

Lezbijke študirajo kulturo*

Študij lezbične kulture

Umetnost je glavno bojišče v boju za samo-opredelitev – za gejevske ljudi celo bolj kot za druge –, ker je naša posebnost v primerjavi z drugimi subkulturnimi skupinami ta, da se nismo rodili v našo lastno kulturo.

(Saslow, 1978)

Umetnost, ki jo delajo heteroseksualci za heteroseksualce, le malo upošteva homoseksualne poglede, zato je z lezbične perspektive lahko zelo drugačna.

(Richards, 1990)

Lezbično gledanje / poslušanje / govorjenje

Kakor na drugih področjih lezbičnih študij gre tudi v lezbičnih kulturnih študijah za dvojno žarišče: razvijanje tega, kar bi lahko razumeli kot akademski pogled kulturnih študij na “lezbijke” in hkrati “lezbični” pogled na “kulturo” ter same “kulturne študije”. Prvi imperativ zahteva identifikacijo in kritiko lokacije “lezbijke” v dejavnostih tekstualne proizvodnje. Drugi imperativ predpostavlja vpletanje lezbičnosti “lezbične” kulture ter procesov in proizvodov,

* Tamsin Wiltom: *Lesbian Studies: Setting an Agenda*, Routledge, London 1995.

ki ustvarjajo to kulturo. Dovolj je reči, da projekta nista ne ločena ne vzajemno izključujoča se.

Nemogoče je orisati "lezbične kulturne študije" v enem samem poglavju. Pričujoče poglavje se strnjeno dotika vizualnih umetnosti (slikarstvo, fotografija, kiparstvo, risanje itn.) in časovno določenih medijev (film, televizija, video, glasba, gledališče, ples itn.). Nisem pa zadovoljna, ker se nisem mogla natančneje lotiti gledališča, umetnosti performansa, plesa in radijskega medija. Čeprav je nekaj snovi s teh področij na voljo (Goodman, 1993; Griffin, 1993; Hamer and Budge, 1994), imamo pri drugih v najboljšem primeru le fragmentarne prispevke. Lezbična perspektiva plesa je, na primer, v povojih.

Lezbična kulturna produkcija zajema tako "visoke" kot "popularne" oblike in njene vrednote se nujno (še manj pa običajno) ne pokrivajo s tistimi, ki jih zastopa tradicionalna akademska kritika. Zato in zaradi deviantnega branja nelezbičnih tekstov je lezbična kultura v nekem smislu paradigmatško postmoderna. To je zanimivo ne le za študij "lezbične kulture" – ki pomeni ohlapno in amorfno domovino imaginarnega za lezbične ženske, ki jo konstruirajo skupni (in sporni) znaki in teksti – temveč je zanimivo tudi za študij same kulture in njenega odnosa do hegemonije, skupinske/osebne identitete in hierarhije resnic. Kakor pri lezbičnih literarnih študijah in njihovem problematiziranju "kanona" je tudi tukaj parcialna in politična narava mainstream kritike soočena z nizom praks, ki se združujejo okoli povsem drugačnega niza vrednot.

Čopič v lezbični roki: Slikarstvo

V slikarstvu mora vsaka lezbična kritika začeti pri feminističnem delu na tem področju. Feministke so trdile, da je "pogled" zahodne umetnosti moški; da ta pogled in prakse, ki jih vpeljuje, predalčkajo in fetišizirajo ženske (Mulvey, 1972) in da seksistične institucionalne prakse – skupaj z moško prevlado v umetniških šolah in finančno podporo temam, ki zanikajo obstoj žensk – zatirajo žensko umetnost. Feministična kritika locira odnose spolov v "razmerje med uveljavljanjem /markmaking/ in družbeno konstrukcijo ženskosti" (Chadwick, 1990, str. 350). Skupina Guerrilla Girls iz Združenih držav je od poznih 80-ih naprej izvajala plakatno kampanjo, s katero je protestirala proti seksizmu in rasizmu v svetu komercialne umetnosti. Njihovo taktiko je prevzela podobna skupina v Veliki Britaniji, Fanny Adam; delno jo je finančno podprl Sklad sveta za umetnost. Tovrstne kampanje, ki v pravem postmodernem parodičnem slogu tvegajo prehod od radikalne politične izjave k radikalnemu šiku, v resnici prispevajo k uveljavljanju teh spolov v ustaljenih razmerah v umetnosti.

Vendar pa je v vsej tej industrializaciji lezbična perspektiva le malo navzoča; in feministični komentarji resnično tvegajo, da bodo ravno zaradi svoje izhodiščne kritike spolov potrdili heteroseksualnost. Tako

pomembne feministične teoretičarke in zgodovinarke vizualnih umetnosti, kot so Linda Nochlin, Griselda Pollock, Whitney Chadwick ali Laura Mulvey, v svojih analizah ne dajejo prostora za lezbični pogled.

Lezbijka je v feministični umetnostni kritiki – kakor tudi povsod drugod – fantazmatsko navzoča-kot-odsotna. Na primer, prispevek Pollockove "Filmanje v sedemdesetih: spolnost in reprezentacija" govori o heteroseksualnosti in reprezentaciji. Pollockova na nekem mestu razpravlja o tekstu "Odprto bojišče in parcialne linije" Yves Lomax oziroma o "protestu zaradi binarnih opozicij, ki podpira heteroseksualno ureditev spolne razlike" (Pollock, 1988, str. 175). To je gotovo zelo pomembno za Pollockovo, ki raziskuje feministične poskuse subverzije umeščanja žensk v umetnosti kot že-zmeraj-objektov moškega (erotičnega/posesivnega) pogleda. Vendar se zdi, da esej brez prišitja drsi skoz implikacije lezbičnega pogleda (želje) ali lezbične zavrnitve moškega pogleda, in tako potrjuje to, kar Pollockova želi postaviti pod vprašaj.

Feministična kritika se lahko skrajno trdovratno upira priznanju o obstoju lezbijk. Joanne Issack v referenci na Mary Kelly in njeno razvpito transformacijo freudovske teorije v umetnost v "Post Partum Document (PPD)" in v njenem zadnjem prispevku "Interim" pravi takole:

Če je mati, ki pozna seksualno ugodje, subjekt v tekstu PPD Mary Kelly, najmočnejše zatirana "ženska" figura v zahodni kulturi, potem ji je zelo blizu ženska srednjih let. Po Lacanu domneva o podobi vzbuja željo, srednja starost označuje položaj izgube te domnevne podobe, ko ženska ni objekt moške želje, ko je zunaj hkratnosti s svojim videzom in je odtujena od svoje podobe.

(Issack, 1985, str. 5)

Mogoče res drži, da je heteroseksualna ženska, ki ni "objekt moške želje", tudi "zunaj hkratnosti s svojim videzom", toda le kako bi to lahko držalo za lezbično žensko? Podobno se zgubita tako lezbična specifika kot specifika zatiranja žensk v heteroseksualnosti, v kateri sta ne-tukaj. Molk Issackove omogoča, da se lezbijka pridruži seksualni materi kot "najbolj resno zatiranemu 'ženskemu' liku v zahodni kulturi", medtem ko ne umetnik ne kritik ne moreta upoštevati družbenega nadzora lezbijke, katere neprimernost za materinstvo je locirana ravno v seksualizaciji njene lezbičnosti.

Največji neprepoznani problem mainstream feministične teorije umetnosti je ta, da se opira na absolutno predpostavko o heterobinarni dinamiki. Linda Nochlin, ki se strinja z Lauro Mulvey, piše:

Gledalka ima na voljo dve možnosti: ali zavzame moško mesto ali pa sprejme položaj moško ustvarjene zapeljive pasivnosti in nevprašljivega mazohističnega ugodja – pomanjkanja moči ničte stopnje.

(Nochlin, 1989, str. 30)

V našem primeru ta izbira zavrača možnost lezbičnega pogleda in s tem zavračanjem potrjuje in reproducira heteroseksualno dinamiko, ki jo Mulveyeva in Nochlinova hočeta razveljaviti. Pravzaprav priznavanje queer navzočnosti destabilizira feministično konstrukcijo zahodne umetnosti kot heteroseksualne igre moči. Težko bi bilo prepričevati, da obstaja področje človekove dejavnosti, na katerem bi bila queer navzočnost bolj izražena – ali je kdaj obstajal gejevski Michelangelo? Dejstvo, da za vsakega heteroseksualnega Renoirja, ki s tičem vneta slika (ženske), obstajajo Michelangelo, Leonardo, Botticelli, Caravaggio ali Hockney, bi moralo motiti heteroseksualne/heteroseksistične predpostavke straight feministične kritike in bi moralo peljati k bolj specifičnim vprašanjem – vprašanje, kot je, zakaj se moška golota tako širom šteje v kategorijo “homorotike”, medtem ko opazovanje ženske golote v tej luči nikoli nikomur ne pade na pamet: gotovo to že samo po sebi konstituira pomemben del nevidnega vpogleda v androcentričnost umetnostnokritiškega aparata?

Nikomur ne pride na misel, da Botticellijevo Rojstvo Venere ali (celo) Courbetov psevdo-lezbični mehki pornič “Spanje” hote zbujata lezbično željo. Vendar če postavimo v ospredje temo gledalstva, lahko raziščemo nepokorno lezbično uporabo predpostavljeno heteroseksualnih pomenov. Menim, da je dejstvo, da se to ni razvilo do kakšne opazne stopnje, feministični kritiki/teoriji umetnosti otežilo korak naprej. Zavzemanje “moškega mesta” ni isto kot zavzemanje lezbične pozicije, in za feminizem obstajajo pomembne teme v raziskovanju te razlike – razlike, v kateri je morda locirana specifika moške moči.

