella koder, kommer sannolikt att orsaka förargelse och upprördhet och mötas av förakt och skepsis. Detta är ett av skälen till att klädedräkten är en fråga om moral: klädda på ett olämpligt sätt känner vi oss generade, vi känner oss utsatta för social fördömelse. (Entwistle 2000: 8)

Det är alltså först när individen bryter mot heteronormativa kategorier som problem uppstår och omvärlden reagerar. Detta sociala fördömande som kläder och utseende kan framkalla är något som många HLBT-personer är fullt medvetna om när de rör sig i det offentliga rummet. Judith Halberstam (1998) t.ex. diskuterar de negativa reaktioner som lesbiska butchar eller transpersoner kan möta när de besöker damtoaletten. En annan teoretiker som har identifierat den sociala ångesten och den kategorikris som transgenus och *cross-dressing* praktiker kan framkalla är Marjorie Garber (1992). I sin artikel om queer estetik i Stockholms klubbvärld diskuterar etnologen Philip Warkander i detta temanummer det konkreta hotet mot den personliga säkerheten och integriteten som att vistas ”felklätt” på fel plats innebär. Informanterna berättar genomgående om de verbala och fysiska trakasserier som de utsätts för när deras klädsel inte motsvarar den heterosexuella matrisen. En annan aspekt som framgår av Warkanders artikel är hur mode lever i spänningsfältet mellan att markera grupptillhörighet och individualitet.

”Att klä sig moderiktigt betyder både att utmärka sig och att gå upp i gruppen, att göra anspråk att vara exklusiv och att följa flocken”, skriver Wilson (2003: 6). Genom mode anpassar vi oss till en social grupp som vi markerar tillhörighet och konformitet med, men också individualitet och ett avståndstagande från sociala normer. Modevetaren Shaun Cole har studerat hur homosexuella män fram

till 1960-talets befrielseörelse traditionellt använde sig av klädkoder för att alternativt markera eller osynliggöra sin avvikande sexualitet. En möjlighet för att kunna stanna i garderoben och att passera som heterosexuell utåt, i vardagslivet, var att markera sin homosexualitet med hjälp av t.ex. kläder, accessoarer, språkliga uttryck, färger eller t.o.m. vissa cigarettmärken, alltså olika tecken som förmedlade betydelse för andra homosexuella som ensamma kunde tolka dessa koder. Detta blev ett sätt för många män att känna igen varandra utan att offentligen avslöja sig själva som homosexuella (Cole 2000).² Fr.o.m. 1970-talet, när de första gaysamhällena bildades i ett fåtal västerländska storstäder, förändrades också homosexuella mäns mode. Den s.k. gay clone är kanske den mest kända företrädaren för denna epok. Modet förändrades igen på ett drastiskt sätt på 1980-talet. Murphy diskuterar hur hiv-pandemins utbrott påverkade modet och modebranschen på flera olika sätt. I ett försök att hylla den friska kroppen förstärktes gymkulten bland homosexuella storstadsmän. Den vältränade kroppen skulle bl.a. fungera som en motbild till massmediala bilder av den avmagrade, döende kroppen som är nedbruten av hiv-viruset. En annan konsekvens var att flera kända modedesigners och fotografer dog (Murphy 2004: 374f.). I Sverige var designern Sighsten Herrgård en av de första kändisar som kom ut som person med hiv/aids på 1980-talet. Detta tema diskuteras i *lambda nordica* av Patrik Steorn som demonstrerar hur tabubelagt det är än idag för Nordiska museet, som äger Herrgårds arkiv, att designern var en bisexuell man som dog av hiv-relaterade infektioner. Förutom att debattera homofobiska fördomar reflekterar Steorn även över problematiken som uppstår för en queer forskare som gör arkivarbeten på ett museum.

