_М_ТН_СТ_
Н_
Н__СП_Х_Т:
_Ф_КТ_ВН_
СТР_НЦ_

УМЕТНОСТА НА НЕУСПЕХОТ: АФЕКТИВНИ СТРАНЦИ

Славчо Димитров
Уредник на зборникот и каталогот

Коалиција СЗПМЗ
Скопје
2014

ДА ПОСТАНЕМЕ ПОВТОРНО ОНА ШТО НИКОГАШ НЕ СМЕ БИЛЕ

Славчо Димитров

Сениште надвиснува и ја опседнува нашата сегашност - сенишетето на неуспехот, на скршените материјални светови, на загубата. Неговите призраци се впишуваат во скриените повреди врз телата на работниците опустошени од ефектите на економската криза и рецесија, и досегаат до домовите на семејствата чии тела треперат во грч на крајот од месецот. Привиденијата на неуспехот ги опседнуваат утробите на мажите кои подклекнаа пред нормативните социјални очекувања за родовите улоги, и имплодираат во болки од транзициската кастрација; духовуваат околу тромавите од истоштеност тела на жените кои како мираз, во преминот од домот на социјализмот во домот на немилосрдниот патријархален капитализам, го наследија розевото гето и бескрајните грижи за нега и утеха на своите деца.

Сенишетето на неуспехот кружи како густа и набиена афективна текстура позади загрижениот поглед на оние кои одбиваат, или не можат, и покрај фантазматското инвестирање, да се самопослужат на тањирот на канибалистичкиот монструм на адвертајзингот, оние кои не можат да ја потврдат својата стилска самодоволност со скриената експлоатација на комодитетите и фетишите на индивидуалниот успех. Неуспехот зрачи и од телата на мигрантите прегазени од возовите талкајќи по шините до “посветла иднина“, од лицата и во гневот на расните малцинства кои ја симболизираат назадноста и сопнувањето пред Западниот Модернитет и цивилизациските императиви на белиот буржуј. Неуспехот вриснува од ненормативните тела и телесни форми и потенцијали маркирани како попреченост неопходна за непопречената и насилна материјализација на јавните простори оформени во согласност со чекорите и потребите на “здравите“ и “нормални“ тела. Ги полни улиците со колективно организираните тела на сите граѓани сведени на статусот на вишок отпад во машинеријата на профитот; женските тела кои протестираат против железната рака на Фалусот надвисната над нивните тела

и совест; телата на пркосната младина која не успева да ги истрпи тортурите на компетитивниот пазар на трудот; уморните, анксиозни и депресивни тела приклештени од диктатот на флексибилноста, мобилноста и прекаријатноста на неолиберализмот.

Оваа книга претставува архив, мемоар, јавен дневник, токму на сеништата на неуспехот, на привиденијата на загубата, на трагите на скршени и раскинати материјални светови и социјалности. Како и секој архив, и овој е ограничен и селективен. Но, како и секој архив, отворен за иднината на мноштвени читања, допири, емоционални инвестиции, интерпретации и непредвидливи линии на поврзување, релации, идентификации и продукција на истории и колективи, од различни локации, низ различни искуства. Оваа книга, оваа изложба, овој проект ја изложува кожата нанадвор, кожата – палимпсест, испишана со проживеаните искуства на сите оние тела социјално маркирани како настрани, изопачени, девијантни, изроди, ненормативни, па дури и ненормални, или како квир (во рамки на англо-американската терминологија и политичко искуство), искуства кои се исцртуваат на маргините на нормативниот социјален простор како искуства на неуспехот да се отелотвори родовата и сексуалната норма, или пак нормата за достоинствен, легитимен, и вреден живот во рамки на капиталистичка хиерархиска скала и националната имагинација. Оваа книга се обидува да ги допре нежно, со топлина, љубопитство и почит искуствата на неуспех што ги обележуваат сите оние поединци кои не успеваат да се наштимаат на групната атмосфера и афективна мелодија која се создава како резултат на споделените вредности, интереси, шеги и емоционални инвестиции во малите кругови за време на пиењето попладневно кафе, гледањето спорт или пак ноќната забава. Оние луѓе кои гледаат во хоризонтот низ прозорецот, мечтаејќи за други љубови и интимности, додека семејниот ритуал ги репродуцира фамилијарните односи и очекувања, на трпезариската маса за време на ручекот. Сите оние ненормативни тела чиишто задоволства и желби, телесни интензитети и емоционални и фантазматски ориентации настрануваат од зацртаната линија на гениталниот секс, активната пенетрација и "истополовиот објект" на желбата. Во хетеронормативниот хоризонт на сегашноста, неуспешни се сите момчиња кои се гледаат

пред огледалото додека ги облекуваат фустаните на нивните мајки, ги користат шминките на своите сестри, или пак играат "ластик" со другите девојчиња на улицата. Неуспешни се сите оние возрасни момчиња и мажи кои задоволството го наоѓаат во анонимниот секс и отаде моногамната врска. Неуспешни се и извор се на несреќа девојките кои ги разочарале очекувањата и притисоците на средината и родителите и родителските проекции за среќна иднина: немажените, старите моми, "промискуитетните", неверните, лезбијките, дрег кралевите, буч лезбејките и машкуданките. Сите девојки кои настрануваат од фиктивното единство на полот, родот и желбата, и ја разбиваат неговата божемна кохерентност во оној момент кога ја одбиваат желбата кон "спротивниот" пол, кога не го претставуваат "понежниот" пол, кога перформираат или се идентификуваат со различни нијанси и варијации на машкоста која навидум и припаѓа само на телата на мажите.

Уметноста на неуспехот: афективни страници претставува архив на минатото и сегашност, мапа на насилните впечатоци на хетеронормативниот здрав разум кој ја организира нашата сегашност под императивот на успехот, и ја бара и ветува среќата која се добива како возвратен долг или како награда единствено преку усмерувањето на телата, желбите, аспирациите, напорите и трудот кон линиите истапкани и пропишани од параметрите на успехот изедначен со „напредокот, акумулацијата на капиталот, семејството, етичкото однесување и со надежта". Во овој присилен хоризонт на успехот, „останатите подредени ненормативни видови или противхегемониски видови на здрав разум придонесуваат неуспехот да се поврзува со неприспособувањето, антикапиталистичките практики, нерепродуктивниот животен стил, негативноста и со критиката."[i]

Уметноста на неуспехот талка низ просторите токму на сите оние индивидуи и колективи кои го отелотворуваат неуспехот да се репродуцира, следи и живее идеалот на хетеронормативниот здрав разум, а чијшто неуспех претставува конститутивна неопходност, на прво место, како во превртено огледало, овој идеал да се постулира како идеален. Прекршувајќи се пред вертикалата на успехот, настранувањето на родовите и сексуално ненормативни тела претставуваат индекс на неуспехот да се репродуцираат, не само

индивидуалните тела во интеркурсот на хетеросексуалниот идеал на двојката, туку, преку нив, и самата култура и политички вектори на моќ стабилизирани преку наметнувањето на извесен број постапки, гестови, форми и начини на живеење (хетеросексуалното семејство и моногамната двојка, на пример). Потфрлувајќи пред притисокот да се ориентираат кон објекти, светови и интимности проскрибирани како извор на нормалноста, удобноста, среќата и успехот, неуспевајќи да ја следат до крај фамилијарната линија на успехот, квир животите го фигурираат и понесуваат товарот на симболичкиот неуспех, на настраноста, на изродувањето, на негативност, несреќата и загубата. И нема ништо природно, ништо есенцијално и нужно во овој статус. Истиот претставува репрезентативна, дискурзивна, но и проживеана, материјална, телесна и емоционална структура во хегемониот симболички систем што родовата и сексуална ненормативност ја поврзува со настраноста, неуспехот и загубата.

Дезориентирани, со чувство на неудобност, неуспевајќи да ја почувствуваат удобноста на хетеронормативниот простор, без можност за утеха, односно за протегање и тонење во "топлината при соочувањето со светот кој веќе сме го прифатиле", а што „придонесува да се чувствуваме подобро"[ii], застранувајќи при репродукцијата на нормите како форми на живот, неуспехот на настраните, на родовите и сексуални малцинства, истовремено отвора и афирмира политички и етички алтернативи на живот, и продуцира поинакви ефекти. Дали можеме воопшто да замислиме колку е сиромашна, стерилна, некреативна, затворена и испразнета имагинацијата на културата која, во она што го означува како неуспех, не може да ја види сета игровита, мноштвена и разнолика иновативност која произглегува од маргиналните простори на ненормативните родови, полови и сексуални субјективитети: лезбијките машкуданки, буч лезбејките, bull dyke, кралиците, теткиците, нежните мажи, старомодните лезбијки, studs, daggers, diesels, стоун буч лезбијките, женствените лезбијки итн. Сите овие различни идентитети и практики на перформирање на родот укажуваат на дисеминацијата на родови варијации, сексуални практики, телесни стилови, и полови разлики, и ги предизвикуваат хетеронормативните критериуми за автентичност, оригиналност, нормалност и успе[iii].

Ако историската фигурација на настраните, на сите квир животи е означена со категориите на неуспехот и загубата, мораме истовремено да ја препознаеме и основната моќ на настраноста, како што ја разгледуваше Ив Сеџвик Косовски неколку децении пред нас, односно како "отворената мрежа на можности, јазови, преклопувања, дисонанци и резонанци, грешки и отскокнувања од значењето кога конститутивните елементи на нечиј род не успеваат да имаат монолитно значење"[iv].