Brisanje lezbičnosti v feministični kritiki umetnosti v nekaterih primerih pelje k veselim nedolžnim branjem. Leta 1974 je uveljavljena umetnica Linda Beglis v Artforumu objavila fotografijo sebe, kako se gola, naoljena in s kul sončnimi očali poigrava z dildom, večjim-od-življenja.¹ Vendar nihče ni opazil lezbičnega potenciala te podobe – niti sama avtorica: “Benglisova je hotela prikazati ‘neskončen posmeh pinup dekletom in mačistom’ (in podoba dilda je bizarna zmes obojega)” (Tickner, 1987, str. 248). Težko dojemam okostenel heteroseksizem, ki zavrača sleherni namig na lezbično možnost v podobi gole ženske, ki uporablja dildo. Ali gre za primer obsedenega vnovičnega zatiranja vrnitve zatiranega? Poleg tega mislim, da je to vzrok za pomislek, da heteroseksualna ženska lahko uporabi dildo za “posmeh pinup dekletom in mačotom”, pri čemer njeno akcijo podpirajo feministične komentatorke, medtem ko se lezbična raba dildov obsoja kot pokorno in reakcionarno posnemanje moške moči (Jeffreys, 1990; Loulan, 1987).

¹ Priznavam, da je to moja domneva ... toda predmet, o katerem teče beseda, je precej daljši od 12-ih inčev, to pa presega vse, kar sem doslej imela veselje pripisati lezbičnemu pogledu, celo v gejevskih porničih.

Nekoč so obstajale in še naprej obstajajo uspešne lezbične slikarke. Feministke so bile nagnjene k marginaliziranju pomena njihove navzočnosti, k nenavadni motnji, ko je ena od njihovih osrednjih (čeprav neprepoznanih) tem postala omejitev, ki jih je heteroseksualnost postavljala ženski ustvarjalni produktivnosti (Greer, 1979). Višek pomeni neki primer feministične obravnave Rose Bonheur (glej str. 55–56). Germaine Greer noče podeliti nedvomnega lezbičnega statusa zvezi Lise Bonheur in Natalie Micas: “Ne ozirajte se na to, koliko seksa je bilo v njuni zvezi, te zveze ni oplemenitila ljubezen” (Greer, 1979, str. 59). Greerova ravno tako ne more prepoznati mogočega lezbištva Bonheurjeve drugače kot “strah pred plenilskimi dejanji heteroseksualnih moških” (ibid., str. 57), in vsa presrečna razvrednoti Micasovo kot “v več ozirih nekako smešno osebnost, še zlasti zaradi teženj po medicinskem in veterinarskem znanju” – to zatiranje nekako neprijetno odmeva kot tipično razvrednotenje žensk od moških piscev. Vendar je to razmišljanje precej boljše kot prispevek Nochlinove o Bonheurjevi, ki se osredotoča le na “spopad med tradicionalnim zgodovinskim slikanjem ... in žanrskim slikanjem” in na ekonomske pogoje umetnostne industrije v 19. stoletju. “Uspeh Rose Bonheur,” piše Nochlinova, “zelo potrjuje vlogo institucij in institucionalne spremembe kot nujnega, če že ne zadostnega vzroka za preboj v umetnosti” (Nochlin, 1989, str. 170). Čeprav ta izjava pomeni del novega materialističnega pristopa k umetnostni kritiki, ki je umetnost umestila prej v produkcijske sisteme kot pa v posamezne genije, pa ji ne uspeva prepoznati institucionalnih vplivov heteroseksualnosti.² Nekatero teoretičarke, na primer Fadermanova (1991), izpostavljajo ekonomske spremembe, ki so sledile industrijski revoluciji, kot nujne in katalitične za sodobne lezbične identitete in življenjske sloge. Gotovo je izjemno pomembno, da feministična teorija in zgodovina umetnosti raziskujeta te križajoče se tokove ekonomije in seksualnosti, ne pa da jih zanikata.

Lezbični poskus ovrednotenja lezbičnosti v zahodni umetnosti, ali celo poskus narediti seznam znanih lezbičnih umetnic, se mora spoprijeti s feministično umetnostnokritičsko prakso, ki je globlje heteroseksistična od same umetnosti, ki jo hoče kritizirati, ter z lezbičnimi in gejevskimi študijami, ki kažejo malo zanimanja za lezbijke, saj v njih neogibno prevladujejo moški. V takih časih pomeni rešitev lezbični miks v obliki lezbičnoafirmativnih zabavnih publikacij, kot so *Lezbični sezname* (1990) Dell Richardsove. Tovrstne

² Nochlinova pozneje v tekstu prepričuje, da je skupno življenje z “razumevajočo” prijateljico, ki “ni zahtevala enake žrtve zaradi izjemne predanosti poklicu, kakor bi to nalagala poroka”, koristilo Bonheurjevi, saj je lahko nemoteno sledila svoji umetnosti. Vendar pa Nochlinova to razume kot strategijo kontracepcije: “Prednosti takega dogovora za ženske, ki so se želele izogniti motnji otrok v časih, ko kontracepcija še ni bila zanesljiva, so očitne” (Nochlin, 1989, str. 173). Res preprosto. Ne vem, zakaj se ni nihče že prej spomnil tega – zdaj imamo učinkovito kontracepcijo in ni več potrebe, da bi bile lezbijke.

knjige, čeprav pisane v lahkotnem tonu in brez akademskih pretenzij, se ponujajo kot uporabno izhodišče za lezbične študentke. Ob seznamu "12-ih poljubov in počasnih plesov na filmskem platnu" lahko najdemo tudi "9 lezbičnih umetnic" in "6 lezbičnih fotografinj preteklosti". Če akademske knjige ne navajajo "lezbičk" v svojih indeksih, postane pomembnost takšnih skupnostno-afirmativnih publikacij velikanska!

Če začnemo s to tanko nitjo v rokah, lahko stopimo v labirint zanikanja in brisanja ter postavimo Anno Klumpke, Mary Edmonio Lewis, Harriet Hosmer, Marie Laurencin in Romaine Brooks pod luč dneva (čeprav bi Gluckova ostala pokopana). Ostane pa nam še veliko dela na področju življenja in ustvarjanja teh žensk ter pomena njihove seksualnosti.

Lezbičke v umetnosti: Kaj mislimo s tem?

Raziskave nas čakajo tudi na področju pomena (pomenov) "lezbičke" v ustvarjalnosti slikark, kot sta Frida Kahlo ali Tamara de Lempicka. Težko bi našli ženski, ki bi se medsebojno bolj razlikovali. Kahlo je bila predana mehiški revoluciji in Trotsky je bil nekoč njen ljubimec. Lempicka je bila baronica, ubežnica ruske revolucije in dekadentna znanka pariških in newyorških družabnih krogov. Bili sta očitno biseksualni, toda nagnjenje do žensk ima v njenem delu zelo različen pomen.

Za Lempicko, slikarko art decoja, ki se je spogledovala s kubizmom in nadrealizmom, je lezbična ljubezen postala integralen del dekadentne poltenosti (tako v življenju kot v umetnosti), zaradi katere je dobila vzdevek "perverzna Ingres" (Neret, 1992 in Phillips, 1987). "Lezbičnost" de Lempicke ima veliko skupnega z "lezbičnostjo" Baudelaira, Louys ali Renee Vivien – zgubljeni bitja, ki jih muči nenasitna sla, podočnjaki zaradi pomanjkanja spanja in pretirano vdajanje spolnosti – in sama je naslikala veliko takih bitij.

Kahlova je zvečine slikala avtoportrete. V njenem oeuvre (na primer, v "Kaj sem videla v vodi" /1938/ in "Dve goli ženski v gozdu" /1939/) najdemo le malo lezbičnih podob. Veliko njenih del se ukvarja s telesno bolečino (bila je hendikepirana od 18. leta zaradi prometne nezgode s tramvajem) in s čustveno bolečino zaradi nezvestobe moža, stenskega slikarja Diega Rivere. Vsekakor pa je imela strastna razmerja z ženskami (Poniatowska in Stellweg, 1992), in med podobami, s katerimi se je spoprijemala v slikarstvu in življenju, je bila tudi njena "butch" stran. Pogosto se je fotografirala v moških oblekah. Znana slika "Avtoportret z ostrizenimi lasmi" jo prikazuje v moški obleki, obkroženo s šopi las po striženju. Spodaj je naslikano besedilo zabavne pesmi: "Mira que si te fue por il pelo, Ahora que estas pelon, ya no te quiero" ("Ljubil sem te zaradi tvojih las; zdaj, ko si se ostrigla, te ne ljubim več"). Laura Mulvey in Peter

Wollen sta za razlago slike uporabila freudovsko interpretacijo. Menita, da ta prizor za Kahlovo pomeni "prehod od notranje bolečine zaradi ljubezni do Diega k rani, ki jo je na ženskem telesu pustila kastracija" (Mulvey, 1989, str. 91).

