

Identitete devetdesetih

Queer – krovna identiteta devetdesetih

Če je bil ključ socialnih sprememb nekoč v rokah delavskega razreda, je danes pri tako imenovanih “*novih družbenih gibanjih*”.¹ Gre za široko paleto gibanj, katerih začetki segajo v šestdeseta in sedemdeseta leta, in ki vključujejo *feministično gibanje, gibanje za osvoboditev črnske rasne manjšine, gejevsko in lezbično gibanje, ekološko gibanje* ... Ključ strategije socialnih sprememb naj bi bila *identitetna politika*; ideja je v tem, da se lahko le na osnovi individualnih izkušenj s specifičnimi oblikami zatiranja učinkovito upreš družbeni diskriminaciji, kar pomeni, da posamezna gibanja vključujejo samo tiste, ki se soočajo s točno določeno problematiko – feministično gibanje feministke, črnsko črnce, gejevsko geje (in lezbijke, v kolikor termin *gej* označuje pripadnike homoseksualne manjšine obeh spolov). Ta gibanja težijo k čim večji avtonomiji; neodvisna so tako med seboj kot tudi od katerekoli razredne baze.

Vendar je takšna logika na nek način dokaj zgrešena; kako bi – denimo – bilo, ko bi boj proti razraščajočemu se fašizmu v Evropi potekal zgolj in samo na ravni ogroženih rasnih manjšin. Vsak boj proti kakršnemukoli zatiranju, če želi biti učinkovit in uspešen, bi moral temeljiti na izgradnji čim močnejšega gibanja, ne pa na separatističnem principu. Nova družbena gibanja bi torej morala ubrati strategijo povezovanja (lep primer poskusa takšnega povezovanja so bila *nova družbena gibanja* v Sloveniji v

¹ Tematizacijo prehajanja družbene konfliktosti iz razrednega boja v politike identite povzemam po S. Smith, 1994, str. 3–50.

² *Tematizacijo queer gibanja povzemam po S. Bravmann, 1995, str. 43–67.*

³ *Prav tam, str. 49.*

⁴ *Nadalje povzemam tematizacijo queer gibanja po S. Tratnik, 1995, str. 63–74.*

osemdesetih, ko je potekal, čeprav nikoli zares stekel, dialog med feministkami, mirovniki, geji in lezbijkami). Na ta način bi se povečala senzibilnost za probleme drugih, povečala bi se medsebojna solidarnost, posamezne problematike bi tako postale vidne na širšem polju delovanja, s tem pa bi bila možnost doseganja ciljev delovanja mnogo bolj realna, moč za doseganje nujnih socialnih sprememb mnogo bolj učinkovita.

Queer gibanje, ki je osrednja teorija, politika in akcija v devetdesetih, je dojelo idejo medsebojnega povezovanja, saj pod svojim okriljem združuje lezbijke, geje, biseksualce, transvestite, transseksualce, transgenderje, feministke, ženske, ... Loteva se spola in spolnosti v celoti, torej "skupaj" s heteroseksualnostjo kot identiteto in vedno znotraj družbenega konteksta, v katerem so podane spolne in seksualne identitete.

Queer ideja je teoretizirana različno: kot način dekonstrukcije naših lastnih diskurzov, kot način poudarjanja želja brez označevanja oziroma imenovanja, kateri spol je predmet želje, in kot način opozarjanja na razlike.² Queer misel nam pomaga preusmeriti našo pozornost na kulturološko sankcionirana določila o tem, kaj je normalno in naravno, konstruirano in trajno; skratka, direktno pokaže na tako imenovane *heteronormative*, kot jih imenuje teoretik **Michael Warner**³. Queer teoretiki so prav tako problematizirali gejevsko in lezbično identitetno kategorijo kot aspekt stabilnejših poenotenih subjektov, v svoje razmišljanje pa so vpeljali celo paleto, s stališča heteronormativov, "*deviantnih seksualnosti*".

Queer teorija presega omejena spoznanja o spolni identiteti; pod vprašaj postavi koherentnost kategorij identitete – lezbične, gejevske, biseksualne, transseksualne in tudi heteroseksualne. Na teoretični in politični ravni zastavlja vprašanje moči, vprašanje, kakšne materialne, politične in družbene spremembe bi povzročila reorganizacija identitet in kako bi to vplivalo na naše spolno življenje. Skratka, queer teorija proučuje kompleksne procese, znotraj katerih se konstituirajo seksualne meje in oblikujejo seksualne identitete, kot tudi to, kako se oblikuje politika seksualnosti.

V bistvu pomeni *queer* premik k moderni analizi konstrukcije spola in spolnosti, v političnem smislu pa proučuje družbena gibanja, pri katerih je nujni pogoj za sodelovanje identitetna pripadnost določeni skupini (homogena identiteta skupine); gibanja, ki temeljijo na politiki identitet, zanemarjajo prav tiste zapletene družbene in politične procese, znotraj katerih se (seksualne) identitete najprej proizvajajo in "podeljujejo".⁴ Queer gibanje, v nasprotju z ostalimi gibanji, združuje različne identitete in prevzema ostanke identitet, tiste, ki doslej niso bile umeščene nikamor, v nobeno gibanje, tiste, ki jih na primer lezbično in gejevsko gibanje ne opredeljuje niti implicitno (transgenderji, transseksualci, biseksualci), obenem pa zastruje konfrontacijo in

vidnost v družbi, saj se poimenuje z izrazom *queer*, ki v *straight* žargonu pomeni psovko za geje, sicer pa izraz pomeni *čuden, nenavaden, svojevrsten, čudaški, komičen, ponarejen, homoseksualen, dvomljiv, sumljiv, na slabem glasu, bolehen*. Ta način poimenovanja izraža ponos in samoparodijo.