Modet ger oss möjlighet att uttrycka politiska sympatier, trosuppfattningar, etnisk tillhörighet, sexuella begär och genustillhörig-

het på ett lekfullt och/eller provocerande sätt. Inte minst därför blir det ett intressant verktyg för HLBT-personer som ständigt tvingas ta ställning till vilken grad de vill markera respektive osynliggöra ett genus eller en sexualitet som fortfarande diskrimineras i ett heteronormativt samhälle. Ett fenomen som har fått mycket kritik på grund av sitt utseende och sin klädstil är butch/femme-duon som den traditionella feminismen fördömde med argumentet att det är en reproduktion av en heterosexuell maktdynamik. Men som Sue-Ellen Case (1993) har visat, handlar det inte om en kopia av ett heterosexuellt par, utan två aktivt begärande lesbiska genus som befinner sig utanför den heterosexuella matrisen. I *lambda nordica* reflekterar Ulrika Dahl kring hur hon med sina femme-accessoarer skriver in sig i en tradition av lesbiska som ofta har osynliggjorts. Dahl illustrerar på vilket sätt mode och skrivande är förskroppsligade praktiker och hur båda är förknippade med minnen och begär. En viktig aspekt som hon tar upp är hur många femmes känner att deras femininitet fortfarande är problematisk och otematiserad inom stora delar av feministisk teori. Härmed identifierar hon en central diskussion inom mode- och genusvetenskapen.

Många teoretiker har slagits med frågan om modets nytta eller skada för feminismen. I sitt klassiska *Försvar till kvinnans rättigheter* förhöll sig Mary Wollstonecraft (1997) skeptisk till kvinnor vars tid upptogs alltför mycket av bekymmer kring sitt utseende. Hon varnade för den tomma fåfänga och den maktlösa ställning som ett ständigt försök att vara vacker och behaga med hjälp av kläder och utsmyckning kunde resultera i. Istället var det upplysningsideal som utbildning och rationalitet som kvinnan borde eftersträva för att uppnå en mer jämlik ställning.

Den amerikanske sociologen och ekonomen Thorstein Veblen (2004), som betraktas som en pionjär inom modeteorin, tittade på

konsumenters beteenden och den symboliska betydelsen av detta uppförande kring 1900. Veblen skrev mot bakgrund av klassklyftorna i det amerikanska samhället och enligt honom var den tilltagande konsumtionskulturen ett sätt för överklassen att tävla med varandra om vem som hade högre status och vem som kunde spendera mest pengar på lyxvaror. Lyxkonsumtion blev både ett privilegium och en plikt för att distansera sig från medelklassen. Kläder var bland de mest synliga produkterna för att visuellt demonstrera denna ”iögonfallande konsumtion” – ett nyckelbegrepp i Veblens skrifter – och därför intog kvinnorna en strategisk roll i detta sociala och ekonomiska spel. Det var de som skulle spegla sin makes eller sin fars rikedom och höga inkomst m.h.a. kläder, smycken och accessoarer.

Simone de Beauvoir (2006) tar upp liknande punkter som Veblen, men fokuserar fr.a. på kvinnornas egna upplevelser och erfarenheter. Hon är väl medveten om hur den borgerliga kvinnan förväntas vara representativ och spegla sin makes inkomst och inflytande. Men de Beauvoir tillskriver kvinnor också en viss handlingskraft i sin relation till mode. Kvinnor kan, beroende på hur de väljer att klä sig vid särskilda sociala tillfällen, markera en viss konformitet till den sociala ordningen och den egna klassen och t.o.m. underkasta sig denna (genom att klä sig diskret och passande), eller de kan markera en originalitet och en individualitet som eventuellt provocerar. Mode är del av ett socialt spel och det blir uppenbart hur kläder spelar roll i konstruktionen av identitet och att genus framstår som något artificiellt och iscensatt. de Beauvoirs berömda påstående om att man inte föds till kvinna, utan att man blir till en kvinna skulle få en helt ny betydelse när feministisk teori post-Butler intresserade sig allt mer för femininitet som en performans eller en maskerad.