Lezbična opazovalka bi mogoče opazila, da ji bolečin ni povzročala Diegova ljubezen, marveč njegovo izdajstvo,³ in da ta slika na zelo zanimiv način sledi dvema lezbičnima podobama, ki so ju našli na slikah iz let 1938 in 1939. Ne samo to. Frida je na tem avtoportretu okorno postavljena na platno, pokončna na trdem stolu, gledalca pa gleda tako, da je bolj podobno neopravičujočemu kljubovanju kot pa obžalovanju. To je vidno nasprotje z mnogimi drugimi avtoportreti, ki prikazujejo Kahlovo kot otroka, kot ranjeno srno, objokano in zlomljeno žrtev ali kot drobno ženo povečanega Diega. Ker je Frida razvila tako neposreden in bogat besednjak, s katerim je izražala bolečino in ranljivost, mislim, da lahko verjamemo njeni prezentaciji moči in trdnosti v "Avtoportretu z ostriženimi lasmi". To ni ženska, ki bi žalovala zaradi manjkajočega penisa, ampak močna ženska, ki konstruira samozaupanje na temelju zavračanja ženskosti.

Dve tako različni slikarki omogočata dva tako različna sklopa pomenov za "lezbičnost". Ostaja še veliko snovi za preučevanje Lempicke in Kahlove (in mnogih drugih): njun relativni položaj glede na politične spopade, ki so ju obdajali; njun "lezbični" položaj v odnosu do istih spopadov; njun odziv na "lezbičnost" tistih časov in prostorov; pomen, ki ga imajo njune "lezbične" podobe za današnjo lezbično gledalko in pomembnost njunih lezbičnih razmerij. S takim raziskovanjem se za naše razumevanje kompleksnih razmerij med spolnostjo, seksualno identiteto, politiko, zgodovinskim obdobjem, razredno pripadnostjo, kulturo/etnijsko, spolom in umetnostjo začena razvijati ožje žarišče in oprijemljivejše izhodišče. Če zavračamo ustvarjanje lezbičnih pomenov, smo omejeni na parcialne in politično statične prijeme – in Kahlovo bomo vedno opazovali v senci njenega moža Rivere in ne bomo mogli dojemati zavestne perverzности de Lempicke.

Oh, žive so, žive! Živeče lezbične umetnice

Če pa se hočemo osredotočiti na lezbijke v postmoderne kulture in na lezbičnost, ki jo konstruirajo lezbijke za lezbijke, se moramo lotiti ustvarjalnosti danes živečih lezbičnih umetnic. Poznamo majhno število odkritih lezbičnih umetnic in njihova podoba v javnosti je

³ Če kot izvor bolečine raje identificiramo moško obnašanje kot pa ljubezen ženske do njega, to morda ni videti kot specifično lezbični vpogled, vendar se je že nešteto knjig ukvarjalo z "ženskami, ki preveč ljubijo", hkrati z drugimi feminističnimi analizami v psihoanalitski paradigmi (na primer, Orbach in Eichenbaum, 1983). To kaže na vse večjo tendenco k patologizaciji ljubezni žensk do moških v kontekstu heteroseksualnosti.

bistveno drugačna od podobe gejevskih umetnikov. Ne obstajata lezbična slikarka Hockney ali fotografinja Mapplethorpe. Marginalizacija seksualnih manjšin, okoli katere se strukturira queer politika, je očitno nezadostno pojasnilo za te razmere. Podobno je tudi s feministično perspektivo, ki ji med navajanjem materialnih posledic vsiljene heteroseksualnosti kot primarnega vzroka za nemožnost obstoja velikih umetnic (Greer, 1979 in Nochlin, 1989) ne uspe tega vzroka prav poimenovati in ji ne uspe teoretizirati zatiranja lezbijk v feministični umetnostni zgodovini.

Lezbične umetnice se ne spoprijemajo le z materialnimi ovirami, ki so skupne večini žensk, temveč delujejo še pod dodatnim bremenom zatiranja lezbijk. Sodobna angleška lezbična slikarka Rachel Field jasno analizira prepletenost spola in seksualnosti v svetu umetnosti: "V kulturni zgodovini je bila moška homoerotika sublimirana, saj je utrjevala falokracijo. Zaradi prevlade in kontrole moškosti je vtkana v mainstream kulturo, medtem ko lezbijke ostajajo anonimne" (Field, 1990). Ravno tako jasno govori o neuspehu feminizma, da bi vključil lezbično perspektivo, in o soodgovornosti feministk pri zatiranju lezbijk:

Feministično umetnost 70-ih in zgodnjih 80-ih let so monopolizirale heteroseksualne ženske ... Heteroseksualne ženske so uporabljale umetnost kot blažilo za moški ego – navidezno so ga napadale, vendar so se vedno prikazovale v razmerjih z moškimi in nikoli niso zavračale heteroseksualnih privilegijev. Heteroseksualne umetnice so se ustrašile "agresivne in plenilske" lezbijke, podobno kot je Žensko osvobodilno gibanje izločilo lezbijke v zgodnjih 70-ih.

(Field, 1990, str. 115)

Slikanje lezbičnosti je odgovor Fieldove na zatiranje, ki ga kot lezbijka doživlja v vsakdanjem življenju, in na nezadostnost feministične umetnosti. Njena umetnost je barvita, duhovita, figurativna in, "kolikor to umetnost sploh more, dostopno promovira to, kar je za mnoge nedojemljivo sporočilo" (ibid., str. 118). Naslovi slik so intrinzičen del celote: "Illegalno na ulici", lirična slika, na kateri ena ženska daje cvetlico drugi, prikazuje ženski v zamrznjenem prizoru, tik pred poljubom. Ta slika za lezbično gledalko močno kodira razmere doživljanja najglobljih čustev pod nadzorom, brezštevne poljube, objeme in druge vsakdanje geste ljubezni, ki se zanikajo vse življenje, zamrzovanje lezbične intimne v ureditvi vsiljene heteroseksualnosti. Heteroseksualne gledalke, kot ugotavlja Fieldova, pogosto zavračajo ali ne vidijo njenih slik: "Slike Rachel Fieldove zame ne artikulirajo zares, kako naj bi se počutila lezbijka" in "njeni liki so skorajda brez spolnih znakov" – to sta dve oceni avtoric iz zbranih recenzij v *Women Artists Slide Library Journal* (Pearson, 1989; Morris, 1988 in Field, 1990, str. 119). Fieldova poudarja, da "recenzentki v prispevkih jasno iz-

pričujeta heteroseksualno nagnjenje in torej tudi njuno nesorodnost s spolnostjo, ki jo portretiram” (ibid., str. 119).

Feministična umetnostna teorija in kritika odkrito nasprotujeta lezbijkam in lezbičnosti, medtem ko moški tok (vključno z gejevskim) v kontinuirani marginalizaciji ženske umetnosti v celoti le redko “upoštevata odkrite lezbijke”. Kot odgovor na take razmere so se začele oblikovati skupine, kot je Mreža lezbičnih umetnic⁴, in vzbudile upanje, da bodo tovrstne skupinske iniciative omogočile razvoj močnejšega sklopa lezbične ustvarjalnosti ter lezbične kritike in recenzentstva.

Risanje črt – strip kot subverzivna dejavnost

Večina živečih lezbičnih umetnic riše stripe; mislim, da to ni naključje. Risanje stripov je tehnično manj zahtevno delo, za katero niso potrebni velik studio, draga platna, barve ali okvirji, finančna podpora ali znani sponzorji in vstop v magični krog galerijskih in drugih razstavnih prostorov.⁵ To je tudi umetniška oblika s kratko življenjsko dobo, idealna za politične in družbeno angažirane komentarje in pomeni – v današnjem času visoke tehnike – poceni razmnoževanje in založniško dejavnost, ne zahteva veliko denarja in je lahko dostopna. Poleg tega je humor lahko ostro politično sredstvo in hkrati družbeno lepilo za zaznamovane skupnosti – primer je judovski humor. Obstaja veliko lezbičnih risark stripa, ki redno rišejo za lezbične in gejevske revije ali časopise; objavljajo v ženskih stripih ali preprostih biltenih, kot je Shocking Pink in njegov naslednik Bad Attitude; tiskajo razglednice, voščilnice, koledarje in zabavljive podstavke za kozarce.

Nikakor ne pretiravamo, če poudarjamo pomembnost navidezno obrablenih artefaktov, kot so koledarji in razglednice, v sovražnem svetu. Lezbijke so zvečine kulturne mrhovinarke, ki kradejo ostanke na robovih heteroseksualnega gosposkega teksta – v procesih privzemanja, vnovičnega kodiranja, napačnega branja ter sprevračanja in izumljanja pomenov, ki se ne pokoravajo izhodiščnemu namenu. Zato je izjemno pomembno dejstvo, da lahko vsako leto izide koledar, ki so ga naredile lezbijke za lezbijke, in je odsev lezbičnih interesov in lezbičnih tem. Če je humoren, še toliko bolje. Koledarji “Dykes to watch out for” in letne zbirke stripov Alison Bechdelove, z liki iz njenih eponimnih stripov, so pomembni lezbični artefakti, vir ponosa in vnovičnega priznanja. Še vedno obstajamo, preživeli smo še eno leto! Poleg tega nevsiljiv in prepričan pristop Bechdelovi

⁴ Informacije o tej angleški skupini dobite na naslovu: P.O. Box 2DL, London W1A 2DL, UK.