Queer teorija izhaja iz vprašanja, kako lahko obstajata samo dva spola oziroma seksualnosti, ko pa spol in seksualnost nista naravni, temveč sta politični kategoriji; to pa pomeni, da v različnih kontekstih privzemata tudi različne pomene, ki so vsi enako "realni". *Straighti* in *queeri* so v bistvu rezultat norm in njihovih učinkov. Tako lahko na primer govorimo o *lezbičnem spolu* (**Gayle Rubin**)⁵ kot o samostojni kategoriji, ki se pojavlja v vsaj dveh različicah, kot *butch* in *femme*, ki sta načina, identiteti in vedenjski kodi, ki se tako prepletata kot tudi razlikujeta od standardnih družbenih moških in ženskih vlog. Prav tako lahko na primer govorimo o tem, da seksualnost med lezbijko in gejem ni hetero, pač pa gejevska seksualnost (**Pat Califia**).⁶

Potreba po uniformnosti, popolni avtonomiji in avtentičnosti ni najboljši način konfrontacije s heteroseksizmom in heteronormativi, kajti takšna koherentnost identitet ne povzroča le homogenizacije na politični ravni, ampak tudi ovira kompleksno analizo družbene stvarnosti, saj sta spol in seksualnost enako izolirana drug od drugega kot od ostalih strukturiranih diskurzivnih polj: rase, razreda, kulture, ...

Queer teorija ne razrešuje le nasprotja *moško-žensko*, ampak tudi *heteroseksualno-homoseksualno*; vse identitete želi razmnožiti, omajati, razpustiti. Teoretičarka **Lena Laps**⁷ se tako sprašuje, ali je *queer* nova, "postmoderna identiteta" in krovni pojem za akcijsko navezo gejev, lezbijk, transseksualcev, transgenderjev, transvestitov, ... , vseh ras in razredov, ali pa se hoče s kritiko identitete le razmejiti od dosedanjih konceptov, da bi tako dosegla lastno poenotenje in integriteto.

Queer so opozicija vsem, ki delujejo "v ozadju"; oni so javni, politični, glasni, vidni – "*We're here! We're queer! Get used to it!*". Vztrajanje na prepoznavnosti v družbi je mnogo več kot zgolj zahteva po toleranci. Medtem ko se tako toleranca kot separatizem odmikata od politike, je pogajalska zahteva po *prepoznavanju* izrazito politična; to je zahteva po spoštovanju različnosti v družbi.

Med mnogimi lezbijkami in geji je queer gibanje vzbudilo zadržke in celo odpor. Pojavlja se vprašanje, ali na primer transseksualci, ki so spremenili spol iz moškega v ženskega, sodijo v lezbično skupnost. Tudi ambivalenca pripadnikov rasnih manjšin queer gibanju ni ravno v prid. Queer ideja je še najbolj priljubljena med mladimi, belimi, moškimi geji. Razlika je v tem, da *queeri* ne imenujejo želja, se ne skrivajo, pač pa oznanjajo različne zavesti in se osredotočajo na socialno konstrukcijo, ki

⁵ Prav tam, str. 72.

⁶ Prav tam.

⁷ Prav tam, str. 73.

ustvarja *queer* omejitve, medtem ko so geji in lezbijke nekakšne "vmesne" kategorije, ki imenujejo želje in proklamirajo določeno zavest; skratka, queer gibanje je manj osebno in bolj politično – seksualnost politizira na povsem novi način. Queer ni naravna kategorija, prej nekakšen izum; queer problematizira seksualnost, kategoriziranja, klasificiranja ... Na nek način queer misel teži k samoukinitvi: če bodo vsi *out*, se pravi, brez skrivnosti, bodo vsi *queer*. Če bodo vsi *queer*, kdo bo potemtakem še sploh ostal? Drugače rečeno, bolj, kot se queer gibanje širi, manj je dejansko queer. Združevanje različnih identitet v kontekstu stigme ustvarja nove vezi med queeri samimi in s tem izgrajuje novo politično kulturo ter negativne prostore spreminja v pozitivne.

Queer gibanje v devetdesetih je pomembno vplivalo na nekatere neodvisne filmske ustvarjalce, ki so začeli temeljito raziskovati številne spolne prezentacije, ki označujejo *queer telesa*. Tako na primer črnske *butch* v filmu *B.D. Women* (1994) režiserke **Inge Blackman** ustvarjajo trenutke vizuelne vrtočlave; film nam pokaže, koliko užitka je lahko tako v navzkrižnih kot tudi v napačnih identifikacijah. Črnske *butch* se v filmu šopirijo in postavljajo s svojo maskuliniteto, kar pri njihovih nekonvencionalnih feminiziranih partnerkah zbuja neverjetno občudovanje, gledalcu pa nudi vizuelni užitek način, ko kamera ne poskuša prikazati pravega spola, pač pa vzdržuje vtis intenzivnih, močnih utelešenj. Prav pogostost utelešenj podeli subjektom realnost. Medtem ko *drag queens* (transvestiti) v filmu *Paris Is Burning* (**Jenny Livingston**, 1990) osvetlijo mehanizme avtentičnosti s parado identitet, ki pri nas vzbujajo asociacije avtentičnosti (šolarke, vojaki, ...), nekatere bolj sodobne *queer* pojave obravnavajo "resničnost" moške maskuliniteti. V filmu *Flaming Ears* (1992) lahko vidimo čudne spolne konfiguracije bizarnih zavrženih karakterjev, kar filmu daje svojevrstno originalnost. Film *Flaming Ears* gledalcu pokaže, kako lahko je narediti svet, ki je videti skrajno drugačen; to je ta način defamilizacije, ki jo je moč zaslediti v mnogih filmih, ki obravnavajo alternativne spole. V tem filmu gre za prikaz nenavadnih in melanholičnih ljubezenskih scen med dvema enigmatičnima bitjema, pri katerih postane spol samo prostor nemogočega.

S stališča *queer* identitet sodobnosti je zelo zanimiv film *Shinjuku Boys* (**Kim Longinotto** in **Jano Williams**, 1995), ki se osredotoča na fascinanten svet moške utelešenosti v tokijskem gej predelu Shinjuku. V ospredje je postavljeno dogajanje v baru **Marilyn Club**, kjer so ženske gostje konvencionalnega ženskega videza (*femme*) deležne postrežbe s strani žensk v moških oblačilih (*butch*). Le-te naj bi po besedah gostij bile "idealni moški".