Во едно интервју од 1981 насловено „Пријателството како начин на живот" Мишел Фуко предложува политичкиот проект што тој верува дека е можно да биде изведен во хомосексуалноста и нејзината маргинална позиција, односно социјалниот неуспех со кој истата е обременета. Ваквиот експериментален проект тежи кон десексуализација на ненормативната сексуалност, и пренасочување кон создавање на нови, непредвидени односи и субјективности. Во интервјуто, Фуко гледа на хомосексуалноста како можна општествена и историска прилика за новина, размножување и создавање на нови модалности во односите кон другите и кон себе. Да бидеме попрецизни, Фуко вели дека „хомосексуалноста е историска можност повторно да се отворат афективни и релациони виртуелности, не толку преку внатрешните квалитети на хомосексуалецот, колку преку предрасудите против положбата која ја зазема; на некој начин дијагоналните линии што тој може да ги повлече во општественото ткиво му дозволуваат да ги изнесе овие виртуелности на виделина"[v]. Повеќе од јасно е дека Фуко верува дека новите релациони виртуелности е можно да бидат развиени преку позицијата на хомосексуалецот и дека тие не треба да бидат поврзани на ниту еден начин со претходно постоење на некаква вродена природа на хомосексуалецот или на хомосексуалните односи. Контингентноста на неговата/нејзината положба и/му дава привилегија да ги извртува примените на моќ во насока на искористување на неговата/нејзината општествено и историски конструирана положба со цел да образува и создава односи кои ќе го поткопуваат хегемонистичкиот и стерилен поредок на сродство, брак и пријателство, или, уште повеќе, човечките односи општо земено. Контингентноста на неговата/нејзината положба е издигната до чист стасус на опозициона позиција наспроти императивите на

успехот и нормалноста, и на тој начин до опозиционен идентитет лишен од каква било суштина. Структурната позиција што хомосексуалноста ја има во актуелното уредување на знаењето и моќта го лишува од привилегираните форми на релационите системи и ги присилува хомосексуалците да пронаоѓаат, да смислуваат нови начини на состанувања, образување пријателства, организирање средби кои сè уште не се стерилизирани во односи на моќ што се подразбираат и во модели карактеристични за конвенционални хетеросексуални и полови врски. „Тие треба да измислат, од А до Ш, однос што е сè уште безобличен, а тоа е пријателство: тоа значи збир на сè преку што тие можат да си пружат задоволство“[vi].

За Фуко, *нелагодноста* што општествено ги обележува хомосексуалните средби претставува точка на отпор, и на тој начин ги надминува и ги разочарува изворните намери на хетеронормативната вистина и поредоците на моќ. Оваа нелагодност доведува до процеси на инвенција: шверц, кривини, необични врски, чудни места, тишини, дисидентификации, неименувани корпореалности и т.н., односно линии исцртани од овие состојби кои треба да бидат субверзивно присвоени. Фуко мисли дека токму ова ја прави хомосексуалноста „вознемирувачка“, а не природата на самиот сексуален чин. Можноста за пронаоѓање љубов, приврзаност и афекти на места и во односи каде тоа не е дозволено и каде се пропишани кодови, закони и дневна стража[vii].

Во оваа насока, целта на *Уметноста на неуспехот* е овие искуства на неуспех да се промислуваат и истражуваат како можност за креација на алтернативни линии на живот, нови форми на социјалност и сродство, пријателства, и модели на интимност и љубов. Губењето во неуспехот станува место за колективна пракса на отпор со која се отфрла и се одбива здраворазумското прифаќање на доминантната логика на успехот, како ефект на моќ и дисциплина. Во рамки на изложбата, сите овие ’негативни’ искуства на неуспех различно отелотворени во животите на маргиналните субјекти, претставуваат можност за преиспитување на доминатните модели и критериуми за општествено валоризирање и напредување на скалилата на општествен статус и легитимитет, односно на хегемониските императиви и норми кои дефинираат што се вреднува како животен успех, и

кој се вреднува како признаено човечко битие врз основа на овие норми.

Поаѓајќи од локациите на ’социјален неуспех’ овој проект скромно се обидува да ја иницира можноста за мислење на опциите и линиите на поинаква политичка имагинација кои произлегуваат, како што тврди Џудит Халберстам, една од основните инспирации за овој проект, со напуштањето на „безбедната зона на учтива размена, со цел да ја прифатиме вистинската политичка негативност, која, овој пат, ветува да направи хаос, да заебе, да биде гласна, непристојна, нељубезна, да сее огорченост, да проговори, да прекине, да изврши атентат, да шокира и да анихилира.“[viii]

Пишувајќи од полето на антисоцијалната квир теорија, Ли Еделман во својата книга *Без иднина* (застапен и во зборников), се обидува исто така да ги лоцира политиките на квир отпорот во фигуралната позиција на негативното на политичкиот поредок, како она што е отфрлено и нужно во и за основоположничкиот акт на фантазматскиот Симболички поредок. Мобилизирајќи го квир отпорот од ова место на теретот на фигуралноста што им е препишана на настраните во рамки на доминантниот и себерепродуцирачки поредок на фантазматските тотализации, Еделман смета дека настраноста го фигурира негативниот нагон за смрт (според Фројдовската концептуална шема), којшто е секогаш ексцесивен во рамки на симболичкиот поредок на потчинувањето под законот на значењето, означувањето и идентитетот. Еделман во овој терет на насилно пропишаниот статус на негативноста во репрезентациите на настраноста во хетеронормативниот политички поредок, го гледа она што не може да се асимилира и покори на барањата за продукција на фиксни значења, и како она што ја претставува дестабилизирачката сила и разрушувачкиот ексцес на Симболичкиот поредок, а која истиот веќе ја носи во себе, како конститутивна можност. Товарот на настраноста во оваа констелација би подразбирал да се прифати фигуралниот статус кој ја носи разрушувачката сила кон која и да било идентитетска и значенска логика, односно нагонот за смрт кон репродукцијата, нагонот кој а приори го исклучува секое фиксирање на идентитетот, вклучително и опозициониот идентитет. Статусот на настраните во рамки на фобичните дискурси е статусот на оние кои ја заземаат

страната отаде репродуктивниот футуризам и преживувањето на социјалниот поредок во фигурата на Детето, страната на сите оние кои се абјектирани и презрени, и кои ја отелотворуваат стигмата, страната без иднина, на она што е аномалија во однос на организирачките принципи на комуналните односи, на оние кои „го фигурираат абортирањето на реалноста“. Товарот на настраноста, одовде, не би бил во одржувањето на она што веќе сме, туку во разделувањето од она што сме, од сопствените идентитети, а со цел да се достигне фигуралниот статус како она што било исклучено од социјалниот поредок.

Прегрнувањето на неуспехот, инсистирањето на политичкиот потенцијал кој произлегува од социјалниот топос на неуспехот во проектов, нема за цел да го романтизира истиот и негативитетот, големото “Анти-“, туку да ги поттикне, разоткрие, навести и отвори енергиите и интензитетит за трансформација, изненадување, неодреденост, за неверојатното, невидливото и малку забележливото, што навестуваат поинакви цели и форми на живеење отаде асимилационата, нормализирачка и присилна логика на хетеронормативноста. Неуспевањето во нормативниот идеал, низ ракурсот на овој зафат, ги разголува скриените можности што ѕиркаат низ пукнатините на хегемониските поредок и ја демистифицираат немоќта во диспозитивот на моќта, виртуалните линии на лет и потенцијалот за поинакви социјалности, чувствувања, колективитети, солидарности, интимности и субјективитети.

Токму и затоа инсистирањето во овој проект уметноста да биде главниот модус на мислење, дејствување и критика. Уметничкото дејствување неизоставно нанесува извесен шок на хабитуираните сетила, на начините на кои чувствуваме, на механизмите на перцепција и видливост, на нашите капацитети за слушање на одредени работи, на врската помеѓу зборовите и значењата, и социјалните позиции и капацитетите и функциите кои се сметаат дека а приори им припаѓаат, на стерилизираните и истренирани емоционалните схеми итн. Тргнувајќи од претпоставката дека уметноста претставува праксис преку кој се генерираат алтернативни, ненормативни, очудени и иновативни модели на дистрибуција на сензибилното

(Рансијер), односно интервенција и трансформација на доминантните културни модели преку кои се санкционира и регулира перцепцијата, чувствувањето, мислењето и делувањето на/во заедничкиот свет, изложбата стреми кон ангажирање на ваквиот потенцијал на уметноста, а со цел да се понудат трансформирачки и субверзивни организации на заедничкиот, споделен свет. Доколку ја земеме предвид претпоставката дека уметноста претставува праксис преку кој се врши репрезентација на светот или различни светови (без притоа да го редуцираме овој постулат на репрезентацискиот или миметичкиот уметнички режим на класицизмот и неговите корени во Аристотеловската поетика, и сите пропратни хиерархии и нормирања во уметноста кои произлегуваат од истиот) преку ракурс кој ги разоткрива местата замрачени од политичката машинерија или ги претставува премолчените движења на секојдневието, уметноста нужно упаѓа во нашиот свет и нѐ повикува да ја погледнеме претпоставената реалност, па дури и низ оние очила кои можат да нанесат болка, во смисла во која секое изместување од баналната удобност е рана, но и отвор кон поинакви линии на дејствување.

Ана, трансродова личност и рок и блуз музичарка позната како Транирокс, која е во фаза на транзиција, во делото на Јане Чаловски *Ана. Норд* во рамки на оваа изложба го евоцира токму афектот на утописката надеж, надежта да се биде поинаку или да не се биде овде и сега, да се излезе од пештерата на сегашноста, да се биде невремен, надвор од линијата на стрејт темпоралноста која ни кажува дека оваа сегашност што ја имаме и што нѐ има е единствената возможност, единствената иднина. Неуспехот што го отелотворува нејзиното постанување, нејзиното одбивање на бинарниот полов систем, нејзината животна неизвесност пред насилните процеси на гентрификација што се испишуваат како траги од класниот неуспех врз родово амбивалентното тело, но и страдањето, депресијата и болката ефектуирани од овие удари на социјалната средина стануваат можност за креација, имагинација, и фантазирање на поинакви светови, алтернативни линии, очудени модуси на чувствување. Пркосот на нејзиниот панк-рок перформатив и музичка експресија е пркосот на “губитникот“ во релација со истоштувачкиот свет на патријархалниот капитализам и лажниот морал.

Делото на Чаловски на прецизен начин, уште во самиот наслов, го доловува конститутивниот антагонизам и хијазам на материјалната средина и чувственото тело. Ваквиот антагонизам не води кон консензуално или репаративно помирување, на таков начин што Ана би ги прифатила нужните притисоци на сегашноста и би се адаптирала на барањата на истата. Како и било можно воопшто помирувањето со насилството на освојувачкиот поход на капитализмот по нови пазари, јавни простори и човечки животи? Антагонизмот се впишува како мноштво на осети и сензации, притисоци и в-печатоци врз афективниот и телесен живот на Ана. Општествениот и урбан простор станува нејзино презиме. Но, истовремено, нејзината битка, нејзиниот отпор, отфрлање на општествената присила се впишува во делото на Чаловски и врз самата урбана референца, Норд, на тој начин што ова, навидум обично место, бидува населено со привиденијата на една поединечна егзинстенција и нејзините скршени фантазии, како флека крв, како крик, како трага која сведочи за една насилна историја на урбаната локација.