Den långa traditionen av objektifiering av kvinnokroppen i visuella representationer såsom måleri, teater, fotografi, film och mode

har lett till att feministiska teoretiker och aktivister gärna förhåller sig skeptiskt till mode: ”Den kvinnliga kroppen är alltid, åtminstone potentiellt, en sexuell kropp och kvinnor har inte helt lyckats befria sig från denna association, trots deras utmaning av traditionen och att de, till en del, har uppnått jämlikhet” (Entwistle 2000: 38). Mode har därför länge begripits som förtrycksmekanism eller som ett verktyg för att kontrollera och i vissa fall deformera kvinnokroppar samt begränsa deras rörelsefrihet. Inte minst korsetten, som förmodligen är modehistoriens mest kontroversiella plagg, används gärna som bevis på modets skadliga inverkan och sjukliga kroppsideal, även om denna syn har relativiserats på senare år (Steele 1999).

Caroline Evans undersöker modevisningars historia och betonar deras närhet till andra kulturella former såsom teater, film och konst, men också till frågor kring kommersialisering och representationen av kvinnor i populärkulturen. Hon daterar modevisningars ursprung till mitten av 1800-talet, med *couturiers* som Charles Frederick Worth, Lady Duff Gordon och Paul Poiret som inspirerades av scenkonsterna till den grad att deras shower påminde i allt högre grad om teatrala spektakel. Evans betonar att dessa evenemang inte bara lockade en kvinnlig publik som potentiella köpare, utan även många män som kom för att avnjuta de kroppar som visade upp kreationerna: ”När modevisningen teatraliserades genom Lucile och Poiret förändrades den utbedjande blicken från en exklusivt kvinnlig form av konsumtion till en manlig blick som, att döma av samtida berättelser, vilade lika mycket på mannekängen själv som på hennes dräkt” (Evans 2001: 277). Vem eller vad var det som skulle konsumeras, kvinnan eller klänningen? Just den här ambivalensen är en viktig förklaring till varför relationen mellan mode och feminism aldrig har varit helt avslappnat. Modevisningen skrev sig in i en tradition där kvinnor sedan länge hade objektifierats på scenen och vars främ-

sta funktion var att erbjuda sexuell njutning för män. Evans betonar dock att catwalken kan fungera som ett lekfullt rum, där den sociala konstruktionen av kön, genus och sexualitet kan undersökas och störas: ”Å andra sidan, att bara förstå modevisningen som ett symptom på objektifieringen av kvinnor är att missa dess komplexitet, för catwalkens instabila och teatraliska utrymme tillåter samtidigt formningen av genusidentitet som en kulturell konstruktion” (Evans 2001: 273). Att endast fördöma mode med feministiska argument är förenklande och i sitt stora arbete om nutida avant-gardistiska designers argumenterar Evans t.ex. att britten Alexander McQueen hyllade kvinnlig styrka i sina kreationer och att hans teatrala spektakel var ett ställningstagande mot våld mot kvinnor (Evans 2007: 139–161).

Det stereotypa antagandet att lesbiska skulle vara ointresserade av mode diskuteras av Reina Lewis och Katrina Rolley (1996) som reflekterar kring möjligheten av en lesbisk blick som avnjuter bilder i *Vogue*, *Elle* och *Marie Claire*. Lewis och Rolley argumenterar att modemagasin traditionellt sett har uppmuntrat flickor och kvinnor att på ett kritiskt sätt granska både sitt eget och andra kvinnors utseende för att uppfostra dem till en traditionell femininitet. Detta utesluter dock inte att modemagasin kan läsas på tvären och att det finns sprickor – inte minst i verk av kvinnliga fotografer – som öppnar för erotiska ögonblick som är gjorda av, för och med kvinnor. Lewis och Rolley diskuterar sin egen tolkning av ett antal modefotografier och hävdar att den lesbiska blicken har ignorerats i studiet av modemagasin för kvinnor och att både lesbiska och heterosexuella kvinnor kan njuta av de avbildade modellerna.