Med dokumentarnimi scenami iz klubskega življenja se vrstijo intimni intervjuji s tremi glavnimi protagonisti oziroma protagonistkami: Tatsu, Gaish in Kazuki. Tatsu živi kot

transeksualec (s hormonsko terapijo postopoma spreminja ženski spol v moškega), Gaish je bolj podoben/na evropsko-ameriški kategoriji *stone butch* in skorajda herojsko sprejema svojo "dvojnost", je torej ženska in maskulina obenem, medtem ko se zdi tretji "fant", Kazuki, še najmanj "resen" pri svoji maskulini identifikaciji. Tudi njihovo intimno življenje je precej različno: Tatsu ima ljubezensko zvezo s svojo prijateljico in z njo tudi povsem neobremenjeno seksualno živi; Gaish resnega razmerja nima, pri intimnih stikih z ženskami se nikoli ne sleče in se ne pusti dotikati po intimnih delih telesa; Kazuki pa živi s transseksualnim moškim, ki želi biti ženska in ga spolno privlači moški, tako da je njuno razmerje povsem neseksualno.

Problem tega filma je, da gledalcu, ki ni seznanjen z japonsko kulturo, ne pove nič o izvorih in kontekstu *Shinjuku boy* fenomena. Tako ne zvemo nič o tem, ali je kultura takšnih klubov na Japonskem nekaj običajnega, kaj se zgodi s "fanti", ko se postarajo in ne morejo več opravljati takšnega poklica ... Zanimivo je, da se niti eden izmed treh glavnih protagonistov ne identificira z lezbijkami, čeprav se zavedajo, da so v osnovi ženske, ki seksualno, tako ali drugače, živijo z ženskami. Gaish na primer meni, da sta lezbijki dve goli ženski, ki med seboj spolno občujeta. On/a se pri seksu nikoli ne sleče, torej nima nič skupnega z lezbično identifikacijo, vendar pa tudi z moško identifikacijo ne; v bistvu je nekako izgubljen/a, ker živi v svetu, kjer ni definiranih kategorij, ki bi označevale njegove/njene želje in identitetno počutje.

Kombinacija zapletenih želja, spolov in spolnih praks v filmu neposredno opozarja na krizo identitetnih razdelitev, ki jo povzročajo preozke meje uveljavljenih kategorij, kot so: *heteroseksualec*, *homoseksualec*, *transeksualec* ... Je torej *queer* tisto poimenovanje, ki lahko v tem trenutku opredeli takšne identitete, kot je to v primeru Gaish?

Androginost – pop obraz postmodernega narcisizma?

Sodobna potrošniško naravnana kultura je destabilizirala osebne in socialne identitete, ki so zadobile nove, dvoumne oziroma nejasne pomene.⁸ Spremembe v konstrukciji spolnih identitet povzročajo različnost življenjskih stilov in zadevajo tako istospolno usmerjene posameznike kot tudi transeksualce, tiste, ki niso povsem prepričani glede svoje seksualne usmerjenosti, tiste, ki se ne želijo odločiti znotraj binarnih izbir, ...

Bocock⁹ (1993) meni, da je eden izmed paradoksov sodobnosti ta, da je videti, da se homoseksualci počutijo manj izolirane in bolj zaščitene pred zatiranjem z razvojem

⁸ Tematizacijo vpliva sprememb v konstrukciji spolnih identitet na različnost življenjskih stilov in povezavo med gejevsko subkulturo in kempovsko senzibiliteto povzemam po D. Chaney, 1996, str. 126–141.

⁹ Prav tam, str. 128.

¹⁰ Prav tam.¹¹ Prav tam, str. 129.¹² Tematizacija figure androgina je delno asociirana in povzeta po: C. Paglia, 1995, str. 111–126.

komercialne, potrošniško naravnane gejevske kulture. To napeljuje na povezavo s tako imenovano *kempovsko* senzibilnostjo. **Savage**¹⁰ (1990) pa je mnenja, da je očiten poudarek v zvezi s seksualnostjo v številnih oblikah popularne kulture na dvoumnosti in na neoviranem iskanju užitka in da je samoizražanje osredotočeno na telo. Po njegovem je bila androginitet na ekspliciten in aktiven način ključna seksualnost v sredini šestdesetih. Očitno zamegljevanje moškosti in ženskosti v drugačni, *tretji* spol, predstavlja velikanski miselni preskok v primerjavi s plahim, sramežljivim obdobjem petdesetih. Skratka, gre za to, da bi stil lahko bil izraz neke določene senzibilnosti; se pravi, da stil, vzet iz kateregakoli polja okusa, reflektira različna stališča oziroma vrednote, ki so same po sebi tako in tako del širšega družbenega konteksta. Stil je v bistvu jezik socialnih identitet, skozi katerega se kot normativni oziroma estetski zunanji videzi izražajo različne senzibilnosti.

V subkulturnih izbirah moda postane kultura, kar je skoraj mitološka uzakonitev obremenjenosti in napetosti v strukturalnem kontekstu akterjev (**Hall** in **Jefferson**, 1976)¹¹. Stili oblačenja so postali del našega zaznavnega horizonta; oni navzven označujejo meje sprejemljivosti.

Eden bistvenih aspektov, povezanih z značilnostmi mode, izraža potencial opozicijskega diskurza in se na ta način dotika subkultur in življenjskih stilov, ki izhajajo iz njih. Moda je, med drugim, poimenovanje socialnih procesov uporabe sprememb mišljenja. Osebi okusi in izbire so pogosto komforni z modo in stili, ki so povezani s posameznimi socialnimi skupinami, in lahko mimogrede zadobijo status ikon, kar odločilno vpliva na socialni in politični vrednostni sistem in na stališča pripadnikov znotraj tovrstnih skupin.

Čudoviti postmoderni svet **anti-pop-heroin**, ki mu pripada cela nova generacija glasbenic, kot na primer **Justine Frischmann** (pevka in kitaristka skupine *Elastica*), **Skin** (pevka groove-heavy-punk-rock skupine **Skunk Anansie**), **Muffin Spencer** (pevka punk-pop skupine **Brassy**), **Ani DiFranco** (predstavnica akustičnega punka), **P. J. Harvey**, **Sinead O'Connor**, ... prisega na androginitet, na podobo dekliško-fantovske seksualne persone, na psiho-fizično dualnost, ki ob temačni in melanholični estetiki izraža nekakšno brezčasovno dimenzijo, odtujenost, brezizraznost, krhkost in apatičnost, brezosebnost in čustveno negibnost, nedoumljivost in nedostopnost, pa vendarle tudi čutnost in trpljenje, zasanjano intimnost...¹² Androgini pooseblja demonskost in pripada pretanjenemu seksualnemu simbolizmu, transseksualnemu svetu, neodvisnemu od odgovarjajočih distribucij in atribucij spolov; medtem ko predstavlja gej in delno tudi lezbični transvestizem (*butch* lezbični stil) radikalno parodijo na delitev spolnih vlog, saj s preoblačenjem namiguje na zamenjavo spola, pa

je androgin oboje, moški in ženska obenem, idejni hermafrodit oziroma dvospolno bitje, ki skuša zapolniti prazne, vmesne prostore med spoloma in preseči kulturološko vsiljeno in hormonsko definirano podobo spolov ter nevtralizirati družbene napetosti znotraj vlog in spolov. Androgin bi lahko bil podoba nekega *tretjega* človeka, osvobojenega vseh predznakov spolne določenosti. Seksualna subverzivnost androgine pojavnosti je v njenem namigovanju na homoerotičnost ali vsaj biseksualnost; donedavna strogo zamejeni prostori družbeno določenih spolnih vlog, spolov in spolnosti se na ta način širijo in prepletajo med seboj, stare, okostenele realnosti v sodobnem, postmodernem svetu izgubljajo moč in pomen.