Утописката надеж која врие во социјалните простори на неуспехот ги одбива притисоците на политичкиот прагматизам. Утописката надеж на Ана е главниот маркер на настраноста, на квир живеењето. Надежта која оди рака под рака со неуспехот ја проблематизира и подкопува логиката на хетеронормативниот репродуктивен футуризам, односно иднината без разлика, затворена во себециркуларната нарцисоидност на хетеронормативниот хабитус и нејзиниот паланечкиот дух, и трепери пред неизвесноста на иднината која во себе го носи битствувањето - поинаку и можноста за поинаков свет. Како што тврдеше и Хозе Муњоз, еден од теоретичарите со чијашто мисла разговара интимно и интензивно овој проект, „овде и сега се затвор. Ние мора да стремиме, соочени со тотализирачкото организирање на сегашноста во сега и овде, да го чувствуваме и мислиме *тогаш* и *таму*. Некои ќе речат дека се што имаме се задоволствата на овој момент, но ние нè смееме да се помириме со овој минимален транспорт; мораме да сонуваме и создаваме нови и подобри задоволства, други начини на бидување во светот, и целосно нови светови. Настраноста е копнеж што нè турнува напред, отаде романсите за негативното и мачното во сегашноста.“[ix]

Зората на иднината на животот на Ана во делото на Чаловски

останова магловита, неизвесна, непозната, без одговор. Видео есејот на Чаловски не настојува да понуди никаков финален исход или наративна разрешница. Наративот или фигурацијата се исклучени, како што е исклучен и омнипотентниот дистанциран глас на уметникот. Низ интимен, долготраен разговор, Чаловски нè соочува со сингуларна егзистенција, со битие во постанување, и токму затоа наративната линеарност е отфрлена, а она што е понудено во делото е есеистичкиот пристап во кој Ана говори, се обраќа, мечтае, чувствува. Симулирајќи и реплицирајќи го обсервацискиот процес на кој е изложена Ана во процесот на ментална проценка за нејзината подобност за процесот на промена на пол, видеото на Чаловски ја первертира моќната позиција на одлучувач на психијатрискиот поглед, и го свртува како удар погледот и гласот на Ана како субјект во постанување кон нас. Она што можеме да го видиме се флуидни, фрагментарни делови кои не се заокружуваат во кохерентна целина и линеарна прогресија. Она што делото на Чаловски ни го фрла е мноштвен склоп на афекти, на искуства, на страдања, радости, знаења, перцепции, верувања, поигрувања, перформанси, и блокови на интензитети кои сведочат на хијазматската игра на општествените идеали, капиталистичката експлоатација, и патријархалниот норматив, од една страна, и виталната сила на утописката надеж да се биде поинаку и другаде, да се биде автентичен, без есенција и корени, автентичен како мноштвото сингуларни постанувања и себеразликувања, од друга страна. Територијализираната и целисходна транзиентност на општествениот простор, зграпчена во трезорт на профитот, корелира со идентитетската и перформативна транзиентност на телото на Ана. Вторава е ексцесивна, екстатична. Во последното видео во делото на Чаловски, музичкиот пејзаж на Тренирокс надвиснува над гентрификацискатa реконструкција на урбаниот пејзаж. Нејзиниот исход е непознат. Останува трагата на отпорот и бунтот, на одбивањето и надежта како сведоци за изборот на поинаква иднина, надвор од затворот на сегашноста. Непозната, но сепак, другаде.

Меѓутоа, неуспехот доаѓа со своја цена, афективна цена. Апстрактните односи на моќ и структурна нееднаквост, дејствувањата на идеологијата и следствениот систем на вредности, императиви и норми, според кои се организира социјалното позиционирање и

валоризирање на неуспехот, се проследени со соодветен историски сензориум, читлив врз телата на луѓето и нивните секојдневни, отелотворени искуства. Уметниците вклучени во овој проект настојуваат да ги разголат токму проживеаните и неподносливо болни инскрипции на моќта врз телата на малцинските субјекти, кои се исчитуваат во непрепознаените и невидливи секојдневни искуства на траума, и го исцртуваат затворениот и повлечен интимен простор на меланхолијата и депресијата, односно „бездната што тагата ја создава, на неискажливата болка која понекогаш, а често долготрајно, нè обзема се додека не го загубиме целокупниот интерес за зборовите, дејствувањеата, па дури и за самиот живот“[x]. Притоа, овие емоционални комплекси авторите во изложбата ги анализираат надвор од приватизирачките, психологизирачки и патологизирачки рамки, односно ги позиционираат како ефект на нееднакви социјални релации и односи на моќ, дискриминација и исклучување.

Шестминатa уметници на *Уметноста на неуспехот* ја рефлектираат претпоставката на Жил Делез дека „уметникот е оној кој покажува афекти, изумител на афекти, создавач на афекти, во одреден однос со перцептите или визиите што ни ги дава“[xi]. Притоа, афективните атмосфери што ги создаваат оваа група на уметници го претвараат изложбениот простор на поставката во густа, леплива, наелектризирана и интензивна афективна текстура која ги заштекува и агитира нашите нервните системи како на посматрачи и со-чувствувачи, односно ни овозможуваат да постанеме со нив, и нè опфаќат во составот креиран од различни материјали.

Синаптичките и висцерални ретериторијализации во кои нè втурнуваат делата од изложбата произлегуваат од интимните и еротски врски кои ги воспоставуваат помеѓу гледачот и сензорната архива што делата ја создаваат: архивата на историјата на квир животот, како историја на солзи. Архивот на настраните е архив на загубата. Белешки, материјали и афекти кои сведочат за срамот, исклучувањето, дискриминацијата, хомофобијата, тагата, страдањето, болката, депресијата, меланхолијата, стравот, жалењето, презирот, абјектноста, самопрезирот, зажалувањето, осамата и смртта. Она на што реферираат делата кога зборуваме за истории на загуба е изложеноста на телото, и загубата и лишувањето на нашето најсвојствено битствување – што е ништо повеќе од самата релационост

со другите. Архивот на загубата е архив на релации кои се потиснати и избришени од историјата. Оваа историја на загубата е веќе загубена како историја со самото бришење на архивите и релативното отсуство на сведочења. Но она што уште посилно ја маркира оваа удвоена историја на загубата во нејзиното губење, е загубата на релации, непрепознавањето, непризнавањето, хомофобичното пре-означување, и дехуманизирањето на релации на љубов, на грижа, на секс, релации на еротицизам, на допири, на пријателства. Она што го означуваме како загуба е исто така и загубата на еднаков пристап до сопственото тело, на релациите на телото со светот, на телото со еден цел спектар на културни ознаки, комодитети и продукти на човековиот труд. Загубата е загуба на можноста за стапување во односи и учествување во споделениот и заеднички свет.

Нада Прља во нејзиното дело во рамки на овој проект *Слика – Совршена суровост*, ги изложува токму насилните гестови кои се кријат во генеалогијата на загубата, загубата како загуба на можност за партиципација во светот, загубата на можноста за бидување-поинаку, на линиите на конекција на телото на исклучените и опресираните со социјалните и културни продукти и производство. Делото на Прља овозможува да ја прошириме политичката функција и социјалната позиција на настраноста и неуспехот отаде стриктните граници на сексуалната и родова настраност, и да продреме во афективната цена на суровоста со која се соочува ромската популација како етнички и расно другите во хегемониот македонски контекст. Социјалната локација на неуспехот во овој контекст станува местото на абјектното, на оние животи на кои им е налепен афектот на одвратноста, а кој им овозможува на насилните мнозински субјекти и хегемониот колектив да го изгради и ограничи колективното тело како она што се формира токму преку перформирањето на повторливото отфрлање на оние субјекти кои во колективната национална имагинација ја носат ознаката на “помалку човечкото“, опасното, заразното, гнасното, неуспешното. Нада Прља на овој начин ги демистифицира опресивните и насилни механизми на суровата удобност на мнозинскиот субјект и ја предочува опасноста и ризикот од непреченото насилство кога суровоста и повредувањето стануваат хабитуирани и нормализирани механизми преку кои се одржува

привилегијата и нормалноста на едните за сметка на животите кои се исклучени од дефинирачката рамка на човечки интелегибилното. Актот на суровост, на навреда, понижување, деградирање на Ромите во националниот контекст претставува последица и извор на континуираната дехуманизација. Односно, вербалниот или физичкиот акт во кој ромската жена се деградира и интерпелира со зборовите на стигмата и насилството сведочат, од една страна, за отсуството и неможноста болката и загубата што таквите акти ги нанесуваат да се перцепираат како загуба на прво место, а од друга страна и дека неразбирањето на можноста за болка и загуба претставуваат услов за непрепознавањето на животот како вреден да биде живеен, односно да биде препознаен како живот воопшто. Како што тврдат Батлер и Ахмед, загубите на абјектните членови на заедницата „воопшто не можат 'да се признаат' како форми на загуба, бидејќи настраните животи не се признаени како животи 'кои може да се изгубат'". Или непризнавањето на загубата, која ја трпат Ромите како исход на политиките на суровата нормалност, како загуба исто така претставува неуспех да се признаат ненормативните животи како значајни животи, вредни за живеење, или неуспех да се признае дека Ромите не претставуваат само пропаднати бели етнички Македонци кои не успеале „да бидат". Со оглед на тоа што нивното постоење се чита како форма на „неживот" – тогаш Ромите веќе се мртви и не можат да бидат повредени или да умрат[xii].
Во сличен контекст, делото на Прља ја изнесува историјата на едно насилство на површина, со тоа што овозможува да ги погледниме насилните акти на гнев, омраза и лутина кои зрачат од суровоста како резултат на вознемиреноста која ја нанесува ромското тело кога се појавува во социјалниот и јавен простор оформен според движењата, спецификите и потребата на доминантната телесна форма, телото на белиот етнички Македонец од високата или средната класа. Од една страна емоциите на одвратност што ги покажуваат Македонците кон ромските тела во јавниот простор разоткриваат специфична ориентација на телата, ориентација на *тргање подалеку од*, на *свртување од*, и *на одбегнување*, на *отфрлање подалеку* на "страните тела" во просторот. Овие емоции се резултат на прикриената историја на експлоатација и негативна јавна репрезентација на ромските тела, кои на тој начин стануваат леплив објект

обременет со негативните афекти, односно стануваат извор на одвратноста која ја прикрива својата историја на угнетување и му го препишува изворот на таквите емоции на ромското тело по себе. Од друга страна, можноста за појавување на оваа емоција и суровост воопшто произлегува од формирањето на белите македонски тела токму преку перформативното и повторено материјализирање на овие емотивни ставови, подмачкано и олеснето од организацијата на јавниот простор во согласност со нивните тела, јавниот простор кој им овозможува на овие тела да тонат и да се чувствуваат удобно. Со „ чувството на удобност, телата се протегаат во просторот, а просторот се протега во телата. Чувството на тонење повлекува простор без рабови, односно простор во кој не се забележуваат „шевовите" меѓу телата"[xiii]. Појавувањето на ромското тело кое не 'тоне' во просторот, кое неуспевајќи да ја отелотвори јавната удобност, така станува извор на неудобност, и мотив за анксиозна агресија.