Det spända förhållandet mellan mode och feminism behandlas också av Elizabeth Wilson som undrar: ”Är moderiktig klädsel en del av kvinnoförtrycket, eller är det en form av lek för vuxna? Är det

en del av tom konsumism, eller är det en stridsplats symboliserad i klädkoder? Höljer det jaget eller skapar det jaget?” (Wilson 2003: 231). Fullt medveten om den situation som kvinnor kan hamna i, vägrar Wilson ge några förenklade svar som påstår att mode alltid är kvinnoförtryckande. Hon opponerar sig mot antagandet att kvinnor som intresserar sig för mode skulle vara modeslavar som lider för utseendets skull och därmed upprätthåller snedvridna skönhetsideal. Enligt henne är dessa kvinnor inte offer för ett falskt medvetande och de har inte heller med nödvändighet fostrats att se på sig själva utifrån en ”manlig blick” för att behaga heterosexuella män. Istället föreslår Wilson att mode blir ett sätt att klä sig själv i drömmar, att iscensätta olika identiteter.³ Mode för Wilson blir en fråga om en estetisk lek, där fantasin driver oss till att gestalta våra drömmar, ge uttryck för våra önskningar och manifesterar våra identiteter. Eftersom mode fungerar som ett medium mellan jaget och omvärlden, intar det en central betydelse i den sociala gestaltningen av identitet och genus. Wilson uppmuntrar oss att se modets potential för att utforska olika möjligheter och identiteter: ”Vi borde använda kläderna till att uttrycka och utforska våra mest vågade önskningar, samtidigt som vi borde respektera dem som använder dem till att dölja personliga ofullkomligheter, verkliga eller inbillade, eller för att känna sig självsäkra eller betydande” (Wilson 2003: 247).

En person som flitigt utnyttjar mode för att fly från verkligheten och gestalta sin egen drömvärld är (den fiktiva) drottningen i Sofia Coppolas kontroversiella film *Marie Antoinette*. I sitt bidrag till detta temanummer argumenterar Therése Andersson för att den unga drottningen av österrikiskt ursprung tas emot som en *outsider* vid det franska hovet. För att kompensera detta utanförskap erbjuder hennes vilda festande i glamourösa kostymer en tillfällig flykt, där Marie Antoinette kan iscensätta sig själv som diva. Inspirerad av

olika queerteoretiker diskuterar Andersson även likheterna mellan divakulturen och gaykulturen.

Som jag påstod ovan förknippas mode gärna på ett något föraktande sätt med både kvinnor och bögar. R.W. Connell identifierar de symboliska länkarna som ett heternormativt patriarkat skapar mellan femininitet och manlig homosexualitet för att likställa och nedvärdera båda:

Förtryck placerar homosexuella maskuliniteter på botten av könshierarkin bland män. Att vara gay är i en patriarkal ideologi sammanfattningen av allt som symboliskt är förvisat från den hegemoniska maskuliniteten, saker som sträcker sig från kräsen smak när det gäller heminredning till mottagande anal lust. Följaktligen är, från den hegemoniska maskulinitetens synpunkt, att vara gay lätt likställt med femininitet. Och därmed – ur vissa gayteoretikers synpunkt – utsatt för homofoba angrepps våldsamt. (Connell 1995:78)