Hedonizem zadobiva osrednji pomen v postmoderni kulturi; pravzaprav se personalizira in prehaja v psi narcizem.¹³ Revolucionarna šestdeseta predstavljajo le še prehodno obdobje, ki je resda predstavljalo močno opozicijo puritanizmu, avtoriteti..., obdobje, ki je ustoličilo erotično-pornografsko množično kulturo in psihadelično navdušenost, obdobje, ki je v duhu osvobajanja spolnih manjšin promoviralo gejevsko in lezbično gibanje. Kontrakulturo tega obdobja je zamenjal kult spontanosti in humorja, kult seksualnosti ter močna težnja po humanizaciji družbe, ki naj bi bila čim bolj fleksibilna, zasnovana na informiranosti in spodbujanju potreb; skratka, v vzponu so nove družbene vrednote, hedonistične vrednote, kot so: spoštovanje razlik, kult osebnega osvobajanja, sproščenosti, uzakonitev užitkov, priznavanje posameznikovih zahtev, spoštovanje subjektivnih različnosti in posebnosti (tudi v smislu spolne preference), osebna samorealizacija... Hedonistični in personaliziran individualizem postaja danes zakonit; obdobje revolucij, škandalov, futurističnih upov, značilnih za modernizem, je končano. Postmoderni svet je svet masovne ravnodušnosti, inovativnost je odstopila mesto recikliranju "že videnega", se pravi, ponavljanju in predelovanju zgodovine, retro-modi, obnavljanju tradicije... Postmoderna kultura je obenem pornografska in diskretna, potrošniška in ekološka, sofisticirana in spontana, spektakularna in kreativna... Kot takšna je maternica razširjanja individualizma.

Do pred nedavnim so čvrsti ideološki mehanizmi, tradicionalna in avtoritarno-moralna drža in običaji zavirali in omejevali način življenja, dušili seksualnost in hromili individualizem. Postmodernizem ruši te stare principe in vnaša moderni ideal individualne avtonomije. Danes se ustvarja subjekt, ne več z discipliniranjem, pač pa s personaliziranjem telesa.

Neofeminizem proces personalizacije pripelje do vrhunca, saj uvede do sedaj neznano figuro ženskosti, poliformno in seksualizirano, osvobojeno strogih skupinskih vlog in identitet; neofeminizem deluje na recikliranju ženskega bitja skozi njegovo

¹³ *Tematizacijo prehoda personaliziranega in hedonističnega individualizma v psi narcizem v postmodernizmu povzemam po G. Lipovetsky, 1987.*

¹⁴ *Tematizacijo kontroverzne fluidnosti identitet, ki jo v mainstream kulturi pooseblja Madonna, povzemam po S. Andermahr, 1994, str. 28–40.*

večsmerno izražanje – psihološko, seksualno, politično, ... Bolj kot se ženska osvobaja tradicionalnih vlog, bolj mačizem izgublja svojo pozicijo moči, moškost svojo identiteto. Na mesto relativno homogenih spolnih grupacij stopajo vse bolj aleatorni posamezniki, nekakšna hibridna bitja brez močne skupinske pripadnosti, ki presegajo omejitve na svoj spol.

Seksualno osvobajanje, feminizem, pornografija... težijo k istemu cilju – postavljajo ograde, ki naj bi nas zaščitile pred emocijami. To je konec sentimentalne kulture, konec je obdobja velikih hollywoodskih zvezd in sanj, konec je z uporomo beatnikov, s škandali avantgarde, konec je melodramatičnosti in pomehkužene romantike; rodila se je nova, *cool* kultura, v kateri je vsakdo zaprt v lastnem bunkerju ravnodušnosti, zaščiten pred svojimi in tujimi strastmi.

Pustinjo sodobnosti – skrajno stehniziran, elektronski, kibernetični svet napolnjuje kultura ritma; glasba postaja eden osrednjih medijev sedanjosti, saj je v tesnem soglasju z novim profilom personaliziranega posameznika, narcisoidnega, željnega, da se v trenutku "izprazni" v ritmu bodisi najnovejših hitov bodisi v ritmu raznovrstne, sofisticirane glasbe, ki na vsakem koraku spremlja naša življenja. Glasba prestavlja posameznika v neko sinkopirano atmosfero in mu omogoča stimulativno, evforično oziroma pojno derealizacijo sveta.

V svetu, ki glorificira izvirnost in posebnost, predstavljajo glasbeni protagonisti, tisti, v vrhu posameznih trendov, ikone sodobnosti, kulturne osebnosti in prave generacijske idole. Kot takšni imajo neizmeren vpliv na to, kako bo posameznik upravljal s svojim estetskim, afektivnim, fizičnim, libidnim ... kapitalom.

Madonnina psevdopojavnost oziroma njena igra z imitiranjem različnih spolnih identitet

Osrednja **pop persona**, ki je androgini videz v vsej svoji dvoumni sporočilnosti uporabila že v osemdesetih, je nedvomno **Madonna**.¹⁴ Kontroverzna, provokativna, šokantna. Žensko seksualnost prikazuje kot neke vrste radikalni transvestizem. Njen jezik je vizuelni slovar seksualnih razlik, ki ji služi za kreacijo njenega razgaljanja seksualnosti. S prisvajanjem maskuline pojavnosti tukaj, ženske poze tam, zamenjuje izbiro seksualnih objektov, kar jo naredi za *butch* in *femme* hkrati, za *gej* in *straight* obenem; spolnost prikazuje skozi performance kot šalo, povsem igrivo in neobremenjeno. **Camille Paglia** o njej pravi:

"Madonna vidi oboje – animalnost in umetnost (spolnosti). Z nenehnim menjavanjem svojega stila pooseblja večnost vrednot glede lepote in užitka. Feminizem pravi 'Nič več mask', Madonna pravi, da nismo nič drugega kot maske."