Историјата на неуспехот на настраните е исто така и историографија на лишувањата од она што треба допрва да дојде, од виртуалните врски што едно тело би можело да ги состави. Загуба на она што сеуште не било имано, на она што некои сеуште не стигнале да постанат, на сржта на битието, на "со" кое ја прави нашата заедница и хоризонтот на идноста возможни. Тоа е загуба на јавните места како арена на кохабитацијата, каде што луѓето доаѓаат и се губат себеси во средбата со другите додека постануваат поинакви. Оваа историографија е скрипта на загубата на светотворните проекти и на слободата да се постане поединечен во плуралноста, а не да се биде ознака за болка и повреда. Уште пред да може да се конституира човековото достоинство, загубата е загубата на човечкото како она што егзистира надвор од себеси во полето на потенцијали и игри на сили. Архивот на настраните е архив на негативни и назадни чувства вкоренети како резултат на одземањето на потенцијалите за телесни екстензии. Оваа архива е архива на социјалните структури кои од назадноста и загубата на едни создаваат услови за својата репродукција и одржливост. Пишувањето на историјата на загубата е нужно пишување и на социјалните структури кои ги нанесуваат загубите, и одовде, историјата на назадноста е и историја на прогресот. Загубите кои се архивирани, на овој начин не претставуваат само набројување на лични тажења, емоции и афекти, иако се и тоа, сигурен сум.

Тивка ноќ на Ѓорѓе Јовановиќ, евоцирајќи ги социјалните пејсажи на Бројгел, ги разоткрива грдите и назадни чувства како индекси на социјална траума, како прикриена траума и затскриени секојдневни страдања на телата кои се лишени од својот потенцијал за интеракција, релација и трансформација. Мирната, повлечена, меланхолична и тивка афективна атмосфера во делото на Јовановиќ го преплавува интензивниот и густ социјален простор. Во најдлабоките сенки помеѓу социјалните размени на мноштвото социјални актери во обичното секојдневие, назираат, прикриените и исклучени од рамките на доминантните репрезентации, гестови на насилство и страдање. Тие ја претставуваат персонализацијата на општественото насилство и интимната страна на комуналното насилство. Поставувањето на сликите на страдање и насилство во незабележливите свиоци на градскиот живот, на Јовановиќ му овозможува да ги претстави невидливите сили на материјалната средина и опкружување како скрипти читливи низ афектите, кои ја имаат моќта да бидат симптом и да ги дијагностицираат историските ефекти на моќта и нееднаквоста врз телата. Реципиентот на делото е поканет да партиципира во самото дело, наместо да стои од страна како објективен посматрач. Тој/таа проаѓа низ социјалниот пејсаж, шета низ градските патеки. Но оваа прошетка бара посебна внимателност, исклучителен фокус, можен само доколку се изместат границите на нашата секојдневна перцепција. Како и малите незабележливи фигури во Бројгеловите слики, насилството во *Тивка ноќ* се затскрива во навидум малите и мрачни урбани катчиња, од другата страна на "дневната светлина". Урбаната мапа на сексуалното и родовото насилство, на овој начин се преклопува и поврзува со мапата на хетеронормативното неутрално секојдневие. Манифестацијата на баналниот секојдневен живот станува извор за согледување на страдањата и назадните чувства кои ја прават возможна неутралноста и непрекинатиот тек на ова секојдневие. Насилството станува флека врз хабитуираната перцепција на хетеросексуалната улица. Архивата на настраните чувства, на овој начин, станува архива на „сензорните искуства кои го манифестираат духот на времето"[xiv]. Тие ги дијагностицираат повеќекратните начини на коишто едно тело било блокирано и ограничено со смалувањето на неговите капацитети да влегува во релации и да креира светови кои претставуваат отворени асамблажи со други тела.

На овој начин, Јовановиќ му ја враќа меланхолијата на градот, а со тоа и конститутивното насилство на градот. Меланхолијата на настраните го опседнува градот. Меланхолијата која мора да биде избришана од рамката, како би бил воопшто возможен невознемирениот тек на баналноста и непопреченият прогрес кон иднината во која се репродуцираат структурите на хетеродоксата. Како што нагласува и Хедер Лав во текстот објавен во овој зборник/каталог, „токму штетните аспекти на минатото остануваат со нас, а самата желба да се заборави можеби е симптом на прогонување. Мртвите можат да ги закопуваат мртвите до бесконечност и пак да не завршат"[xv]. Меланхолијата која лебди во афективниот меѓу-простор создаден во релациите помеѓу тродимензионалните фигури поставени во просторот, сликите на насилство, сведнатите глави, засенчените лица, пригушениот сноп светлина и околниот мрак, во делото на Јовановиќ, ги прави видливи проблемите и тешкотиите на настраните, односно ги испишува состојбите на пасивност како индекси за несреќите кои произлегуваат од „генералната состојба на обструирано дејствување во однос на другите човечки актери или во однос на општественото како такво"[xvi]. Меланхолијата која се распрснува низ инсталацискиот простор, која демнее околу гестовите на секојдневниот социо-историски живот, кај Јовановиќ станува "структура на чувство" која ги рефлектира социјалните искуства кои „не мора да чекаат дефинирање, класифицирање, или рационализирање за да го извршат своето опипливо дејство и да постават ефективни ограничувања врз искуството и дејствувањето"[xvii], или социјалните искуства и пропратниот афективен тон во животот на малцинските субјекти и социјални актери.

Заглавеноста, застојот, парализата, недејствителноста, одбивањето на партиципација во секојдневниот тек на нормативната јавност, лепливоста на минатото како загуба, назадната приврзаност за отсутните и неостварени љубови, идеали, и социјалности, како ефект на меланхолијата, во рамките на овој проект се поставуваат како афективни интензитети со кои истовремено се одбива императивот за продуктивноста во национал-капиталистичката машинерија, се комеморираат историите на страдање и насилство избришани од усмереноста кон иднината на хетеронормативната фамилијарност

која се репродуцира и одржува присилно до недоглед, и се создаваат јавни светови и контракултури на тажење и визибилизација на неизговорливите и невидливите загуби.

Притоа, овој проект нема за цел да ја прикаже единствено субверзивната сила која произлегува од негативните афекти и назадните чувствувања. Од една страна, колаборацијата помеѓу сите нас во рамки на овој проект тргна со јасна идеја дека меланхолијата, огорченоста, самоомразата, загубата, жалењето, болката претставуваат амбивалентни афекти, и како такви го свртуваат телото на малцинските субјекти наназад кон минатото и загубените идеали, фантазии, соништа, пријатели и љубови, затворајќи го субјектот навнатре, кон себе, и ја суспендираат акцијата, го блокираат дејствувањето, односно го намалуваат капацитетот за активен ангажман кој би водел кон политичка трансформација. Односно, останува нејасно како овие назадни чувства можат да придонесат кон некаква релевантна политичка практика. Од друга страна, овие афекти можат да бидат лесно апроприирани од апаратите на угнетување и да станат лубрикант за непречена и одржлива експлоатација и релации на нееднаквост. Последново посебно важи за меланхолијата како ризичен извор на асимилација, односно како афективен механизам кој ги одржува либидозните инвестиции во загубените идеали, вклучително и нормалниот, препознаен и легитимен живот во светот уреден според прерогативите на хетеронормативноста и националното припаѓање, живот од кој настраните и ненормативните животи се лишени. Идентификацијата со она што не може да бидат, со она шти ги дискфалификува и отфрла, со пркосот и насилството на хомофобијата, односно мимикријата на хетеро-идеалното-ego кое е загубено, во процесот на незавршено жалење, или во динамиката на меланхолијата може да стане извор на асимилација со идеалот што настраните субјекти не успеваат да го исполнат, а со тоа и го губат[xviii].

Свесни за блокирачките и парализарачки потенцијали кои лежат скриени на границата помеѓу внатрешниот живот на афектот и надворешноста кон која истиот се раздиплува, но и која се здиплува во телото и ги генерира различните состави на чувства, уметниците во

изложбата се обидуваат да ги расветлат различните ефекти на тоа да се „има ‘дисквалификуван’ идентитет, кој понекогаш едноставно значи да се живее со повредата – а не да се поправи таа“[xix].

Работејќи со незавршените процеси на жалењето и меланхолијата, односно со одбивањето да се ослободи, да се напушти, да се заборави и да се преболи загубата, која се манифестира и како загуба на топлиот дом, на фамилијарната интимност, како загуба на абјектната женственост како можност за социјална и културна идентификација за геј луѓето, и загуба на никогаш изречените љубови, но и загуба на сите оние отфрлени од општеството и историјата, делото на Христина Иваноска во проектов, инсистира на враќањето на духовите на минатото и воспоставува интимен, љубовен, присен дијалог со нив. Во *Мајчице мила! Колку чудно е денеска сè!* Иваноска го суспендира, барем на момент, наративот за гордоста и прогресот со кој се карактеризира доминантната политичка рационалност на ЛГБТ активизмот, и се обидува да ја мобилизира оштетената и одбиена дејствителност во меланхолијата. Оваа афективна структура Иваноска ја гради со инкорпорирањето на керамиката како материјал за работа и моделирање, и асоцијативните евокации кои крамиката ги носи преку сликите за домот, мајката, бабите, декорирањето на домот, семејните вечери послужени во керамичките садови, од една страна, и повикувањето на историјата на квир уметничките практики кои ја користат керамиката како уметнички изразен материјал или кои ја адресираат меланхолијата, жалењето, ранливоста, смртта и трагите и загубата на другиот, како во делото на Феликс Торес Гонзалез.