⁵ Najbrž bi tukaj morala izraziti svojo pristranskost, ker sem tudi sama lezbična risarka stripov. A to ne zamegli moje presoje – stripi so očitno resnično čudovita umetnost!

omogoča, da se loteva precej resnih in pogosto težkih tem. Zbirke, kot so Eksotične vrste (1984) Kate Charlesworth; liki, kot so Morgan Calabrese (1987, 1989) avtorice Leigh Dunlap ali Vera the Visible Lesbian (1984, 1986) avtorice Cath Jackson; ali knjige smešnic, kot sta Priročnik za lezbično preživetje (Dickson, 1990) ali Izločevanje in izničenje (Dean et al., 1989), s primesjo nevsiljivega humorja krepijo občutek za lezbično skupnost, pričajo o vsakdanjih življenjskih opravkih v sovražnem svetu in omogočajo oddih v resnem in nevarnem poklicu lezbijke.

Formulo stripa je učinkovito uporabil tudi Inštitut Hetrick-Martin za zaščito lezbične in gejevske mladine iz New Yorka, ki serijo pripovednih knjig v stripu, Skrite zgodbe, izdaja kot del projekta, ki naj bi dosegel mlade lezbijke in geje (Hetrick-Martin Institute, 1988, 1989). Knjige v stripih, ki se lotevajo takih tem, kot so homofobično nasilje, zdravje in odnosi, spodbujajo bralčeve komentarje in, upajmo, zagotavljajo pomoč za mlade lezbijke in geje, ki so – kakor so že večkrat pokazale raziskave – ena od najbolj izoliranih in ranljivih družbenih skupin (Comstock, 1991 in Herdt, 1989).

Stripi so, v primeri s šund romani iz 50-ih let, pomembni za lezbično skupnost drugače kot njihov heteroseksualni ekvivalent. Kljub temu tako feministične kot lezbične in gejevske kulturološke študije le malo upoštevajo lezbične (ali gejevske) umetnike stripa, razen opazne izjeme Tom of Finlanda, čigar nedvoumne in zelo večše "umazane risbe" (njegov lastni opis) so igrale tako pomembno vlogo v zahtevi po vnovični pridobitvi moškosti, ki jo je izražala gejevska kultura (Hooven, 1992).⁶ Glede na to, da se je v kulturoloških študijah začel dvigati ugled grafičnega romana in knjige v stripu, upamo, da bomo kmalu videli vsaj skromno monografijo o pomenu stripovske umetnosti za lezbično politiko!

Dok-fot in erot-fot? Lezbična fotografija

Sodobna zahodna kultura je gosto nasičena s fotografskimi podobami. Kakor povsod drugod, to drži tudi za lezbično (in gejevsko) kulturo: lezbična fotografija je vsestransko navzoča – od parodičnih radikalnih pogrošnih foto-zgodb v lokalnih lezbičnih fanzinih (na primer, Diverzija, 1991) do lacanovskega pridiha v delu Nove formacije (Adams, 1993) Delle Grace. Vendar pa feministične zgodovine fotografinj, to nas ne preseneča, le na kratko omenijo primer lezbičnih fotografinj (Williams, 1987) ali pa jih ne navajajo v celoti (Fisher, 1987), čeprav so med pomembnimi fotografinjami, kot sta bili Berenice Abbott in Alice Austen, lezbijke.

⁶ Seveda bi bilo potrebno napisati knjigo ali dve o tem, zakaj ni lezbičnega ekvivalenta Tom Of Finlandu – če niti ne omenjamo lezbično-feministične kritike njegovega dela, ki bi imela veliko povedati o konstrukcijah moškosti, ker vsebuje nekatere presenetljive predelave spolnih /gender/ kod.

Fotografija je, kot razmišlja Susan Sontag, "slovnica in, to je celo pomembnejše, etika videnja" (Sontag, 1977, str. 3). Kako potem takem zagotoviti lezbično skladnjo v tej slovnici, lezbično etiko videnja? Če je, kot pravi Sontagova, "najveličastnejši rezultat fotografskega podjetja ta, da nam vzbuja občutke, da lahko imamo cel svet v glavi – kakor zbornik podob" (ibid., str. 3), je pomembno, da ta cerebralni zbornik ne bo obsojen na prepoved razmišljanja o heterobinarnosti.

Najbrž je ključna težava ta, kako najti tisto "lezbično" v fotografiji. Ker nas definirajo naše seksualne identitete oziroma smo z njimi izenačeni, sta nedvomno lezbična fotografska podoba in podoba, ki se upira heteroseksističnemu brisanju, zavezani prezentaciji seksualiziranega "lezbičnega" – ali pa bi se morali opirati na posebno tekstualno oznako/interpretacijo podobe – kakor overjenje, ki oznanja "lezbično" –, tega pa fotografija ne more. Alternativa, to je zatekanje h kulturnim označevalcem in kodam, kot so nakit, obrbite glave ali črni trikotniki, privilegira sposobnosti dešifriranja specifično umeščene lezbične gledalke in izključuje iz hermenevtične konverzacije vse, ki niso tako umeščeni.

Ozaveščena lezbična fotografija je težila k delitvi na dva tokova, dokumentarnega in seksualnega. Dokumentarni tok ima dolgo zgodovino. Tako feministični kot queer fotografi so dokumentirali svoje skupnosti in boje. Dokumentarni projekti gejevske skupnosti so dobili novo ostrino in nujnost zaradi dokumentacije življenja ljudi, ki živijo z virusom HIV (glej Camerawork/The Photo Co-op, 1989 in Fotografi in prijatelji, združeni v boju proti AIDS-u, 1990). Tovrstna dokumentacija je posneta zvečine v žanru socialističnega realizma; beleži vrsto ženskih izkušenj v zbornikih, kot so Ženske vidijo ženske (Wiesenfeld et al., 1976) ali Prikazovanje (Macadams, 1977), ali pa predstavlja zasedbo pomembnih oseb lezbičnih in gejevskih skupnosti, na primer, Pozitivni imidži (Stewart, 1985). Dokumentiranje lezbičnega obstoja in boja ostaja pomembna politična naloga. Brenda Price, Mikki Ferrill, Della Grace in druge nenehno beležijo ključne trenutke lezbičnega življenja: Parade Gay Pride in Pohode lezbične moči, vsakdanje življenje lezbičnih mater ali boj proti klavzuli 28. Nedavno se je pojavil trend k nečemu, kar bi lahko imenovali simbolična dokumentarnost, ki s spreminjanjem likov, inscenacijo, kolaži in drugimi tehnikami predstavlja kompleksne kulturne in družbene dejavnike, ki se prepletajo z odporništvom – s queer telesom. Gejevski fotografi, kot sta preminuli Rotimi Fani-Kayode in Alex Hirst, so razvili bogat simbolični slovar za govor o tem, kaj pomeni biti gej; to drži tudi za lezbične fotografinke, kot so Tee Corrine, Ingrid Pollard, Jacqui Duckworth, zelo objokovana Tessa Boffin in druge. Druge osi drugačnosti/zatiranja se stekajo v ustvarjalnosti nebelih lezbijk, podobno kot sta Fani-Kayode in Hirst uporabljala afriške znake. Pollardova, Duckworthova, Mumtaz Karimjee in druge uporabljajo fotografijo za govor o tem, kaj pomeni biti

nebela lezbijka in živeti na robu rasizma in homofobije (Boffin in Fraser, 1991; Karimjee, 1991 in Sulter, 1990).

Veliko fotografinj se je na zatiranje lezbične seksualnosti odzvalo z ustvarjanjem specifičnih seksualnih podob. Tako so se spopadle s problemom psevdo-lezbične ikonografije, ki je poglavitna snov heteroseksualne moške pornografije, in pokazale pomembne, vendar implicitne teme zasebnosti, nadzorovanja in izkoriščanja pri fotografiranju golega in/ali seksualiziranega ženskega telesa. Pogosto se nelagodje pojavlja tudi s seksualno objektivizacijo lezbičnih teles. Zdi se, kot da lezbična telesa pre pogosto posnemajo omejenost ženskih teles v patriarhalnih podobah in tekstih. Ironija je v tem, da to nelagodje lahko pelje k zanikanju lezbične želje. Kate Millet, na primer, v uvodu knjige aktov *Vzhajajoča boginja* (MacAdams, 1983) avtorice Cynthia May Adams ne omenja možnosti, da bi fotografije MacAdamsove vzbujale lezbično željo, ampak jim prej podeli vlogo neseksualnih podob enosti z Naravo in osamo pred civilizacijo, čeprav je kamera MacAdamsove posnela telesa prijateljic z odkritim erotičnim pristopom in čeprav mnogo fotografij prikazuje prepletene lezbične pare!

Vse več lezbičnih fotografinj se odloča za specifično seksualno lezbično ustvarjalnost. Jill Posener, znana kot urednica zbirke feminističnih grafitov, je začela slikati erotične fotografije za lezbično erotično revijo *On Our Backs*. Posenerjeva je protestirala proti klavzuli 28 tako, da je fotografirala lezbijke v seksualnih položajih na znanih londonskih turističnih točkah: lezbijka v podvezicah in v plašču iz umetnega krzna lenari na stopnicah Albertovega spomenika, potem se preobleče v usnjen jopič in se pridruži v usnje oblečeni prijateljici v erotičnem ljubkovanju na mostu Westminster, ravno v senci parlamenta, ki bi bil iztrebil tovrstna dejanja.