Ett bra exempel som illustrerar homofobiska fördomar är modemagasinet *King* som, när det lanserades 2005, gjorde anspråk på att vara Sveriges första publikation som riktade sig till modeintresserade heterosexuella män utan att försöka locka dem med reportage om bilar eller bilder på halvnakna unga kvinnor. Syftet med magasinet var enligt chefredaktören Per Nilsson att tillhandahålla ”lättillgänglig information och inspiration presenterat på ett manligt och underhållande sätt”. Intressant nog underströk Nilsson i sitt manifesto sin egen heterosexualitet: ”Jag var inte böj. Jag var helt enkelt bara sjukligt intresserad av ämnena mode och stil” (Nilsson 2005; se även Östberg 2009). Associationen mellan mode och homosexualitet är så stark att chefredaktören uppenbarligen kände att det var det nödvändigt att försvara sig mot eventuella rykten. Omslagsbilderna på de första numren visade genomgående exempel på hege-

moniska maskulinitetsideal såsom Marcus Schenkenberg och David Beckham. Men efter ett tag fick även den öppet bisexuelle sångaren Ola Salo pryda omslaget och RFSU köpte reklamplats för kondomer med inte alltför subtila homosexuella konnotationer. Huruvida detta var en anpassning till läsarkretsen eller ett försök att locka homosexuella läsare kan diskuteras.

I vilket fall är det ingenting unikt eller överraskande att manliga modemagasin flirtar med en queer blick och riktar sig till en homosexuell betraktare. Som John Potvin visar i sitt bidrag till detta nummer lekte världens första modemagasin för män, *Monsieur*, grundat 1920 av den svenske konstsammlaren Rolf de Maré, med homosexuella koder. Magasinet hyllade den muskulösa manliga kroppen och riktade sig till den kultiverade queere läsaren i såväl modereportage som andra artiklar som kunde vara av intresse för den moderne dandyn. Den fashionable dandyn är också en figur som intresserar Vicki Karaminas som i sin artikel riktar fokus mot nutida modemagasin för män som har utvecklat en förkärlek till att avbilda sina modeller som vampyrer. Karaminas undersöker queera koder i vampyrnoveller och vampyrfilmer för att sedan reflektera över hur det ökande intresset för de nattliga blodsugarna i vår egen samtid även påverkar modebranschen. Något som förenar båda dessa artiklar är medvetenheten om att uppkomsten av en ”ny” maskulinitet ofta är länkad till ett ekonomiskt sammanhang och en konsumtionskultur.

Sammantaget visar bidragen i *lambda nordicas* temanummer att mode är ett av de mest centrala verktygen i konstruktionen av genus, sexualitet och identitet. Artiklarna demonstrerar att mode kan användas som ett strategiskt uttryck för att göra feministiska och subversiva performanser som gör motstånd mot heteronormativa genus, men visar också att dessa aldrig får begränsas till individens egna val. Vi är alla delar av sociala strukturer som inte kan kull-

kastas genom att leka fritt med kläder och accessoarer. Att endast begripa genus som ett personligt och individuellt val utan att ta hänsyn till den ekonomiska och politiska verkligheten vore naivt. Vi får inte glömma att kapitalistiska värderingar ständigt uppmuntrar oss att skapa vår identitet och vår individualitet genom konsumtion. Deborah Cameron och Don Kulick har uppmärksammat att denna nyliberala tro på individen är ett arv från 1980-talet, alltså den era när flera av queerteorins bärande tankar började formuleras: ”Det mindre radikala och mer individualistiska klimatet under Reagan/Thatcher-eran skapade en mer självgranskande orientering bland de radikala, och många blev upptagna av den del av identitetspolitiken som handlar om ’självutveckling’ – den del som fokuserar på att finna sig själv och att definiera sig själv” (Cameron & Don Kulick 2003:xii).

Avslutningsvis skulle jag vilja ge svar på frågan om mina studenters klädstil. Ja, de klär sig vackert när de går på föreläsningarna. Men, något som är viktigare för mig som pedagog, de är intellektuellt nyfikna och mottagliga för att studera relationen mellan genus, sexualitet och mode. Under mina år som lektor i modevetenskap har jag mött studentgrupper som är öppna och välkomnande inför dessa frågeställningar och som är villiga att utveckla sitt kritiska tänkande genom att ta ämnet och dess teman på allvar. Och detta är jag stolt över och tacksam för!