Одржувањето на врската со загубените, одбивањето да се ослободат и напуштат загубените љубови, пријатели, соништа и идеали кај Иваноска претставува можност за градење на нов и етички однос кон минатото. Отаде дистинкцијата на Фројд помеѓу жалењето и меланхолијата, при што на вторава и го доделува статусот на патолошка појава во која субјектот е неспособен да го напушти и да се ослободи од загубениот објект, односно трајно е оддаден кон загубениот објект и го заменува своето его со загубениот објект, Иваноска во меланхолијата го наоѓа потенцијалот да се зачуваат трагите на другиот и да му се пркоси на заборавот на хетеронормативната култура. Со овој пресврт, и трудот на жалењето станува невозможен без

меланхолијата, односно се конвертира во незавршен процес во кој трагите на другиот, на загубените ја прогонуваат сегашноста и се отвораат кон иднината како можност за нови поврзувања и релации. Хетеросексистичката конструкција на жалењето како телеологизирано, целисходно и приватизирано разрешување со загубата, Иваноска го превртува и користи како извор за енергизирање на комунални практики и за формирање на колективи со кои се потврдува и удостојува постоењето на отфрлените. Сегашноста на квир субјектите се поврзува со една опсежна квир историја на загубата и неуспехот, а осамениот квир субјект се поврзува со фиктивното минато со што генерира „имагинарна кохерентност во рамки на искуството на хомофобични репрезентации и бришења, и општото историско искуство на распрснатост и фрагментација“, односно креира имагинарна кохерентност која го прави возможно опстојувањето во сегашноста и иднината која доаѓа. Жалењето на настраниот субјект кај Иваноска се деприватизира, со тоа што, од една страна, истото станува јавна и колективна пракса на жалење и обележување и комеморација на загубите, но и жалење не само за себе, туку и за својата заедница и историјата на која квир индивидуата и припаѓа, од друга страна. Во дослух со текстовите на Хозе Муњоз, Христина Иваноска меланхолијата и жалењето ги поставува како „механизам кој ни помага да (ре)конструираме идентитет и да ги понесеме мртвите со нас во различните битки кои мора да ги водиме во нивно име – и во наше име“[xx].

Како афективни странци во светот кој разуларено трча во потрагата по среќа како мерило и услов за успехот, меланхоличните и ожалостени настрани субјекти поставуваат критичка кочница за репродукцијата на поредок како што е, на поредокот кој се проектира во иднината стремејќи оптимистично кон успехот. Ожалостениот квир субјект одбива да зборави и да се адаптира, дотолку што адаптацијата значи да се ослободиш и да ги загубиш веќе загубените, да продолжиш во светот кој ти е веќе понуден како единствената можност за да бидеш среќен и да успееш. Одбива да успее дотолку доколку успехот претпоставува да се следат структурираните и структурирачки структури на хабитуираниот хетерохоризонт. Нивното вртење наназад, како Орфеј и жена му на Лот од библиската

приказна, е назадност која боли, затоа што боли сеќавањето на загубата и боли одлепувањето од удобните модели на живеење и линии на среќа и опстанок. Вртењето наназад за колективот на ожалостените настрани лица е можност за настранување од линијата и здраворазумските схеми, можност за градење на нови врски и поинаква иднина, иднина на поинаков свет. Но, од друга страна, жалењето и меланхолијата разоткриваат една потисната историја конститутивна за нашето постанување субјект и за нашиот идентитет. Ова разоткривање што го носат меланхолијата и жалењето ги подриваат најрадикално темелите врз кои почива императивот на успехот – самостојниот, независен, автархичен, решителен, самодостатен, непентрабилен и непробоен субјект на патријархалниот капитализам.

Имено, парадоксот кој лежи во сржта на жалењето е дека само невозможното жалење може да биде вистинско жалење, затоа што отсутниот друг никогаш не може да биде интериоризиран, никогаш нема да може да биде зграпчен и да биде дофатен во неговото отсуство. Отсутниот друг е жален единствено преку трагите што остануваат, а овие траги се исто така она што ние го жалиме кога се поврзуваме со нашето минато. Жалењето е секогаш врска со минато кое никогаш не било присутно и кое секогаш е впишано во иднината која доаѓа од остатоците, од другиот[xxi]. Се жали другиот кој доаѓа од минатото, оној другиот кој го нема повеќе, кој не е веќе присутен и кој никогаш не ни бил присутен. И овој друг ме прави мене возможен. Мојата возможност се конституира единствено во трагите и во остатоците кои ќе се пресретнат во иднината. На овој начин, ние се втурнуваме во ограничувањето на нашата нарцисоидност, додека сфаќаме дека, што и да правиме, не можеме да го преиспишеме другиот повторно во животот, да ја преправиме историјата за таа сè уште да биде со нас. Таа е замината. Во нејзиното отсуство го чувствуваме влијанието на другоста. Оваа другост на другиот која е впишана, означена во трагите е она што го конституира тоа „во“ од „внатре во“ мене. Друсила Корнел ја изразува оваа логика на субјектот најконцизно, велејќи дека „субјективноста не се конституира во сегашноста, ниту, пак, субјектот постои како присуство во себе и за себе. Напротив, субјектот се собира себеси во чинот на сеќавање на Другата во себе; Друга, која е отаде сеќавањето, затоа што таа останува друга. И покрај ограничувањето на меморијата, сеќавањето

на минатите нешта е приказната на субјектот, единствената која таа може да ја каже... субјектот станува себство единствено во можноста и преку можноста за жалење“[xxii].

Она што загубите го изложуваат е експлоатацијата и насилството врз телесната изложеност која нè конституира сите нас подеднакво. Загубите ги изложуваат начините на коишто телесната отвореност кон надворешната околина била в-печатена. Самиот идентитет на настраните, геј, лезбејскиот, трансродовиот, бисексуалниот, женскиот итн, е невозможен без овие примарни абјекции и негативни акции на моќта. Идентитетот ја претставува ретроспективната рекуперација на телесните и психички штети и можности кои ја рефлектираат цената на социјалното исклучување и вклучување. Идентитетот е знак за неуспешната или реализираната релација, стерилизиран во постојните рамки на препознавање. Идентитетот, одовде, не би бил маркер на нечие вистинско себство или суштина, туку, многу повеќе, слика на трагите од релации, генеалогија на контакти, средби и допири, и ограничувања во однос на другите тела. Идентитетот е индикатор за нечија ориентација кон светот акомулирана како историја на релации кои биле блокирани или одржани, фетишизиран спектакл на допири и размени. Идентитетот на настраните, и сечиј друг, е мапа на инскрибираните емоционални скрипти, форми на афективно спознавање сместени во телото, а кои го ограничуваат полето на можни релации кои некој може да ги воспостави со светот кој го дели со другите. Расипаниот идентитет е знак на расипани и уништени социјалности, на лишувањето од можноста да се биде-во-заедништво.

Скорешните дебати во рамки на квир теоријата и квир активизмот[xxiii] ја претставуваат настраноста како социјално врзана за оние чијшто идентитет е центриран и конституиран околу искуствата на срам и практиките на перформативност како стратегии за „производство на значења и битствување во релација со афектот срам и поврзаниот факт на стигмата“[xxiv]. Сеџвик го поставува афектот на срам како изворно вклучен во чувството за дистинкција и идентитет. Срамот го означува активирањето на афектот предизвикано од проекцијата на идните негативни последици за телото кое дејствува, како понижувањето, насилството, исклучувањето, чувството за

несоодветност и социјалното отпаднишство. Сеџвик нагласува дека себепозиционирањето во релација на афектот на срам не претставува приврзаност за обезбедена суштина, туку го означува местото каде што „прашањето за идентитетот се покренува најизворно и на најрелацион начин“, и каде што идентитетот се подложува на „работата на метаморфоза, преврамување, рефигурација, трансформација, афективно и симболичко полнење и деформација“[xxv], како она што ја создава можноста за прочистивање и затворање без суштинска претпоставка за некакво битие“. Афектот на срам ја отвора играта со идентитетот преку двојното движење, како кон абсорпција навнатре, така и кон перформативна театрализација нанадвор, кон публика, што по себе отвора можности за дизидентификација и трансформација[xxvi].

Уметноста на неуспехот: афективни страници заглавува токму на ова место, местото на срамот како конститутивен за идентитетот на квир луѓето, и како локус на трансформација, изложување, трансфигурирање и превреднување на искуствата означени како срамни, искуства кои стремиме да му ги возвратиме на светот кој ги исклучил како удар, како татнеж во сржта на неговата лажна моралност. Заедниците на настраните генерираат простори на маргинализација како страни за нови социјалности организирани околу споделувањето на социјалната абјекција и срам. Овие споделени места и светотворни проекти центрирани околу заедништвото во бидувањето отфрлен, како што пишува Мајкл Ворнер во неговиот текст во зборников, претставуваат „*салон на отфрлените* (*salons des refuses*) каде што заедничкото искуство да се биде презрен и отфрлен од светот на норми, кои сега ги согледуваме како лажен морал, придонесува да се зближи најхетерогената група на луѓе“[xxvii]. Она што настраните го препознаваат еден во друг не е трага од споделен идентитет или суштина кој би се раздиплувала во процесот на социјализација и политичко организирање, туку заедничкото искуство на изложеност и срам.

Делото на Иваноска тргнува токму од овие искуства на срам помеѓу настраните и ги враќа како алхемизирано злато и сјај кои му пркосат со своето постоење на светот на лажниот морал и маскулинистичко насилство. Иваноска како да ја евоцира идентификацијата со “женственоста“ како културен жанр и дискурзивна пракса

која останува неизречен знак во животот на многу геј мажи, исто како и женската маженственост како засенчената историја на многу лезбијки. Да не ги ни споменуваме мноштвото практики на родова транзитивност кои се отелотворени помеѓу цел спектар на настрани индивидуи и колективи. Прекршувањето на родовиот бинаризам и маскулиниот монопол е практика и искуство кое е сеуште силно подложно на понижување и обезвредување, не само во стрејт културата, туку и во рамки на современата квир култура[xxviii]. Оваа конверзија и прикривање на секаков знак на женственост или родова "девијантност" во името на респектабилност и нормализација стана главна стратегија на справување со историските хомофобочни репрезентации на хомосексуалноста како родова инверзија или патологија. Иваноска во своето дело во рамки на оваа изложба, ја применува стратегија на квир перформативност како реапропријација и театрализација на идентитетски абсорбирачките и затворачки искуства на срам поврзани со родовото дисидентство, и од истото креира удар на отпорот кој одбива да ги прикрие или конвертира своите родови настраности и премини во знакот на родовата нормалност. На овој начин, можноста за настранување и пркос за хетеронормативното општество е отворено преку повтореното и трансформативно одигрување и перформирање на срамните елементи од искуството, како модус за креирање на поинаква дистрибуција на сензибилното и востановување на настрани хоризонти на видливото и изречивото, на нови модуси на релации, и фигурирање на различни и ненормативни зони на еротицизам и о-родување.