Lezbični erotični pogled?

Explicitne fotografije lezbijk kot seksualnih posrednic lahko konstituirajo v njih in iz njih dejanje upora proti heteropatriarhalni prevladi. Vendar pa večina lezbične erotične fotografije reciklira precej znano heteroseksualno semiotiko. Seksualna želja in posredništvo sta dolgo časa bila konstruirana kot moška, seksualno poželje je bilo dolgo časa kodirano s sredstvi fetišiziranega mladostnega ženskega telesa in pripisano njemu – zato ima fotografija, ki hoče reči “seks”, težave pri iskanju novega jezika, v katerem bi to lahko rekla. Lezbične fotografije erotike se največkrat krepko opirajo na že obstoječo ekonomijo znakov (tako kot gejevski porniči). Usnje, podvezice, seksualni pripomočki, mrežaste nogavice, visoke pete, črno spodnje perilo v čipkah, tanka in prozorna oblačila, tetovaže, okrasni dodatki iz kovine, verige in parafernalije sadomazohizma – vse to so tradicionalni označevalci heteroerotike in vse najdemo v knjigi *Ljubezen grize* (Grace, 1991) Delle Grace. Najdemo lahko tudi

nekaj semiotičnega poigravanja s spoli – široko deklinirano krilo v kombinaciji s tesnim usnjenim jopičem, verige in mrežasto krilo, mrežaste nogavice in robustni škornji Doc Martins – toda tovrstna krojaška transgresija izhaja bolj iz panka kot pa iz lezbištva ter pomeni prispevek k nenavadno reakcionarnemu “radikalizmu”. Če pogledamo Madonnino knjigo *Sex*, takoj opazimo omejenost vokabularija večine erotičnih lezbičnih fotografij.

Veliko zahtevamo od fotografinje, če pričakujemo, da bo izumila novo semiotiko seksualnosti, vendar veliko lezbičnih fotografinj poskuša narediti ravno to. Tee Corinne je z uporabo sončne energije, obrnjenih negativov in razvijanjem negativnih posnetkov razvila novo tehniko za eksplicitne prezentacije lezbične spolnosti, medtem ko zavrača uporabo pornografskega narečja (Boffin in Fraser, 1991, str. 223–8). Della Grace v nekaterih zadnjih fotografijah opušča obrabljene fetišizem, značilen za knjigo *Ljubezen grize*. Zdaj fotografira delno ali povsem gole obrbite ženske tako, da razvrednoti ali zbriše označevalce spolov v celoti. Zdi se, da njeni posnetki z naslovi “Triade” ali “Pussy-licking sodomite” (glej *Nove formacije*, 19, str. 125–30) kažejo začetek radikalno novega načina fotografiranja seksualne lezbičnosti.

Opazamo tudi začetke radikalno drugačne kontekstualizacije erotične ikonografije. Leta 1991 je skupina Kiss and Tell⁷ izdala knjigo razglednic *Risanje črte* z razstavne turneje po Kanadi. To je bila razstava fotografij dveh članic Kiss and Tell v različnih seksualnih položajih. Obiskovalke razstave so imele na voljo flomastre, s katerimi so lahko svoje vtise pisale na stene galerije, moški pa v knjigo. V knjigi razglednic najdemo povabilo bralkam in bralcem, naj pošljejo svoje vtise na že naslovljenih razglednicah, in ob vsaki fotografiji v knjigi je naveden izbor komentarjev, ki so ji bili pripisani med razstavno turnejo. Tako fotografije na inovativen način postanejo del interaktivnega dialoga: “Izbrale smo format razglednice, ker se nam zdi najboljši način za širjenje interaktivne narave šova” (Kiss and Tell, 1991). V luči pogosto doktrinarnih feminističnih napadov na lezbično seksualno ikonografijo (večina feminističnih knjigarn v Angliji zavrača prodajo lezbične erotične revije *Quim*, ki objavlja fotografije Laurence Jaugey-Paget, Della Grace in drugih) je taka odprtost tako pogumna kot tudi nujna. Lezbična fotografija bo zaradi neoprijemljive narave erotike kot mesta boja za moč, privilegije, vidnost in etiko še dolgo plodno področje za kulturne in politične razprave!

Odkrite na platnu – lezbijke in film

Ne primanjkuje ne queer ne feminističnih prispevkov o filmu. Taka situacija nedvomno odseva prevlado filmskih študij na aka-

⁷ Sodelovanje med fotografinjo Susan Stewart, Persimmono Blackridge in Lizard Jones.

demijah v zadnjih letih. Obstaja že izdelan sklop lezbične in gejevske filmske teorije, kritike in komentarjev, seznam publikacij narašča (Bad Object-Choices, 1991; Dyer, 1990 in Russo, 1981), med njimi je nekaj specifičnih o lezbijkah na filmu (Weiss, 1992 in Wilton, 1995). Čeprav je lezbična navzočnost v filmu še vedno marginalna, je o lezbijkah in filmu napisanega več kot o katerem koli drugem mediju, razen leposlovja. V pričujočem prispevku se bom osredotočila na položaj "lezbijke" v filmskih teoretskih razpravah.

Razmeroma bogato delo o lezbištvu v filmu je še najbolj posledica narave sodobne filmske teorije, kolikor temelji na psihoanalitski paradigmi, strukturirani okoli heterobinarnosti. V tej paradigmi se akt gledanja filma razume skopofilično – kot oblika vojerizma, ki daje ugodje (to se razume samo po sebi kot heteroseksualno) v aktu gledanja (Lapsley in Westlake, 1988). Feministična mainstream filmska teorija in filmska teorija pod feminističnim vplivom sta razvili razumevanje filmskega aparata kot intrinzično maskulinega niza označevalnih praks, ki (hetero)seksualizirani pogled usmerjajo na žensko telo, in filmskega gledanja kot umeščanja gledalca ali gledalke na moško mesto v heteroseksualni ekonomiji želje vizualnega ugodja (Roof, 1991). Proces gledanja, tok tekst/bralca ali bralka, je reduciran ne le na trgovanje med moškimi s pogledi-na-ženske, temveč tudi na obliko heteroseksualne aktivnosti. Kastracijska tesnoba je drugi psihoanalitski trop, močno navzoč v filmski teoriji. Ta prezentira ženske kot tiste-ki-nimajo-penisa ali zaznava fetišizem – prenesena aktivnost za pomiritev kastracijskih strahov – v povezavi z ženskim objektom filmskega pogleda ali kot utelešenje tega (Sam et al., 1992). Tako predmet filma ni le heteroseksualnost, ampak tudi heteroseksualna moškost: film postaja falocentrično določen/kodiran. Navzočnost ženske na filmu ni nič več kot prikazovanje niza dogovorov in afirmacij moškosti, in isto velja za žensko kot gledalko filma.

Nekateri filmski teoretiki so uporabili pojem maškarade Joan Riviere za opisovanje umeščanje ženske vis-a-vis film. Po tej analizi ženskost sama ni nič več kot eden od načinov obstoja glede na moškost: "... biti ženska pomeni prikrivanje temeljne moškosti, in ta prikritost je ženskost" (Heath, 1986 in Stam et al., 1992).

Seveda ta paradigma ne omogoča nikakršnega prostora za "lezbijko"; ne kot gledajoči subjekt ne kot objekt pogleda, "ona" mora biti samo moški, samo ženska, njena želja mimesis falocentrične moči in njeno telo kot objekt želje zlahka privzeto kot ustrezen ženski fetiš. Kakorkoli že, ona ni nič več kot spomin/ostanek kastracije. Če stopimo preko nevidnosti lezbijk, sta lezbični prizor in lezbično zrcaljenje v navideznem nasprotju znotraj tega faličnega projekta. Tukaj si "lezbijka" in "ženska" delita nemogočnost. To utemeljuje Judith Roof:

Feministična filmska teorija je težila k razumevanju reprezentacij ženskosti kot neizbežno povezanih z aparatom, ki deluje pred-

vsem v falocentričnem polju spolne razlike, in ki zato neizbežno reproducira falocentrično – in torej ne žensko – vizijo.

(Roof, 1991, str. 76)

Kam naj se “odpravijo” lezbijke, v filmski teoriji ali filmski produkciji, če je filmanje intrinzično moško? Kako lahko uresničimo feministično (če o lezbični niti ne govorimo) transformacijo filma, razmišlja Mulveyeva, če je narativni film konstruiran na “nikoli povsem zatrtim trdnem temelju ženske nevroze” (Mulvey, 1989, str. 31)? Mulveyeva vztraja pri tem, da “gledalka ... začasno privzame ‘maskulinizacijo’ iz spomina na njeno ‘aktivno’ fazo ... /njena/ fantazija o maskulinizaciji je v nasprotju z lastnimi nameni in nemirna v transvestitski obleki” (ibid, str. 37). Če to sprejmemo, potem gotovo preprečimo sleherni poskus – zato ker je vedno že maskuliniziran – ustvarjanja ginocentrične kinematografije. Kot opaza Roofova:

Če teoretično vpišemo filmski aparat kot moški, potem vsaka možnost reprezentiranja ženske perspektive postane vprašljiva, razen če je nemogoče, kakor bi lahko trdili, reprezentirati karkoli specifično ženskega preko načina tekstualne prakse, ki jo sestavlja meditacija o naravi same reprezentacije.