DIRK GINDT, som är temareaktör för detta nummer, är filosofie doktor i teatervetenskap och forskar som postdoktor vid Centrum för modevetenskap på Stockholms universitet. Han är medredaktör till boken *Mode – en tvärvetenskaplig betraktelse* (Raster 2009) och har publicerat i *Nordic Theatre Studies* och *The Tennessee Williams Annual Review*. Gindt är en av *lambda nordicas* chefredaktörer.

Källförteckning

- Breward, Christopher (1995): *The culture of fashion: a new history of fashionable dress*. Manchester & New York: Manchester University Press.
- Butler, Judith P. (1990): *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.
- (1993): *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*. New York: Routledge.
- Cameron, Deborah & Don Kulick (2003): *Language and sexuality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Case, Sue Ellen (1993): "Toward a butch-femme aesthetic", i *The lesbian and gay studies reader*, red. Henry Abelove, Michèle Aina Barale & David Halperin. New York: Routledge, 294–306.
- Cole, Shaun (2000): *'Don we now our gay apparel': gay men's dress in the twentieth century*. Oxford: Berg.
- Connell, R.W. (1995): *Masculinities*. Berkeley: University of California Press.
- De Beauvoir, Simone (2006): *Det andra könet*, övers. Adam Inczèdy-Gombos, Åsa Moberg & Eva Gothlin. Stockholm: Norstedts.
- Entwistle, Joanne (2000): *The fashioned body: fashion, dress and modern social theory*. Cambridge: Polity Press.
- Evans, Caroline (2003): *Fashion at the edge: spectacle, modernity and deathliness*. New Haven, Conn.: Yale University Press.
- :(2001) "The enchanted spectacle", *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*, vol. 5, nr 3 (2001):271–310.
- Garber, Marjorie (1992): *Vested interests: cross-dressing and cultural anxiety*. New York: Routledge.
- Halberstam, Judith (1998): *Female masculinity*. Durham & London: Duke University Press.
- Lewis, Reina & Katrina Rolley (1996): "Ad(dressing) the dyke: lesbian looks and lesbians looking", i *Outlooks: Lesbian and gay sexualities and visual cultures*, red. Reina Lewis & Peter Horne. New York & London: Routledge, 178–190.

- Murphy, Michael J.(2004): "Fashion, style, and clothing", i *Encyclopedia of lesbian, gay, bisexual, and transgender history in America*, vol. 1, red. Marc Stein. New York: Thomson Learning, 372–375.
- Nilsson, Per (2005): "Tiden är inne!", *King* nr. 1/2005.
- Steele, Valerie (1999): "The corset: fashion and eroticism", *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*, vol. 3, nr. 4 (1999): 449–473.
- Veblen, Thorstein (2004): "From the theory of the leisure class", i *The rise of fashion: a reader*, red. Daniel L. Purdy. Minneapolis & London: Univ. of Minnesota Press, 261–288.
- Wilson, Elizabeth (2003): *Adorned in dreams: fashion and modernity*. London: I.B. Tauris.
- Wollstonecraft, Mary (1997): *Till försvar för kvinnas rättigheter*, övers. Ingrid Ingemark. Stockholm: Ordfront.
- Östberg, Jacob (2009): "En riktig man. Konsumtionskulturteori om mode", i *Mode: En tvärvetenskaplig betraktelse*, red. Dirk Gindt & Louise Wallenberg. Stockholm: Raster, 74–94.

Notförteckning

¹ Om inte annat anges är citaten översatta av Göran Söderström.

² Färgkoder är också en viktig del av cruising kulturen, där män, genom att stoppa en näsduk i bakfickan, kan markera sexuella preferenser beroende på näsdukens färg och beroende på vilken sida den befinner sig på.

³ Wilson understryker dock att det ofta är flickor och kvinnor som exploateras som billig arbetskraft när de arbetar under slavliknande förhållanden i s.k. sweatshops, något som borde angå alla feminister.