И Иваноска и Велимир Жерновски во своите дела се задржуваат на историите и искуствата на абјектот како колективен емоционален, социјален и политички модел на егзистенција на настраните. Радикално издвоениот, гнасен и отфрлен објект на зазорот-абјектот, кој кај Кристева ја означува нарцистичката криза внатре самиот субјект, како нелагодноста на Другиот тампониран оттаде територијата на егото во мрачниот континент на несвесното, во нивните дела претставува ефект на социјалната моќ и фигурација на релациите на моќ со кој се обележува маргинализираната општествена егзистенцијата на настраните. Абјектот за Иваноска и Жерновски ја означува споделената социјална положба на понижување, срам и деградација која го носи потенцијалот на трансмутација,

трансформација во една егзалтирачка состојба на среќа и спиритуалност, како светост спротивна од онаа во рамки на христијанството. Ова первертирање на абјектот произведува ефекти спротивни од првичните. Во моментот кога понижува, абјектот и воздигнува. Анти-социјална во основа, оваа светост е своевиден аскезис и бара истанчен однос на субјектот кон самиот себе. Иваноска овој ефект го постигнува преку, скоро кичестото, хипердекорирање и позлатување на керамичките садови кои ги изложува, и користењето на мотиви од христијанските фрески во македонски контекст, како ореолот на Св. Апостол Павле претставен на икона од XV век од црквата „Св. Ѓорѓи" во Струга кој наликува на чипка мајсторски исплетена од срма или изработен од тенка позлатена жица, поставена во контраст со испостеното, измачено и зеленикаво лице на светецот. Еден од садовите е превртен зошто отпечатоците на тупаници втиснати во сеуште меката глина треба да бидат „невидливи" за *другиот*. Како што нагласува Иваноска, „гордоста ја анулира болката, а срамот е проголтан. На видливата површина само раскош од бои".

Во делото *Однасловено: Распетие*, Жерновски се надоврзува на својата серија дела под наслов *Однасловено*, и нè вовлекува во светот на микродвижења и неискажани афекти и страдања, срамни за претензиите на маскулниот, самодоволен, горд, самостоен и со достоинство обележан настран субјект. Искуствата на срам, болка, страдање, понижување во неговото дело ја преземаат христијанската симболика и истата ја первертираат во насока на нејзина демократизација. Односно, страдањето и статусот на светост се симнува од тронот на христијански оркестрираниот морал и се распределуваат низ социјалните топоси на оние чијашто настраност во општествената хиерархија им го одзема легитимитетот на човечки суштества, и на тој начин, ги лишува од препознавање и признавање на нивното страдање, загуба и болка. Распарчените и неуспешни соништа, фантазии, мечти, желби и аспирации на малото "девијантно" дете, и следствените афекти на тага, меланхолија, абјект, жалење, срам, во делото на Жерновски ја заземаат формата на одереното и распнато говедо, на распарченото тело проткаено со интезитети на афекти и сензации, на силите на трагичното. Но ова распната

говедо е распнато меченце од детската соба на игра и мечти.

Од една страна Жерновски ни претставува универзален услов, во кој одекнуваат зборовите на Френсис Бејкон кога вели „секогаш сум бил трогнат од сликите на колење и месо, и за мене тие му припаѓаат на Распнувањето...се разбира, ние сме месо, ние сме потенцијално мрша. Кога одам во кланица секогаш мислам дека е изненадувачки тоа што не сум јас таму наместо животното„. Но, од друга страна, Жерновски ја прикажува месарницата како одерените соништа и распнатите тела на едни, на настраните, како услов за удобната гозба, за спасението на другите, хетерохегемоните. Како и кај Бејкон, месото е главната точка на идентификација за Жерновски. Месото не е „мртва плот; тоа ги задржува сите страдања и ги презема сите бои на живата плот. Тоа манифестира силна конвулзина болка и ранливост, но исто така и восхитувачка инвенција, боја и акробатика...секој човек кој страда е парче месо“[xxix]. Распнатото тело во болка кај Жерновски е трансфигурирано во сјајно, златно, гламурозно тело. Трансцендирајќи ги социјалната опресија и понижувањето во “перверзна“ егзалтација, примерот на Жерновски го отвара хоризонтот на заедничката еротска солидарност помеѓу злоупотребените и стигматизираните со општествениот срам. Алхемијата на објектот ги генерира условите за борба што „се случува не во психата, туку во полето на социјалната моќ“[xxx]. Стравот и ужасот стануваат предмет на ерото-спиритуална трансфигурација во отпор и желба која ја изместува оптиката на самоперцепцијата на настраниот субјект и на неговиот однос кон хегемонијата на културниот поредок. Солидарноста и себе-трансформацијата преку духовниот аскетски труд кои произлегуваат како резултат на трансфигурацијата на искуствотот на објектност, страв и ужас претставуваат политичка опција која се карактеризира со отпор кон политичкото нормирање.

Алехмијата на објектот е всушност опција за трансцендирање на срамот[xxxi] и понижувањето со коешто живеат сите општествени губитници, и можност да се генерира среќа и задоволство од сопствената егзистенцијална позиција. И во крајна линија, ваквиот аскезис и грижа за себе ја отвора сексуалноста кон множеството извори на задоволство, љубов, експеримент и инвентивност по површината на телесноста и плуралитет од афективни релации кои би ја

интензивирале идната можност за креирање и на други стратегии за превенција и отпор против дисциплинарните и регулаторни апарату-ри на моќта. Како што тврди Сара Ахмед во *Настрани чувства* (види во зборников), „родово и сексуално ненормативните тела се „здружуваат“ во просторот преку задоволството на отворање кон други тела. Ваквите настрани здружувања повлекуваат форми на активизам; начини повторно да се освои улицата, како и просторите, како што се клубовите, баровите, парковите и домовите. Надежта во квир политиката е дека зближувањето со другите, кои ни биле забранети, нè води кон поинаков начин на живот со другите. Овие можности не се поврзани со слобода од нормите или постоење надвор од кругот на размена во рамките на глобалниот капитализам...Затоа квир-надежта не е сентиментална. Таа е афектна токму во очи на упорноста на формите на живот кои опстануваат во негативната поврзаност со ‘не’“[xxxii].

Точно би било да се каже дека емоционалната и фантазматска инвестиција во заводливоста на сјајот и златото на гламурот кој ги опседнува нашите сетила ја фабрикува моќта на залажувањето и недофатливите реалности[xxxiii]. Но истовремено, заведувајќи ја имагинацијата во друг, поинаков свет, гламурот во специфичниот контекст на социјалните отпадници и настраните колективи е мапа на сиромаштијата на можности во светот на хетерофашизмот и неговите тотализации, и истовремено проблесок на утописката надеж. Во егзистенцијата обележана со постојана несигурност, истоштеност, недофатливост и минливост на релациите кои ги градат квир луѓето, гламурот претставува пресвртена слика од трајни објекти и слава кои можат да се задржат, свет без неволја. Она што е невозможно во затворот на сегашноста, станува возможно во еден друг валидирачки свет. Она постоење кое е оневозможено и непризнаено во тотализирачката присила на хетеронормативниот здрав разум, добива своја имагинарна форма на друго “јас“, друго возможно и афирмирано постоење. Како продукт на селекција и контролирана организација на сетилните елементи во заводничка и сјајна структура, квир гламурот му пркоси на секојдневниот ризик и бавната смрт низ која проаѓаат квир животите. Конечно, плунката на срамот, ја трансформира во извор на задоволства. Златниот сјај на одереното месо

и крвта кај Жерновски, влегува во дијалот со керамичкиот сад на Иваноска која го цитира Делез реферирајќи на Ниче, кога укажува дека секоја уметност, трагичната вклучително, е уметност на среќа и радост. Гламурнозноста изведена алхемиски од болката и ја одзема моќта на хетеронормативноста да повредува, и креира задоволство и уживање токму од оние искуства поради кои таа настојува да нè повреди.

Гламурот и се смее на насилните гестови на моќта и ја доведува до лудило, наслаДувајќи се онаму каде што треба да се плаче и страда, каде што треба да се покаже доминацијата и привилегијата на здраворазумската хегемонија. Среќата во ничеанското трагично се состои во моќта на трагичното исксутво да ја покаже кревкоста на сите системи, на сите темели, на сите искуства. Да ја прекрши онтологијата на сегашноста преку ударот на изненадувачката контингентност на постоењето, и на тој начин да отвори хоризонт за можноста да се биде поинаку. Гламурозното осветување на трагичното искуство не означува, во овој случај, мазохистичко уживање во сопственото страдење и болка. Напротив, тоа сигнализира ослободување од повредата и понижувањето. Како што тврди Халперин во неговиот текст објавен овде:

„Абјектноста не се однесува на преминување на прагот зад кој болката се претвора во задоволство. Не се однесува на уживање во подлегнување на доминација. Далеку од тоа да ја воспева доминацијата, абјектноста достигнува духовно ослободување од неа со тоа што ги прави нереални нејзините понижувачки ефекти – со тоа што ја лишува доминацијата од нејзината способност да го унижи субјектот и, така, да му украде дел од неговата реалност. Како последица на тоа, општественото прогонување губи дел од својата уривачка моќ и го менува своето значење (омразата е преобразена во љубов). Само откако доминацијата била победена со нејзино преозначување, таа може да се преобрази во средство за постигнување блаженство“[xxxiv].

Фокусот што Велимир Жерновски го става врз телото како ултимативната точка во која се прекршуваат силите и интензитетите од

социјалните интеракции и отвореноста на телото кон светот на другите, ни овозможува, во манирот на Бејкон, клучната референца во делото на Жерновски, да го видиме дејството на невидливите сили врз телото“[xxxv]. Телесната површина одовде станува услов на нашата конститутивна можност во моментите на изложеност кон допирите на другите, но исто така и на нашата невозможност, нашата ранливост во просторот на кохабитација со другите, просторот каде што се стекнуваме со социјален статус и каде што стануваме распетлани во моментите на загуба и насилство. Тоа е меѓу-просторот, прагот од каде што надвиснува неантиципираниот, понекогаш застрашувачки, хоризонт на промената и трансформацијата.