(Roof, 1991, str. 77)

Nadalje opisuje dve vrsti filmanja, ki sta se razvili kot odgovor na teoretsko pozicijo Mulveyeve – prva zanika skopofilično ugodje v gledanju in druga zanika “povsem analitično, metakritično prakso” (ibid.). Obstajal je tretji odgovor, vsaj v lezbičnem filmanju, ki eksplicitno deluje s pojmi lezbičnega gledanja in lezbičnega pogleda ter poskuša ustvariti radikalno drugačno skopofilično dinamiko – ob tem nam pride na misel film *She Must Be Seeing Things* režiserke Sheile McLaughlin. Vendar se pisci ne strinjajo o tem, ali je lezbični filmski pogled mogoč ali ne in ali ta pogled moti prevlado falocentrizma ali pa jo le krepi.

Vnete lezbične gledalke: Ali smo spet samo moški?

Ironija je v tem, da šele v razmerah falocentričnih ekscesov lahko umestimo možnost lezbičnega vdora v ta predeterminiran freudizem. Heteroseksualni prisilni jopič psihoanalitične teorije locira žensko ugodje kot moško-generirano v krog (heteroseksualnega) gledanja pornografskega filma.

Ženski je dan ta orgazem in zatorej falus od moških ... Falus moškega je pogoj za spolno ugodje ženske ... spolno ugodje ženske je nazadnje rezultat falusa, ki ga darujejo člani občinstva.

(Ellis, 1980 in Pajaczkowska, 1992, str. 192)

Ker Ellis piše o pornografiji, opisuje manj evfemistično kot večina heteroseksualno pogodbo, o kateri se splošno verjame, da strukturira film. Ta pravi, da je ugodje ženske v njenem (mazohističnem) zavedanju seksualiziranega selfa kot tistega-ki-vzburja falično spolnost – oblika zaprisežene moške masturbacijske potence. Falocentrizem je mogoče odpraviti ravno v neizmerni biološki naivnosti te metafore. Četudi bi bil lezbični pogled kodiran kot moški, lezbično spolno ugodje nasprotuje redukciji na moški dar falusa.

Nekateri pisci zavračajo misel o tem, da bi lezbična navzočnost v filmu lahko bila nepokorna, in trdijo, da je lezbični pogled vedno že inkorporiran v vladajočo, heteroseksualno označeno ekonomijo in tako lezbični pogled ne more ubežati reproduciranju prevlade falocentričnih seksualnih/tekstualnih razmer.

“Lezbično” opazovanje ugodja ... se konstruira okoli niza predoločenih razmer med spolom in spolnostjo; obstaja v kompleksnem odnosu do dominantnega sodobnega diskurza “razvoja spolnosti”. “Lezbična” prisvojitvev “pogleda” je mogoča le za ceno prilagoditve sistemu seksualne (spolne in erotične) regularizacije, ki reproducira dominantne taksonomije seksualne (spolne in erotične) razlike.

(Traub, 1991, str. 308)

Če pogled razumemo kot intrinzično moški in če razumemo, da filmski aparat tako regulirajo kot reproducirajo taksonomične binarnosti heteropatriarhalnega sistema seksualnosti in spola, potem je to nedvomno (in po definiciji) tako. Če je kulturna arena vedno že strukturirana vzdolž spolne /gender/ polarnosti, se “lezbijka” kot pozicija ali pozicije vzdolž osi te polarnosti nujno prilagajajo njeni hegemoniji. Če pa zavrnemo to (patriarhalno) umeščanje “lezbijke” in raje zavzamemo pozicijo, ki odstopa od osi moško/žensko – “zunaj heteroseksualne družbene pogodbe”, kakor to imenuje Teresa de Lauretis (v: Roof, 1991, str. 51) – je mogoč kompleksnejši model multiplih presekov spola/dejanj/identitet.

Ko enkrat sprejmemo možnost, da “sama želja ni heteroseksualno monolitna” (Roof, 1991), postane lezbična pozicija nekaj povsem drugega:

Ravno to razkriva lezbična konfiguracija. Seksualnost in spolna razlika pomenita več kot le golo dejstvo o obstoju spola; želja in spolna usmerjenost že destabilizirata vsakršni binarni sistem in z njim nujno tudi hegemonijo heteroseksualno preddoločenega stroja.

(Roof, 1991, str. 50)

V tem modelu se pojavi neka kaotična geometrija želje, kompleksnost, katere logika ni odvisna od omejenih binarističnih opa-

zovanj. Osvobajanje filmske teorije freudovskega prisilnega jopiča dialektike kastracijskega fetišizma razkriva tudi precej drugačen "film":

Če nadvlada in tajitev nista nujno primarni gibali filma, če v teorijah o filmskem aparatu dvignemo sidro fiksacij o spolni razliki, privilegijev nadvlade in fiksacij o spolni kastraciji, lahko vidimo, da je ta aparat še bolj problematičen in še bolj zapleteno konflikten sam v sebi.

(ibid., str. 51)

Čeprav Roofova še vedno piše v freudovskih terminih, njena teorija o opazovanju ugodja upošteva "nekontrolirano multiple identifikacije, ki jih ustvarja prepletanje nestabilnih seksualnih identitet" (ibid., str. 51–52). V tem primeru "lezbijka" zavzema enkratno močan položaj, natančno zato, ker je pogled lezbične želje – ki je hkrati pogled ženske in pogled na žensko – v totalnem nasprotju s prevladujočo heteroseksualno naracijo. Traubova razmišlja takole:

Zdi se mi, da je v kontekstu teorije pogleda, ki ga ne omejujejo rigidne spolne /gender/ polarnosti, lik "lezbijke" privilegirano mesto raziskovanja. Lezbijka, kot hkratni subjekt in objekt želje, uteleša potencialni način želje vseh gledajočih subjektov in njeno telo odpravlja binarno ekonomijo, ki jo vsiljuje heteroseksualna ideologija.

(Traub, 1991, str. 311)

Traubova ne prepričuje, da je ta privilegirana "lezbijka" zmožna v celoti odpraviti heteroseksualno binarnost; "lezbijka" sprevača, vendar ne more ovreči hegemonije binarnih kod". To je po mnenju Traubove zato, ker je "lezbijka" še vedno "zaprta v strukturalne asimetrije spola".

Tako očitno ne moremo rešiti vprašanja, ali je lezbični pogled katalitičen za transformacijo heteroseksualnega binarizma v filmu/filmski teoriji ali pa je le oblika nepokorne navzočnosti in še vedno prevladujoči binarnosti. Ta kratek lezbični plenilski pohod bi želela končati v neprosojnosti filmske teorije, z zanimivim komentarjem Terese de Lauretis, ki me prepričuje, da položaja "lezbijke" v filmski teoriji še ne razumemo prav:

Pojem ženske seksualnosti kot fluidne, razpršene, polimorfno perverzne, ali mobilne in nevezane je mogoče aplicirati na lezbično seksualnost le v primeru, če zgornjih določil ne razumemo, kakor je to običajno, kot ekvivalent biseksualnega. Kajti zdi se mi, da je pojem ženske biseksualnosti, s poudarjanjem androgenosti – ali brisanje mej med telesi moškega in ženskega spola, ali brisanje mej spola /gender/, ki kljub teoretskim željam ostaja

tako ali drugače prilepljen k biološkemu spolu teles – sam v sebi fantazija. In ne ravno zanimiva fantazija za lezbijke.

(de Lauretis, 1991, str. 237–8)

Ta sugestija – da je zavračanje androgenosti za lezbičnost enako pomembno kot zavračanje moške želje –, odpira množico novih vprašanj o specifičnosti lezbične želje in lezbičnega pogleda ter precizira naravo absolutne razlike glede na heteroseksualno žensko seksualnost. Lezbična filmska teorija je zagotovo na začetku vznemirljivega razvoja.

Preformiranje identitet: Glasba in lezbična kultura

Glasba, ples in gledališče so v nekoliko nenavadnem razmerju do lezbičnosti. Vse te vrste se stereotipno identificirajo z geji – kraljica opere, disko diva, baletni plesalec in igralec so glavni izdelki tako kampovskega slavljenja kot homofobične retorike. Glasba je očitno pomembna sestavina lezbičnega socialnega življenja, vendar je izjemno težko izbrskati lezbične producentke in izvajalke ali lezbično teoretsko pozicijo v glasbi. Ni lezbične izvajalke, ki bi bila enaka Michaelu Clarku, Johnu Gielgudu ali Waynu Sleepu. Čeprav obstajajo lezbična dramska dela in gledališke skupine, ti v kulturnih razmerah niso tako prodorni kot Bent ali Torch Song Trilogy (vendar glej Rapi, 1990 in 1991; Melville itn.). Razvija se queer šolstvo za odrske umetnosti (glej de Jongh, 1992) in tu so gotovo pomembne poti za raziskovanje lezbičnega gledališča in plesa. Ker pa se govori o glasbi nekoliko več kot o drugih zvrsteh, in ker je glasba tako pomembna za lezbično družabnost, se omenjeni oddelek ukvarja največ z glasbo. S tem ne mislimo reči, da je gejevska/lezbična muzikologija cvetoče polje: prva knjiga s to temo (Brett et al., 1995) pomeni malce zapoznel prihod na queer akademsko prizorišče, medtem ko je predani queer muzikolog Jay McLaren v Amsterdamu marljivo pisal Enciklopedijo gejevskih in lezbičnih posnetkov. Presenetil ga je odpor do njegovega koncepta med založniki, in Enciklopedijo je moral distribuirati kot zasebnik, v obliki omejene izdaje krošnjarske knjige (McLaren, 1992).