Paglia se je s svojim pogledom na feminizem ostro osredotočila na epistemološko debato med modernističnim in postmodernističnim feminističnim orisom spolnih identitet. Modernistični feminizem zagovarja integralno, avtentično žensko identiteto kot osnovo ženskega spolnega razreda, medtem ko si postmodernistični feminizem prizadeva za mnogovrstno, neavtentično in začasno pojmovanje narave spola oziroma identitete.

Madonna z mnogovrstnostjo identitet, ki jih uprizarja, v postmodernističnem smislu prikazuje spol kot fikcijo; medtem ko na en način ruši in presega spolne razlike, po drugi strani ovekoveča objektivizacijo ženske.

Že v osemdesetih je s svojim delom zapisala preseganje ne zgolj razlik med spoloma, ampak je s svojim gibanjem med seksualnim *mainstreamom* in skrajnim kulturnim robom skušala preseči tudi razlike med večinskostjo in subkulturnostjo; v njenih videih zasledimo raznolike manjšinske identitete –

afroameričane, hispanoameričane, lezbijke, geje, tiste, ki prakticirajo *S/M seks* ... Pri tem si brez sramu sposoja homoerotične subkulturne stile in imitira gejevske in lezbične podobe. Na nek način je njeno delo tudi *homage* homoerotičnim figuram, ki so pripadale hollywoodski tradiciji – **Marlene Dietrich, Greta Garbo in Louise Brooks**.

“Justify my love” je eden tistih njenih videov, ki je morda še najbolj navdahnjen z gejevsko senzibilnostjo; to je fantazija o evforični, polimorfni seksualnosti. V njem androgine, seksualno variirajoče figure mehko lebdijo skozi sceno, se medsebojno dotikajo, poljubljajo in se spet ločujejo. Z uporabo androgine dvoumnosti in nejasnosti, *drag* stila in s prikazom šikanirane spolnosti, *“Justify my love”*, zamenja rigidne spolne definicije z jasno označenimi kategorijami spolno privlačnih kodifikacij v *mainstreamovski* glasbeni kulturi.

V njenem delu lahko zasledimo številne sorodnosti z gejevsko *kempovsko* kulturo. Z nenehnim gibanjem od margine k centru zavrača popolno asimilacijo z dominantno kulturo, obenem pa se vseeno upira identifikaciji z opozicijsko politiko identitet. Madonna je artikulirala mnoge kontradiktornosti (npr. ženski užitek, spolne identitete, ...) z nenehnimi poskusi premagovanja mej med močjo in nemočjo, primernostjo in neprimernostjo, moško in žensko identiteto, *geji* in *straighti*.

Butch identiteta: lezbinizacija ženskih ikon

Skozi promocijo lezbičnih stilov in imidžev je Madonna nedvomno veliko prispevala k tako imenovani *lezbinizaciji* ženskih ikon v osemdesetih, k procesu, ki vključuje tako estetiko kot politiko telesa. Maskulinizirano žensko telo zagovarja svojo

¹⁵ Tematizacijo postmoderne umetnosti in primerjave med modernizmom in postmodernizmom povzemam po G. Lipovetsky, 1987.

seksualnost in avtonomnost, svojo fizično integriteto. V sodobnem filmu se nenadoma pojavijo *butch* figure predvsem v podobi **Linde Hamilton** (*Terminator*) in **Sigourney Weaver** (*Alien* trilogija). V teh filmih naletimo na stereotipen prikaz lezbičnih "značilnosti", kot so: mišičasta ženska telesa, seksualna neodvisnost od moških, ... Skratka, gre za poosebljanje maskuline lepote v ženski podobi, v podobi samozavestnih, močnih filmskih heroin, ki ponujajo nove, drzne, osvobajajoče in radikalne modele ženskih vlog.

V osemdesetih pa je vzporedno potekal tudi ravno obratni trend – namreč, lezbična spolna identiteta je bila erotizirana tudi z nanovo vrednoteno ženskostjo, ki je rezultirala v pojav tako imenovane *femme dyke* in *lipstick* lezbijke. Vrnitev *femme* in ponovna vključitev spolne razlike v lezbične identitete zavrača feministično ortodoksnost v zvezi s telesom in samopredstavami iz obdobja sedemdesetih, ko je šlo za odpor proti tako imenovanim olepšavam oziroma okrasjem, kot so *make-up*, visoke pete, dolgi lasje ... Za *lipstick* lezbijke oziroma *starlete* je značilen moderni urbani videz – kričeča ličila, novovalovske frizure, oprijete obleke, mini in dolga krila, veliko nakita ... *Starlete* kombinirajo klasično moško in žensko modo, koketirajo s heteroseksualnimi simboli, vendar sprevračajo njihov pomen v kontekstu lezbične subkulture; skratka, na novi način promovirajo ženskost, namenjeno ženskam.

Postmodernizem in umetnost identitet

Postmodernizem v umetnosti je drugo poimenovanje za moralno in estetsko dekadenco sodobnosti; postmoderna situacija je situacija, ko umetnost ni več nosilka revolucionarnih idej.¹⁵ Postmodernizem lahko razumemo kot kritiko obsesije inovativnosti in revolucionarnosti za vsako ceno, tako značilnih za modernizem, pa tudi kot rehabilitacijo tistega, kar je modernizem potisnil ali zanemarljivo: tradicije, lokalnega, ornamentalnega. V postmoderni umetnosti ne prednjači več novi stil, ampak integracija vseh stilov; danes prevladuje eklecticism, dekorativnost, metaforičnost, zgodovinski spomin in že omenjena heterogenost stilov. Skratka, gre za zoperstavljanje enodimenzionalnosti, prevladujoči v modernizmu, za vpeljavo hibridne povezanosti in celo nekakšno namerno shizofrenijo različnih stilov, retro stilov, ki izvirajo iz preteklosti. Vendar ne gre za preprosto nostalgijo po starem, pač pa za vpeljavo koncepta koeksistence različnih stilov in ukinjanje opozicije tradicija – moderna, ... skratka, gre za vpeljavo sproščenosti v umetniški prostor, kar je pogojeno z novimi družbenimi realnostmi, kjer vloge in identitete nezadržno izgubljajo meje in pomene.