Искуствата на “настраните“, на родово и сексуално ненормативните малцинства, од оваа перспектива се трансформираат во проживеани искуства на релационоста, во оние инстанци кога истата е скршена, разрушена, инстанци на неуспех, но исто така и на шокирање на хабитуираните телесни капацитети и схеми, како истанци на постанување и трансформација. Оваа перспектива цели да ги задржи искуствата во малцинските ситуации, како оние моменти во кои се чувствуваме дезориентирано и го чувствуваме најсилно ударот кој произлегува од кревкоста на социјалните системи, моментите во кои колективните и национални ветувања за исполнување и комфорт не успеваат, се рушат, и она што го разоткриваат во таквите моменти е нашата гола изложеност во светот во кој сме препуштени сами едни со други. Притоа, решително, задржувајќи ја свесноста и нужноста од политичка акција која ќе ги адресира и подрие нееднаквите дистрибуции на ранливоста и изложеноста. Овие проживеани искуства сведочат за нашата изложеност на интензитети и сили кои нè изместуваат од удобноста на нормативната и социјална телесност, и од неподносливата леснотија на непрекинатите екстензии во веќе истапканите и препознатливо почувствувани простори. Тоа се искуства на изложување на кожата - *expeausition* (skin-show) - како појавување во светот на отвореноста, како свртеност кон неисцрпните премини на прагови и афективни девијации предизвикани од допирот на другите. Овие искуства може да создадат ситуации кои ќе ја растетераат цврстата основа на хабитуираната актуелност и на нормативните оперирачки секојдневни животни движења, а со

тоа да и нанесат удар на нашата свест за светот како отворен и незавршен, светот како невозможност да се биде положен во фиксните значења кои им ги препишуваме на нашите чувства и тела, како и релациите во кои тие се способни да влезат.

Настраната перформативност на тој начин би се состоела, не во одмаздата на идентитетот формиран како означен остаток од срамот, односно расипаниот идентитет, туку одмаздата на виртуелното коешто било оневозможено и подложено на насилство, релационио ураган како основниот услов на нашето отелотворено битствување. Ако постои можност да кажеме “ние“, оваа можност би била најдена во минималната универзализација на нашето заедничко искуство на изложеност и бидувањето-заедно, двојното искуство на ранливост и трансформативност кои се испресекуваат преку човековото тело како она што нè изместува нанадвор, екстатично, покрај себеси. Во дослух со Џудит Батлер, можеме да речеме дека новата имагинација за заедницата може да тргне токму од овие места каде што сите сме распетлани и разглобени едни од други, и каде што ја споделуваме загубата и ранливоста, каде што жалењето не може да биде завршено, каде што не можеме да се обновиме нити себеси нити релациите кои се загубени, а кои нè одржуваат на фундаментален начин. Замислувањето на заедништвото, одовде, би ја „афирмирало релационоста не само како дескриптивен или историски факт за нашето формирање, туку и како постојана нормативна димензија на нашите социјални и политички животи, при што би биле присилени да ја земеме предвид нашата меѓузависност (...) примарниот начин на којшто сме, како тела, надвор од себеси и еден за друг“[xxxvi].

***

Дизајнот на оваа книга е син и настран. Неда Фирфова во ова последно дело на проектот, успева да ни го запее синилото на блузот на Трансирокс, да нè поплави со меланхолијата во скришните ќошиња од градот, да нè закачи на чингелот на кој висат распнатите детски соништа на малите девијанти, да ја вознемири нашата удобност од игнорантското и сурово шетање и возење низ улиците на градот, да нè врати во детството на нашите копнежи и да ни ја

долови сликата на нашата оштетена сегашност. Ова книга е депресивна книга. Книга на/за меланхолици. Книга на/за губитници. Оваа книга е сина како ослепувачкото синило на Дерек Џарман во последните мигови од неговиот живот. Оваа книга сведочи за загубите избришани од хоризонтот на нормативната иднина и репродуктивниот футуризам на хетеросегашноста. Дизајнот на Фирфова нè повикува на игра. Играта е “бесилка“. Започнувањето на оваа игра подразбира согласност да ги видиме празнините, гласовите и деловите кои недостасуваат, кои се избришани, пригушени. Не нè остава рамнодушни. Оваа книга е напишана во фонт стар колку и сите оние кои не се повеќе меѓу нас; евоцира едно загубено доба, време кое го бришеме во стремежот со оптимизам кон иднината, стремеж во кој се срамиме од сопствените срамови, болки, повреди. Фонтот на книгата нè враќа во времето кое сеуште нè опседнува, времето на насилството, на затскриените трауми, на стравовите, себеомразата, на тагата. Времето пред Стоунвол.

Но оваа книга, овој дизајн на Фирфова е и милитантна, гневна, бесна, лута, бунтовна, дисидентска книга. Буквите кои ги популнуваме водат кон поинакви хоризонти. Овие хоризонти се иднината на гласовите кои се избришани, кои изникнуваат, не од светлата страна по завршувањето на играта, туку, токму од ознаките на неуспехот, на туѓувањето во светот на нормативната чувственост. Хоризонтот на настраноста проблеснува токму од мноштвените варијации на нашето синило, на нашиот блуз, од тешко видливите и мачни за препознавање вдлабнатини и нијанси. Дизајнот на Фирфова укажува дека нашиот срам е нашето оружје, нашиот неуспех е нашето искуство од кое можеме да направиме неред во овој тотализирачки и загушувачки поредок. Од нашата ранливост и нашата изложеност се креваат никулците на она што никогаш не сме биле, можноста да постанеме повторно она што никогаш не сме биле. Неочекувано, понекогаш ранливо, со болка, изненадувачки.

МИЛИТАНТНОСТ, СЕ РАЗБИРА, НО ТОГАШ И ЖАЛЕЊЕ ИСТО ТАКА: ЖАЛЕЊЕ И МИЛИТАНТНОСТ![xxxvii]

Белешки:

i Види го текстот на Џудит Халберстам објавен во зборников

ii Види го текстот на Сара Ахмед објавен во зборников

iii Halberstam, Judith. *Female Masculinity*. (Durham and London: Duke University Press, 1998)

iv Sedgwick, Kosofski Eve. “Queer and Now” во Sedgwick, Kosofski Eve. *Tendencies*. London and New York: Routledge, 7

v Foucault, Michel. “Friendship as a Way of Life” во *Foucault Live. Collected Interviews, 1961-1984*. Ed. By Sylvere Lotringer (Semiotexte, New York: 1996), 311

vi ibid., 309

vii ibid.

viii Види Џудит Халберстам во зборников

ix Munoz, Esteban Jose. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (New York and London: New York University Press, 2009), 1

x Кристева, Јулија. *Токати и фуги за другоста: зборник текстови* (Скопје: Темплум, 2005), 119

xi Делез, Жил и Гуатари, Феликс. *Што е Филозофија* (Скопје: Култура, 1996), 208

xii Види го текстот на Сара Ахмед во зборников

xiii Види го текстот на Ахмед во зборников

xiv Види го текстот на Ен Цветковиќ во зборников

xv Види го текстот на Лав во зборников

xvi Ngai, Sianne. *Ugly Feelings* (Cambridge: Harvard University Press, 2005), 3

xvii Williams, Raymond. Marxism and Literature (Oxford and New York: Oxford University Press, 1977), 132

xviii Види Crimp, Douglas. “Mourning and Militancy” во Crimp, Douglas. *Melancholia and Moralism: Essays on AIDS and Queer Politics* (Cambridge and Massachusetts: The MIT Press, 2002)

xix Види го текстот на Лав во зборников

xx Munos, Esteban Jose. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics* (London and Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999), 74

xxi Derrida, Jacques. Memoires for Paul de Man (Columbia University Press, New York: 1989)

xxii Cornell Drucilla. *The Philosophy of the Limit* (Routledge, New York & London: 1992), 76

xxiii Halperin, David M. and Traub, Valerie eds. Gay Shame (Chicago: University of Chicago Press, 2009)

xxiv Sedgwick, Kosofsky Eve. *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. (Durham: Duke University Press, 2003), 62

xxv Ibid., 63

xxvi За подетална интерпретација на срамот кај Сеџвик, види го текстот на Крипм во зборников

xxvii Види го текстот на Ворнер во зборников

xxviii Како што аргуметира Халперин, „any gay man who forsakes the ranks of the privileged gender and the desired gender style, who lowers himself to the undignified, abject status of the effeminate, the fairy, the poof, the bitch, the sissy, the flaming queen, incurs the easy ridicule and cheap contempt of both the straight world and the gay world—and even, for all he knows (or fears), the disdain of his own lover“ во Halperin, David M. *How to Be Gay* (Cambridge and Massachusetts: Harvard University Press, 2012), 307

xxix Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: The Logic of Sensation* (London and New York: Continuum, 2003), 23

xxx Види го текстот на Халперин во зборников

xxxi За политиките на срамот и ингениозната анализа низ квир перспектива на истите види го текстот на Мајкл Ворнер во зборников

xxxii Види го текстот на Ахмед во зборников

xxxiii Види Thrift, Nigel. „Understanding the Material Parctices of Glamour“ во Gregg, Melissa and Seigworth, J. Gregory eds. *The Affective Theory Reader* (Durham and London: Duke University Press, 2010), 289-309

xxxiv Види го текстот на Халперин во зборников

xxxv Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: The Logic of Sensation* (London and New York: Continuum, 2003), 41

xxxvi Butler, Judith. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence* (London, New York: Verso, 2004), 27

xxxvii Crimp, Douglas. “Mourning and Militancy” во Crimp, Douglas. *Melancholia and Moralism: Essays on AIDS and Queer Politics* (Cambridge and Massachusetts: The MIT Press, 2002)

_ДН_Н_Т_
И
П_Л_Т_К_Т_
Н_
Н_ _СП_Х_Т
Н_
Н_СТР_Н_Т_

НАСТРАНАТА УМЕТНОСТ НА НЕУСПЕХОТ

Џудит Халберстам[1]

Доколку не успееш од прва, можеби, неуспехот е твојот стил.