Elitna ali "klasična" glasba v lezbičnem življenju nima enake vloge kot v gejevskem, to je odsev relativne privilegiranosti gejev v patriarhalni kulturi. Ne le, da si geji pridobijo več moči kot lezbijke – tudi velika večina kulturnih producentov, interpretov, nastopajočih in porabnikov so moški. Preprosta statistika bi nam povedala, da so mnogi med temi moškimi geji. Poleg tega so zaradi "umetnostim" pripisane poženščenosti – hkrati z dopustnim bohemstvom, privilegirano moralno svobodo in s tradicionalno izključitvijo žensk – gledališča in koncertne dvorane na Zahodu dolgo časa bili svetišča za geje (Garrard, 1976 in McClary, 1991).

Ponavadi sta za lezbijke, ki se hočejo ukvarjati s “klasično” glasbo, zanimiva dva kritična tokova: queer in feministični. Nobeden ne daje veliko prostora “lezbijki”. Lezbične študije so tiste, ki se bodo morale lotiti prepletanja spola, spolnosti in glasbe, to je mandat lezbične perspektive.

Popolna zgodovinska izključenost žensk iz zahodne glasbe je očitno povezana s širšim družbenim nadzorom žensk. Jane Bowers nam govori takole:

Četrtega maja 1686 je papež Inocenc XI. izdal edikt, ki je razglašal, da “glasba v celoti škoduje skromnosti, ki je primerna za ženski spol, zato ker moti ženske pri stvareh in opravilih, ki so zanje najprimernejše”. Zato “se nobena neporočena ženska, poročena ženska ali vdova kateregakoli stanu, položaja ali v kakršnihkoli razmerah, ali tista, ki živi v samostanu ali konzervatoriju, pod nobeno pretvezo, niti zaradi učenja glasbe za izvajanje v teh samostanih, ne sme učiti petja od moških ... ali igrati kateregakoli glasbenega inštrumenta”.

(Bowers, 1986, str. 139–40)

Omahljiva koncepcija glasbe kot ali primerne ali neprimerne za ženske spodbuja nestabilno pripisovanje spola sami glasbi – in tudi samo koncepcijo oblikuje ta nestabilnost – pripisovanje spola, ki odseva kalejdoskopske tesnobe, ki se nenehno zbirajo okoli moškosti in zavržene ženskosti v ponavljajočih se zgodovinskih krizah. Kakor opaža McClaryjeva, “nekatero skladateljice tako imenovane resne ali eksperimentalne glasbe odkrivajo, da je veliko oblik in konvencionalnih postopkov domnevno vrednotno neobremenjene glasbe nasičenih s skritimi patriarhalnimi naracijami, podobami in programi” (McClary, 1991, str. 154). Medtem ko je skoraj nemogoče locirati lezbičnost v zgodovino te kooptacije⁸, pa je pomembno vključiti “lezbijko” v glasbene teorije s pripisanim spolom, če hočemo zasesti materializacijo glasbe-kot-heteroseksualne. To je najbrž še posebej pomembno v operi, ki jo je neka feministična kritičarka označila kot “buržoazno, nacionalistično, ženskam neprijazno in drago” (Hasted, 1989). Čeprav poznamo politične omejitve opere, pa obstaja možnost utiranja poti do opernega prostora – ne glede na nelegitimnost – za lezbično krajo ostankov:

V svetu, v katerem so ženske prepogosto utišane, lahko vsa zadrhtim ob sopranu, ki v valovih čistega zvoka udarja ob zadnjo

⁸ Sama imam nekaj dvomov o Hildegard von Bingen (1098–1179), vizionarki, pesnici, mističarki, naravoslovki, zdraviteljici, teologinji in glasbenici, ki je ustanovila tri samostane in pisala glasbo, ki jo lahko opišem samo kot saturacijo ženske duhovnosti. Njene skladbe so dosegljive na sodobnih nosilcih zvoka in vredne lezbičnega ušesa. Njeno feministično biografijo glej v Flanagan (1989).

steno velike dvorane v tišini in sporoča bes, radost, bolečino, gorje ali hrepenenje.

(Hasted, 1989, str. 37)

Če nočemo videti pomena tega privilegiranega in ekskluzivnega prostora, v katerem so ženske glasne, potem ne moremo doumeti ne patriarhalne strategije (ptica v zlati kletki?) in ne mesta možnosti ženske moči.

Feministična glasbena teorija razvija vznemirljive poglede na načine vpisovanja spola v glasbene oblike – zvočnost, tonski način ali ritem – in zatorej v možnosti za glasbeno obliko, ki bi se upirala moški interpretaciji (glej McClary, 1991). Ne vem pa ničesar o tem, da bi to početje kakorkoli vključevalo lezbični vidik, niti ne poznam nobene teoretske raziskave o delu lezbičnih skladateljic. To delo je šele treba opraviti. Queer glasbena teorija z interdisciplinarnim pristopom ponuja nekaj podobno uporabnih interpretacij. Wayne Koestenbaum vidi vzporednice med aktom petja in aktom biti homoseksualen:

Homoseksualno telo, molčeče ali vokalno, zavzema križišča, na katerih trčijo anatomije in institucije. Zdi se, da homoseksualnost, tako kot vokal, zavzema prostor znotraj telesa, čeprav se zares pojavi v nekem zunanjem prostoru (recimo mu "diskurz"), v katerem se stekajo notranjosti; tako vokalno kot homoseksualno telo sta videti kot membranska škatla pritiskov, čeprav sta v resnici kakor nevezan pravilnik, glavna knjiga podedovanih prepovedi.

(Koestenbaum, 1991, str. 207)

"Glavna knjiga podedovanih prepovedi", kot jo je zelo grafično opisal Koestenbaum, ni ista za lezbijke in geje. Pomembno je namreč, da so prepovedi močno povezane z regulacijskimi osmi, kot sta razredna in rasna pripadnost, kot tudi z osmi spola in seksualnosti. Vendar je njegovo vztrajanje pri telesnosti petja pomembno in kaže na zelo zapozneno vnovično vpisovanje telesa v teorije seksualnosti.

Lezbično izobraževanje je, kar se tiče formalne glasbene teorije, šele v povojih. Queer teorija je šele začela intervenirati v muzikologijo in feministična glasbena teorija je v ženskih študijah še vedno razmeroma neznana. Vpeljava specifične lezbične muzikologije pa je naloga lezbičnih študij.

Pevka ali pesem? Lezbijke v popularni glasbi

Zdi se, da je lezbično družabno življenje nasičeno s popularno glasbo. Popularna glasba je od nastanka ameriške ženske glasbene industrije z neodvisnim produkcijskim in distribucijskim aparatom (Shapiro, 1978) do šik butch fenomena pevke kd lang pletla afir-

mativni tok proti homofobiji mainstreama. V zadnjem času je pop kultura na neki način razvila ozaveščen in protihomofobičen pristop. To drži za publikacije, kot je *The Face*, in kulturni aktivizem, kot je *Pop* proti homofobiji (*Pop Against Homophobia – PAH*, Daniel in Brill, 1991)⁹, ki poskušajo izničiti homofobijo tako, da jo razglasijo za nekaj, kar ni kul in ni v trendu. Podobno so se nekdanje kampanje lotevale rasizma. Protihomofobičen pop-kulturni aktivizem na splošno odseva bolj sofisticirano razredno in rasno zavest kot pa bolj akademsko polje kulturnih študij.

Lezbični interesi so v pop glasbi še posebno dobro zastopani.¹⁰ Neodvisna ženska glasbena industrija je že v zgodnjih 70-ih letih obsegala založbe, kot so *Wise Women's Enterprises Inc.*, *Olivia Records*, *Women's Revolution Per Minute*, *Ladyslipper* in *Redwood Records*. Snemala in distribuirala je žensko glasbo, ženski glasbeni festivali pa so postali vrhunec lezbičnega koledarja kulturnih prireditvev v Združenih državah. Velik del te glasbe so ustvarile lezbijke o lezbijkah in za lezbijke in pomembni delež delovne sile te alternativne industrije sestavljajo lezbijke (Shapiro, 1978). Pevke *Holly Near*, *Alix Dobkin*, *Chris Williamson* in *Meg Christian* lahko štejemo med pripadnice širšega lezbično-feminističnega aktivizma 70-ih, tistega z lezbično-feminističnimi knjižnimi založbami in drugimi manjšimi podjetji v rokah lezbijk.

Ta zgodnji separatizem je več svetov daleč od brezskrbnega omalovaževanja spola kd lang. kd namreč trdi, da ji je vseeno, ali je privlačna za moške ali za ženske, in hkrati igrivo priznava, da ji "kompleks zavidanja penisa ni povsem tuj. Saj so smešni, ampak so kul" (Bennetts, 1993, str. 51). Njena butch kuliranost dolguje veliko več poigravanju s spolom, ki ga izvajajo *Boy George*, *Prince* ali *Annie Lenox*, kot pa lezbičnemu feminizmu. Ni jasno, ali njen uspeh kaže tudi na krhkost prepričanj o heteropatriarhalnih vrednotah. Članek iz revije *Vanity Fair*, ki pripominja, da se "Nashville ni mogel soočiti /z manjšo izjemo kd lang/ z vsemi starimi stereotipi o ženskosti, spolu in spolni usmerjenosti" (ibid., str. 50), želi pravzaprav povedati, da se sama revija in njeni bralci lahko soočijo z omenjenimi stereotipi. "Glejte," pravi ta članek, "lezbijke sploh niso grozne."