Pri poskusu definiranja postmodernizma je potrebno upoštevati štiri hkratne dejavnike: najprej gre tu za niz historičnih momentov, od druge svetovne vojne, svetovne gospodarske recesije v sedemdesetih in osemdesetih, do krepitve konservativnih političnih režimov v Evropi in ZDA, kar se med drugim močno odraža v vrednotenju seksualnosti in pomenu družinskih vrednot, do prenehanja hladne vojne, do tako imenovane *glasnosti* na vzhodu Evrope in totalitarnosti političnih režimov v Evropi, Aziji, Južni Afriki in Latinski Ameriki, do ponovnega razmaha neonacizma in rasizma; drugi pomembni dejavnik je multinacionalna prisotnost poznega kapitalizma, ki predstavlja novo kulturološko logiko in nove oblike komunikacije v ekonomskih in kulturoloških sistemih; potem je tu gibanje v vizualni umetnosti, arhitekturi, v filmu, v popularni glasbi, v socioloških teorijah, ki gredo v smeri, ki je nasprotna klasičnemu realizmu in modernističnim ureditvam; in nenazadnje je pomembna tudi preokupacija postmodernizma z novimi oblikami osebnih težav (AIDS, brezdomstvo, zasvojenost z drogami, nasilje v družini, ...) in javnimi problemi, ki označujejo sodobnost – z vsakdanjim življenjem, torej.¹⁶

Postmodernizem ni zgolj in edino somrak avantgarde, ampak istočasno pomeni množični razmah amaterskih gledaliških skupin, celo vrsto rock in pop glasbenih skupin, pomeni strast do fotografske in video produkcije, zanimanje za ples, pisanje... Umetnost je nenadoma dostopna vsem, kar pomeni, da prihajamo v obdobje personalizirano urejene kulture.

Bistveno vprašanje v postmoderni umetnosti se glasi: *Kako križanje kulturnih identitet, ki jih pogojujejo razred, spol, rasa... opredeljujejo postmoderni moment?*¹⁷

Lahko rečemo, da je postmoderna kultura v svojih mnogih kontradiktornih oblikah maskulinistična kultura erosa, ljubezni, želja, ženskosti, mladosti in lepote; v svoje snovanje vključuje socialne teme, ki izpričujejo eksistencialne težave tako manjšinskih kultur in posameznikov kot tudi povsem marginaliziranih skupin – brezdomstvo, AIDS epidemijo, rasizem, seksizem, nasilje, alkoholizem, zasvojenost z drogami, splav, spolno zlorabo otrok, feministična vprašanja, gejevsko in lezbično identiteto, ... V masmedijih prevladuje kult mladosti, zdravja in seksualnosti; popularna kultura preteklih obdobij, predvsem v filmu (film noir) in v pop glasbi (rock iz obdobja petdesetih in šestdesetih), označuje sodobnost. Glasni, živopisani TV spoti so kombinirani z nostalgичnimi črno-belimi inserti iz starih filmov; to je čas ponavljanja zgodovine, čas retro mode. Kulturni eklekticizem je postal način življenja.

Kot vidimo, vnaša postmodernizem povsem nove kategorije, različne rasne, spolne, etnične in druge identitete, ki jih je modernizem izključil kot povsem nebstvene za sfero umetnosti;

¹⁶ Tematizacijo analize različnih vplivov na definiranje postmoderne situacije povzemam po N. K. Denzin, 1991.

¹⁷ Tematizacijo vpliva križanja kulturnih identitet, ki jih pogojujejo razred, spol, rasa ... na postmoderni moment v umetnosti povzemam po C. Reed, 1994, str. 271–293.

¹⁸ Prav tam, str. 276–282.

¹⁹ Tematizacija postmodernizma v povezavi s feministično identiteto delno povzemam po M. Roth, 1983, str. 14–41.

postmodernizem lahko tako razumemo tudi kot umetnost identitet, še več, identitete, ki izvirajo iz spola in seksualnosti, oziroma povezovanje umetniških in socialnih gibanj je nekakšen *leitmotiv* v razvoju postmodernizma.

Postmodernizem in feministična identiteta

Feministična kritika postmodernizma izhaja iz vprašanja, kako je mogoče, da anti-avtoritarna retorika postmodernizma sama postane oblika kulturne, moško naravnane avtoritete, da postane zapleten žargon, ki omogoča artistično in akademsko (spet v glavnem moško) povezovanje postmodernistične umetnosti z najbolj konvencionalnimi in prestižnimi pozicijami znotraj etabliranih institucij – umetniških galerij, muzejev in univerze.¹⁸

Eno prvih kritik postmodernizma je podala ameriška feministka **Lucy Lippard**. Vztrajala je pri trditvi, da je feministična umetnost (*performans, body art, video ...*) več kot zgolj eden izmed stilov, več kot zgolj postmodernizem, postminimalizem ... Razlika je v pripisovanju pomena širšim družbenim strukturam in njihovim vplivom na posameznikovo življenje; zanjo je to lahko edino *umetnost identitet*.

Pod močnim vplivom feminističnega gibanja, ki promovira povsem novo, neznano figuro ženskosti, poliformno in seksualizirano, osvobojeno strogih družbenih vlog, in ki vpelje koncept *osebno je politično*, se je v sedemdesetih predvsem v ZDA pričel razvijati nov izrazni medij, umetnost performansa (hibridna, multikulturna forma, ki združuje vizualno umetnost, eksperimentalno gledališče, ples, glasbo, poezijo in rituale, in ki je povezana z minimalizmom in konceptualno umetnostjo). Performans je bil idealna izrazna možnost za obravnavanje *ženskih* tem, kot so nosečnost, splav, nasilje v družini, posilstvo...

Ena najvidnejših feminističnih umetnic, **Judy Chicago** (z **Miriam Schapiro** je leta 1972 ustanovila *Womanhouse*), je s svojim delom *Dinner Party*, ki datira v leto 1974, nakazala smernice in potenciale feministične umetnosti.¹⁹

Morda najpomembnejša postmodernistična umetnica pa je **Barbara Kruger**, ki je v začetku osemdesetih objavila serijo nepodnaslovljenih del, ki so kombinacija običajnih črno-belih fotografij in provokativnih uokvirjenih besedil. Njeni teksti so zmeraj spolno določeni; v njih gre za nasprotje *jaz/me – ti/vi*, pri čemer *jaz* označuje govornico, *ti* pa se nanaša na subjekt, oziroma, *jaz/me* je glas žensk, *ti/vi* pa se nanaša na moške, ki imajo v svojih rokah vzvode moči in oblasti znotraj patriarhalno strukturirane kulture.

Feministična umetnost in postmodernizem sta bila v zgodnjih osemdesetih ločena in šele razprava protagonistov obeh smeri

konec desetletja je nekako poiskala skupne točke, ki feministične vsebine v umetnosti umeščajo v postmoderno. **Lucy Lippard** je to leta 1989 pojasnila takole: "*Bojim se sto procentnega senzualizma in sentimentalne antiintelektualnosti, kar je najslabše za esencijalizem, tako kot se bojim sto procentne akademske intelektualnosti, kar je najslabše za postmodernizem.*" Predlagala je interakcijo med postmodernističnim umetniškim svetom in tako imenovano *aktivistično umetnostjo*, ki prihaja s strani marginaliziranih skupin, ki jih označuje rasa, etnična ali razredna pripadnost, spol ali seksualnost.

²⁰ Tematizacijo povezave med postmodernistično umetnostjo, ACT-UP aktivizmom in gejevsko ter lezbično identiteto povzemam po C. Reed, 1994, str. 283–290.

Postmodernizem, ACT-UP aktivizem in gejevska identiteta

Poudarek na vizualnem je tipičen za **ACT-UP** aktivizem (skupina aktivistov, ki se bori za pravice ljudi, okuženih z AIDS-om).²⁰ Postmoderna senzibilnost je evidentno prisotna na ACT-UP plakatih, ki so, podobno kot dela **Barbare Kruger**, kombinacija besedil in podob. Besedilo znane ACT-UP grafike *I am out therefore I am* reciklira idejo Barbare Kruger *I shop therefore I am*, pri tem pa jasno pokaže na indentitetno pripadnost, saj termin *coming-out* označuje javno razkritje homoseksualne spolne identitete.

V osemdesetih je predvsem v ZDA bil AIDS tisti, natančneje rečeno, družbena indiferentnost do pojava epidemije je bila vzrok, ki je vzpodbudil geje, da gejevsko identiteto vpeljejo kot novo, pomembno vsebino v umetnosti in v širšem kulturnem prostoru. Leta 1982 so v New Yorku organizirali razstavo z naslovom *Extended Sensibilities: Homosexual Presence in Contemporary Art*. Skepticizem, ki je vladal okoli tega dogodka, tudi pri samih avtorjih, katerih dela so bila razstavljena, je bil po svoje upravičen; tako so nekateri homofobični kritiki pod vplivom predsodkov do homoseksualnosti cinično, predvsem pa kratkovidno raztrgali delo svetovno znanega grafiti umetnika **Keitha Haringa** (umrlega za AIDS-om), češ da je avtor očitno sprejel svojo homoseksualno identiteto, moral pa bi tudi sprevideti, da je to pravzaprav njegova edina umetniška skrb. Pri umetnikih svetovnega formata, kot so **Robert Rauschenberg**, **Jasper Johns**, **Andy Warhol**, **David Hockney** ali **Gilbert in George** je s strani kritike zmeraj obstajala tendenca, da se zamolči njihova homoseksualna identiteta, da se prezre njen pomen in vpliv na njihovo ustvarjalnost.

AIDS kriza je ustvarila atmosfero, nabito z jezo proti družbeni brezbržnosti in proti težnjam, da se homoseksualno skupnost potisne v družbeni molk, se jo naredi čimbolj nevidno. Gejevska populacija se je zavedla, da pravzaprav nima ničesar izgubiti. S

pomočjo tega spoznanja je bistveno radikalizirala svoje zahteve in tudi svojo umetniško produkcijo. Od tu poudarek na vidnosti preko plakatov, majic, umetniških revij...

Poleg sodobnih imidžev je gejevska skupnost v svojo produkcijo vpeljala tudi gejevske figure iz preteklosti; lep primer za to je razvpita ACT-UP kampanja z naslovom *Read My Lips*, kjer so bile uporabljene dokumentarne lezbične fotografije iz broadwayskega obdobja dvajsetih let in fotografije strežnikov iz gejevskih barov iz obdobja druge svetovne vojne. Na bolj subtilen način pa sta gejevsko ikonografijo iz preteklosti v svoje delo vpeljala **Jasper Johns** in **Robert Rauschenberg**. Najbolj znano delo gejevske aktivistične umetnosti je delo **Gran Fury**-ja z naslovom *Riot*.

Za zelo uspešno potezo so se pokazali tudi kolektivni pristopi; sem sodita na primer skupini **Group Material** in **General Idea**, ki sta svoje instalacije na temo AIDS-a predstavili v galerijah in muzejih širom ZDA in Evrope; svojo izraznost sta gradili s pomočjo slikarskih tehnik iz obdobja dadaizma in pop-arta, pri čemer sta neartistični objekt umestili v umetniški kontekst, vendar tokrat z mnogo bolj razvidno didaktično namero.

Eden bistvenih pristopov *identitetnih* postmodernistov je tudi tako imenovani avtobiografski pristop. Tako na primer **Jack Pierson**, **Lyle Ashton Harris** in med njimi najbolj znani **David Wojnarowitz** v svojih slikah in instalacijah združujejo osebno izkušnjo z imaginarijem masmedijev; njihova subjektivnost je pogojena z družbeno simboliko, njihova gejevska identiteta se prepleta z njihovo rasno in razredno pripadnostjo.

Tako **Wojnarowitz** kot tudi na primer **Robert Mapplethorpe** sta bila pogosto tarči konservativnih, desno orientiranih verskih in političnih struktur, ki se nikakor ne morejo sprijazniti z gejevskimi vsebinami njunih del.