⁹ *Pop* proti homofobiji je majhna organizacija, ki tiska plakate, razglednice in T-majice z lezbičnimi in gejevskimi pozitivnimi imidžimi. Sebe opisujejo kot "mladinsko kulturno oglasno kampanjo" in pravijo: "Oglasne kampanje PAH (*Pop Against Homophobia*) sprožamo po celem svetu. Vsebujejo čustvene istospolne pare, podobe, ki jih mediji in oglaševalne kampanje običajno cenzurirajo" (napis na zadnji strani razglednice PAH, 1992). Posebnost kampanje je, da očitno uporablja kapitalistične institucije za uresničevanje enega od ciljev, "razkrivanje pozitivne uporabe istospolnih življenjskih slogov za promocije drugih marketinških in oglaševalnih kampanj". Naslov PAH: 3rd Floor, 104-8 Bolsover Street, London W1P 7HF.

¹⁰ Pojem "pop" glasba uporabljam v posplošeni obliki, kot se pogosto uporablja pojem "klasična" glasba. V nadaljevanju besedila "pop" zajema funk, rock, heavy metal, folk, blues, jazz, rap, country itn., kot tudi to, kar bi lahko imenovali "pravi pop" (kot na primer v izjavi: "Madonna je pop, ne rock pevka.").

Tradicija neodvisne glasbene produkcije 70-ih se je nadaljevala z nastajanjem lokalnih lezbičnih skupin – kot je bila skupina The Friggin' Little Bits iz Severne Anglije –, ki razpadajo kmalu po nastanku. Skupine pogosto posnamejo avdiokasete za distribucijo v ženskih knjigarnah in na koncertih. Te kasete se širijo prek presnemavanja za zasebne potrebe in prek manjših skupin v lezbični skupnosti ter postopoma zgubljajo kvaliteto zvoka. V Združenih državah, kjer precejšen delež lezbične populacije podpira glasbeno industrijo in je tam bolj podobna svobodnemu tržišču, je posneta glasba lezbičnih umetnic, kot sta Ferron ali Phranc, na voljo na vinilni plošči ali celo zgoščenki. Tako potuje prek Atlantika in ustvarja priljubljene lezbične kulturne figure. Pevke, razmeroma neznane v mainstream pop krogih, zavzamejo mesto insajderske skupinske skrivnosti v lezbičnih skupnostih. Kakorkoli že, veliko mladih lezbijk ima očitno raje straight disko glasbo (Bradby, 1993) kot pa odkrito in ozaveščeno lezbično glasbo. Jay McLaren pa opazuje, da “večina gejev in lezbijk ne kupuje gejevskih plošč. Raje kupijo knjigo z gejevsko vsebino ali gledajo televizijski program z gejevskimi referencami, veselo pa kupujejo ‘straight’ glasbo” (McClaren, 1992, Uvod).

Ni pomembna glasba, pomemben je stil

Sodobna glasba pop izvajalcev je le redko predmet kulturne kritike, kot ugotavlja muzikologinja Susan McClary. Kritika se veliko več ukvarja z imidži, stilom in prezentacijo (McClary, 1991). Mogoče je zato heteroseksualna Madonna veliko bolj deležna queer pozornosti kot pa lezbične pevke Bessie Smith, Ma Rainey ali Ferron. Tako, na primer, kljub temu, da analiza Madonnine glasbe same McClaryjeve kaže, da je “materialno dekle” “strokovnjakinja na področju glasbene signifikacije” in “predana ponavljanju nekaterih zelo temeljnih nivojev zahodne misli” (McClary, 1991, str. 160–1) – vse to je zanimivo, a nikakor že primerno za površno queer analizo – je vendarle Madonnin imidž, prezentiran na videoposnetkih, filmih in (zlasti) v knjigi njenih fotografij *Sex* (Madonna, 1992), tisti, ki je spodbudil queer kritike k analizi (glej Frank in Smith, 1993 in Schwichtenberg, 1993). Zanimivo je, da gejevski pisec Simon Frith zavrača Madonno kot glasbenico natančno zaradi tistih značilnosti, ki jih McClaryjeva vidi kot novost – moti ga Madonnino zavračanje glasbenega nadzora konvencij pop produkcije.

Tovrstno proučevanje imidža – vse do izključitve same glasbe – prevladuje tudi v lezbičnem odzivu na izvajalke in izvajalce. Omalovažujemo možnost, da je Madonna “glasbenica, ki lahko ustvarja imidže želje brez zahteve po uničenju nje same v samem diskurzu” (McClary, 1991), in namesto tega razpravljamo o njeni prezentaciji telesa in seksualnosti (Frank in Smith, 1993). Molčimo o glasu kd lang in se ukvarjamo s tem, kako “prelamlja klišeje spola” (Bennetts,

1993), in ko Phranc daje intervju za lezbični časopis, ji postavijo eno vprašanje o glasbi in šestnajst o tako vročih temah, kot so na primer: kako dobra je v postelji, ali je butch, in ali sta se Martina in kd res zapletli (Delores, 1993).

Navidezna osrednjost lezbične glasbe za lezbično kulturo je iluzorna. Glasba je za lezbijke (in geje) pomembna toliko kot za vsako drugo subkulturno skupino. To pomeni, da imajo lezbijke zelo različen odnos do glasbe: mlade urbane lezbijke, katerih družabno življenje teče v klubih; starejše zaposlene lezbijke, katerih družabno življenje teče ob stokanju in večerjah, ali lezbijke drugih ras, katerih življenje strukturirata rasizem in homofobija hkrati. Vprašanje za lezbične študije o popularni glasbi je oblikovala Barbara Bradby: "Zakaj in kako vprašanje avtorstva zadeva življenje tistih, ki živijo posebno kulturo?" (Bradby, 1993, str. 151, poudarek v izvorniku). Čisto mogoče je, da je glasbeni okus tako malo povezan s političnim prepričanjem kot sama seksualna želja. Podobno ugotavlja Tom Robinson, ko razmišlja o slavnem reflu Biti gej in biti vesel: "Spoznal sem, da je etabrirana gejevsko scena bolj ali manj indifereentna do moje glasbe. Praviloma vsi bolj sledimo našemu glasbenemu okusu kot pa spolnemu nagnjenju izvajalca ali izvajalke" (Robinson, 1989, str. 278). Ironično pa je, kakor naprej ugotavlja Robinson, da mainstream izvajalci in izvajalke s tem, kar imenuje "prirejeno" gejevsko sporočilo, lahko dajo več mladim gejevskim poslušalcem kot pa odkriti gejevski izvajalci:

David Bowie priredi neko sporočilo, ki potuje z enega na drug konec planeta. Ko je pred petnajstimi leti Bowie izdal *Hunky Dory*, sem vedel, o čem govori. To je imelo velikanski vpliv na moje življenje. Če bi tisto sporočilo bilo močnejše, ga ne bi predvajali po radiu in jaz ga ne bi nikoli slišal.

(ibid., str. 279)

Tukaj se odpira pomembno vprašanje o možnostih javnega predvajanja in o relativni pomembnosti odkritih gejevskih ali lezbičnih izvajalcev, katerih glasba je popularna zaradi nje same in med mainstream občinstvom. Queer navzočnost v medijih se veča. V Združenih državah obstajajo gejevski kabelski programi ter redne gejevske in lezbične nadaljevanke na angleškem programu Channel 4. Nedavno se je odprl celo BBC z mnogimi enkratnimi lezbičnimi in gejevskimi oddajami na televiziji in radiu in, v času pisanja pričujočega besedila, je redni lezbični in gejevski program prodrl na Radio 1 s številnim pop občinstvom.

Ta premik v mainstream ne pomeni neproblematične rasti vidnosti lezbijk. Heteroseksizem je neobičajno prožen fenomen, ki ga odlikuje trpežna sposobnost rekodiranja vse do lastnega konca. Celo "branje" tako očitno gejevskega izvajalca, kakršen je Julian Clary, lahko homofobija sporoča na kompleksne in subtilne načine: ne-

kateri moji študenti nočejo sprejeti, da je Clary gej, in raje verjamejo, da se "samo dela". Glede na to, da se Clary javno ni opredelil o svoji seksualnosti, je omenjeni prepis o njegovi heteroseksualnosti enako močan primer napačnega branja, kot je napačen vsak lezbični poskus tlačenja Madonne v lezbično oblikovan predal!

Sklep

Glasba, umetnost in film ponujajo veliko vprašanj za lezbične študije: vprašanja o avtorstvu, o pripisovanju spola v medijih in reprezentacijskem aparatu, o spolni in erotični politiki glasbene produkcije ali produkcije znakov, propustnosti meje med mainstreamom in njegovo "opozicijo", prevzemanju, nepokornih branjih in o zgodovinski navzočnosti lezbijk v vizualnih in performativnih umetnostih. Kulturne študije so pomembno mesto lezbične intervencije in lezbične študije, ki poznajo krajo ostankov, ponovno vpisovanje, napačno branje in rekodiranje, lahko tej disciplini ponudijo specifično nepokorno strnjenoost.

Prevedla Suzana Tratnik