Kolektivni pristop k postmoderni umetnosti so izbrale tudi **Guerrilla Girls** s svojimi plakati, naperjenimi proti rasizmu in seksizmu, ki so jih lepile po newyorških ulicah, pozneje pa še po ostalih ameriških mestih; še boljši primer večsmernega izražanja, ki združuje psihološke, seksualne, politične in podobne konotacije, se pravi, križa feministično in seksualno identiteto, nekonstruktivno mišljenje in cenzurne kontroverznosti, ki označujejo umetnost devetdesetih, pa je skupina **Kiss&Tell** (Vancouver, Kanada), katerih instalacija z naslovom *Drawing the Line*, ki so jo razstavljale v Kanadi, ZDA in Avstraliji, prikazuje sto fotografij, ki na bolj ali manj provokativen način obravnavajo lezbično spolnost.

Queer kategorizacija, politika in umetnost identitet, personalizacija psevdoidentitet v mainstream kulturi, androgini šik, skratka, fluidnost identitet so ključni identitetni označevalci in seksualne primernosti v devetdesetih. Queer v bistvu pomeni

dvoje: je *antikategorija* in *koalicija* obenem. Vendar, ali lahko *queer* pojmovanje res zadovolji toliko različnih kultur in identitet, ki večplastno označujejo kontinuum lezbijk, gejev, biseksualcev, transseksualcev, transgenderjev...? Res, da pod oznako *queer* spremenljivost nadomesti rigidnost, vendar je tudi res, da so homoseksualec, queer, lezbijka, gej, ... , da so vsi ti izrazi zgolj aproksimacije realnosti; vsak kvečjemu podaja različne, včasih nezdržljive vsebine. Proces odkrivanja razlik med različnimi je pogosto boleč, to pa otežuje združevanje. Queer ni rešitev za vse čase; funkcionira v tem času in tem prostoru. Queer ne spreminja, pač pa na novo postavlja, odpira in zapira istočasno.

Kaj pa diskretni šarm androgine persone devetdesetih? Kaj bistvenega lahko imidž brezspolnega bitja spremeni v mišljenjskih vzorcih večine? In, kako daleč pravzaprav seže? Preko satelitskih TV postaj v podobi pop zvezdnikov sodobnosti verjetno daleč, vendar je njegov pomen vprašljiv, saj je androgina pojavnost v bistvu del pop kulture, je predvsem šik, je del retro mode, tako značilne za sedanji čas, s tem pa tudi precej nejasna in neartikulirana. Na simbolni ravni sicer po eni strani sprevrača seksualne vloge, po drugi strani pa gre v primeru **Madonne**, **Skin** in njim podobnih predvsem za posel, za komercializacijo podob, ki bi v drugačnih kontekstih morda učinkovale in učinkujejo drugače; gre torej za očitno koketiranje z idejo "biti posebna, biti drugačna, biti povsem svoja", kar prinaša vpadljivost in dopadljivost, vendar se, žal, dotika bolj forme (mode) kot neke dejanske vsebine, ki bi deklarativno postavljala zahteve po spremembah.

Madonna se sicer resda poigrava tako z androginim videzom kot z namigovanjem na perverzno spolnost, s spolnim fetišizmom, sado-mazohizmom, s propagiranjem promiskuitete, z biseksualnostjo; v svojih videih si brezkompromisno prisvoja, pravzaprav krade lezbične stile (*butch*, *femme*), ki delujejo kot ceneni kič in sladkobni šik brez kakršnekoli povezave z realnostjo – tisto pravo realnostjo, ki je tam zunaj, skrita na margini, v resničnem lezbičnem getu, kjer so takšne identitete prekleto zaresne, čisto zares zapostavljene in odrinjene, povsem *outsiderske*, in kot take nimajo niti najmanjše povezave z dopadljivo lahkotnostjo in poenostavitvami *mainstream* predstav. Madonna sicer ruši določene tabuje v zvezi s homoseksualnostjo, vendar gradi tudi nove napačne poglede, saj lezbijke in geje umešča v frivolni kontekst spektaklov, iz homoseksualcev ustvarja nekakšne gladiatorje v areni *show*-businessa, osme potnike v *mainstream* kulturi, skratka, frike, čudake in prikazni, za katere se zdi, da je njihovo življenje prepovedana igra prepovedanih strasti, s tem pa zamegljuje diskriminacijski kontekst, znotraj katerega poteka dejanska gejevska in lezbična eksistenca.

Vendar, če je bil androgin konec prejšnjega in na začetku tega stoletja seksualna persona dekadence, ki je poosebljala estetiko

znotraj umetnosti, bi v sodobnem svetu lahko funkcioniral kot model seksualne persone na novo pojmovane ideje osvobajanja, čeprav ne gre povsem zanikati njegovih še zmeraj dekadentnih in estetskih prvin, ki jih prinaša s seboj; spekulativno rečeno, androgin je eden manifestnih pop obrazov sodobnosti oziroma postmodernega narcisizma, saj izpolnjuje bistveni postulat, ki je zanj značilen: čisti individualizem, razbremenjen še zadnjih družbenih in moralnih vrednot.

LITERATURA:

- ANDERMAHR, S. (1994): "A queer love affair? Madonna and lesbian and gay culture", v: HAMER & BUDGE (ur.): **The good, the bad and the gorgeous – popular culture's romance with lesbianism**, Pandora, San Francisco.
- BRAVMANN, S. (1995): "Queer historical subject", **Socialist Review**, št. 1.
- CHANEY, D. (1996): "Chaney: Sensibilities", v: CHANEY D.: **Lifestyles**, Routledge, London – New York.
- DENZIN, N. K. (1991): **Images of Postmodern Society: Social Theory and Contemporary Cinema**, Sage, London – Newbury Park – New Delhi.
- LIPOVETSKY, G. (1987): **Doba praznine – ogledi o savremenom individualizmu**, Anthropolos, Novi Sad.
- PAGLIA, C. (1995): "Demonični apolon – dekadentna umetnost", **Časopis za kritiko znanosti**, št. 177, Ljubljana.
- REED, C. (1994): "Postmodernism and the Art of Identity", v: STANGOS, N. (ur.): **Concepts of Modern Art – From Fauvism to Postmodernism**, Thames and Hudson, London.
- ROTH, M. (1983): **The Amazing Decade – Women and Performance Art in America 1970–1980**, Astro Artz, Los Angeles.
- SMITH, S. (1994): "Mistaken identity – or can identity politics liberate the oppressed?", **International Socialism**, Spring 1994.
- TRATNIK, S. (1995): "Queer: teorija in politika spolnega izobčenstva", **Časopis za kritiko znanosti**, št. 177, Ljubljana.