– Квентин Крисп, „Голиот државен службеник“

Вредностите на одредени аспекти од историскиот геј-идентитет – иако, во суштина, идеолошки – се ослабени или отфрлени од последователните бранови на ослободувањето. Во центарот на сето ова се наоѓа асоцијацијата меѓу хомосексуалната љубов и загубата – врска, која, историски гледано, на настраните им дала посебен увид во неуспехот и во невозможноста на љубовта (а, секако, и луда надеж за нејзината иднина). Со потврдата на таквата поврзаност, наместо со нејзиното отфрлање, за мене, уметноста на загубата претставува специфична квир-уметност.

– Хедер Лав, „Назадно чувствување: Загубата и политиката на историјата на настраните“

Неуспехот на настраноста... е во голема мера поврзан со бегство и со одредена виртуозност.

– Хозе Е. Мунѓоз, „Крстосување низ Утопија: Местото и времето на утопијата на настраноста“

Кон крајот на првата декада од 21. век, кога во Соединетите Американски Држави настапи една од најлошите финансиски кризи по Големата депресија и кога економистите насекаде низ светот ги кренаа рацете, изјавувајќи дека никој не ја предвиде финансиската пропаст, кога работничката класа ги загуби домовите како резултат на неповолните хипотеки, а пензиските фондови на средната класа ѝ исчезнаа од пред очите како резултат на лошите инвестиции, кога богатите си ги полнеа џебовите со сè поголемата финансиска помош и бараа засолниште за богатството, кога казино-капитализмот го покажа вистинското лице како игра во која банките играат со туѓи пари, стана јасно дека е крајно време да се зборува за неуспехот.

1 ***Заб. на уредникот:*** **Текстот е извадок од третото поглавје на истоимената книга:** ***Halberstam, Judith. The Queer Art of Failure*** **(Durham and London: Duke University Press, 2011). Објавувањето и преводот на текстот се направени со дозвола на Џудит Џек Халберстам. Изразувам бескрајна благодарност до проф. Халберстам, чијашто книга претставува еден од основните мотиви, и една од најсилните инспирации за конципирањето на оваа изложба и зборников.**

Секако, неуспехот оди рака под рака со капитализмот. Во пазарната економија секогаш постојат добитници и губитници, коцкари и такви што ризикуваат, измамници и измамени. Капитализмот, како што тврди Скот Сендиџ во „Родени губитници: историја на неуспехот на Америка“ (2005), налага живот во систем што успехот го поистоветува со профитот, додека неуспехот го поврзува со невозможноста да се натрупа богатство, дури и кога профитот за едни значи сигурна загуба за други[i]. Во ова впечатливо истражување Сендиџ вели дека губитниците не оставаат траги, додека победниците не престануваат да се фалат за победата, па, оттука, документирањето на неуспехот претставува „скриена историја на песимизмот во културата на оптимизмот“ (9). Скриената историја на песимизмот, историја што, згора на сè, е во сенката на секоја успешна приказна, може да се раскаже на различни начини. Додека Сендиџ оваа историја ја раскажува како скриена историја на капитализмот во САД, јас ја раскажувам како приказна за антикапиталистичката борба, за борбата на настраните. Ја раскажувам и како наратив за антиколонијалната борба, како одбивање на разбирливоста и како уметност на „непостанувањето“ (*unbecoming*). Ова е приказна за уметност без пазар, за драма без сценарио, за наратив без прогрес. *Настраната* уметноста на неуспехот го поттикнува невозможното, неочекуваното, неверојатното, незабележливото. Тивко губи и, притоа, создава други цели за животот, за љубовта, за уметноста и за постоењето.

Неуспехот се вбројува во рамките на опозиционите алатки или „оружјето на слабите“, како што ги нарекува Џејмс К. Скот[ii]. Во еден опис на селскиот отпор во Југоисточна Азија, одредени активности, кои наликуваат на индиферентност, односно на помирување, тој ги идентификува како „скриени транскрипции“ на отпор кон доминантниот поредок. Многубројни теоретичари, при описот на разни политички проекти и при преосмислувањето на динамиката на моќта, го употребија толкувањето на отпорот на Скот. Одредени теоретичари, како на пример, Садија Хартман (1997), ги употребија неговите дела за да го опишат суптилниот отпор кон ропството како бавно работење, односно како глумење на некомпетентност. Концептот на „оружјето на слабите“ може да се употреби за да се прекатегоризираат божемната инертност, пасивноста и недостигот од отпор, во

практика на попречување на дејноста на доминантните. Неуспехот може да се препознае и како начин да се одбие помирувањето со доминантната логика на моќта и со дисциплината и како форма на критика. Како практика, неуспехот препознава дека алтернативите се веќе впишани во доминантното и дека моќта никогаш не е целосна или постојана. Впрочем, неуспехот ги искористува непредвидливоста на идеологијата и нејзините неодредени квалитети.

Кога го одбива економскиот детерминизам, Грамши пишува дека „механичкиот историски материјализам не остава простор за грешки, но претпоставува дека секој политички чин е непосредно одреден од структурата, и, оттука, претставува реална и постојана (односно, постигната) модификација на структурата“[iii] (2000:191). Според Грамши, идеологијата, во голема мера, е поврзана колку со грешењето или со неуспехот толку и со совршената предвидливост. Одовде, радикалниот политички одговор би требало да се развие како импровизациски метод за да се одржи во чекор со постојано променливите односи меѓу доминантното и подреденото во рамките на хаотичниот тек на политичкиот живот. Според Грамши, интелектуалната функција претставува метод на самосвест и на применето знаење за структурите што го ограничуваат значењето во согласност со класно одреденото разбирање на „здравиот разум“.

Квир-студиите нудат метод за замислување (*imagining*), не како фантазија за другаде, туку на постојните алтернативи на хегемонистичките системи. „Здравиот разум“ на Грамши во голема мера зависи од производството на норми, па, оттука, критиката на доминантните форми на здравиот разум, во одредена мера, претставува и критика на нормите. Хетеронормативниот здрав разум води кон изедначување на успехот со напредокот, акумулацијата на капиталот, семејството, етичкото однесување и со надежта. Останатите подредени *ненормативни* видови или противхегемонистички видови на здрав разум придонесуваат неуспехот да се поврзува со неприспособување, антикапиталистички практики, нерепродуктивен животен стил, негативност и со критика. Хосе Мунѣоз го даде најдеталниот опис на неуспехот на настраноста досега, а врската меѓу *настраните лица* и неуспехот ја објаснува со утописките „одбивање на прагматизмот“, од една страна, и подеднакво утописките одбивање на општествените норми, од друга страна. Мунѣоз во

„Крстостување низ Утопија“ изложи пионерски тврдења за сексот, моќта и за утописките копнеж. Понекогаш, машката *геј*-практика на *крузинг*[iv] и анонимниот секс заземаат централна улога во генеалогијата на утописките *настран* копнеж, но, напати (на пример, во „Дезидентификации“[v]), сексот се изведува на посуптилен начин, и тоа како меланхоличен однос на посакување меѓу живите и мртвите. Честопати, архивата на Муњоз зазема централна улога. Понекогаш тој посегнува по чудесниот неуспех на експертите по културата на настраноста, како што се Џек Смит или Фред Херко, но, во други моменти, тој отворено работи со успешните приказни (О`Хара, Ворхол) за да предложи една целина од археолошки наслаги на заборавени супкултурни продуценти, скриени под блескавата површина на пазарно вреднуваниот успех. Додека Муњоз *настраноста* во целост ја поставува како централна во културните наративи на неуспехот, постои опсежна литература што го бележи неуспехот, дури и на херојски начин, како наратив што се движи заедно со „мејнстрим“ (*mainstream*). Затоа, да почнеме со разработка на еден спектакуларен наратив за неуспехот, со кој не се воспоставува врска меѓу неуспехот и *настраноста*, па да видиме што ќе се случи. На овој начин, се исклучуваат прашањата зошто неуспехот мора да го лоцираме во рамките на низата политички афекти познати како *настрани*.

ПАНКЕРСКИТЕ НЕУСПЕСИ

Озлогласениот класичен панкерски роман „Броење на возови“ (Trainspotting 1996) на Ирвин Велш несомнено претставува *неквир* роман за неуспехот, разочарувањето, зависноста и за насилството, сместен во гетото на Единбург[vi]. Романот изобилува со непристојни гневни изливи и насилни изблици на шкотската работничка класа, но, исто така, содржи кристално јасни моменти на панк-негативност, кои, со типично ’ржење, посочуваат на имплицитната политика на неуспехот. „Броење на возови“ раскажува за премрежето и за неволјите на невработената шкотска младина, која, преку брутален хумор и преку итрина, бара излез од Тачеровата Британија. Рентон, антихеројот во романот, како и еден од петте наратори на

текстот, ја одбива вообичаената развојна траекторија на наративна прогресија, поминувајќи го времето на крстосницата меѓу екстазата од дрогата и агонијата од здодевноста. Не го поминува периодот на зрелост, не напредува, ниту тој ниту неговите пријатели не успеваат да научат некаква лекција, никој не се откажува од лошиот живот и, на крајот, поголем дел од нив умираат од дрога, ХИВ, насилство и од запоставеност. Рентон експлицитно го воочува сопственото одбивање на нормативниот модел на сопствен развој, насочувајќи го ова одбивање во горчлива критика на либералниот концепт – на изборот:

„Да речеме дека ги сфаќам добрите и лошите страни, дека ќе имам краток живот, дека сум при здрав разум, бла, бла, ама пак сакам да земам дрога. Нема да дозволат. Нема да дозволат, оти тоа е знак на нивниот неуспех – фактот што ти едноставно избираш да го отфрлиш тоа што ти го нудат. Избери нè нас. Избери живот. Избери отплата на станбен кредит, избери машина за перење, избери кола, избери да дремеш пред телевизорот и да гледаш серии што ти го перат мозокот и ти го убиваат духот, додека ждереш брза храна. Избери да изгниеш во старечки дом, да се мочаш и да се усеруваш, каква ебана срамота за себичните заебани дечишта што си ги направил. Избери живот. Епа, јас избрав да не го изберам животот. Ако пичките не можат да се справат со тоа, нивен ебен проблем. Како што вели Хери Лодер, ќе продолжам право до крајот на патот“. (187)

Изборот на Рентон „да не го избере животот“ го поставува во радикална опозиција со машката угледност, но, воедно, му дава и простор да ја изложи контрадикторната логика на здравјето, среќата и на правдата во рамките на постсоцијалната држава. Во еден брилијантно пакосен говор тој го оправдува изборот на дрогата наспрема здравјето како избор „да не избереш живот“, каде што „живот“ значи „исплата на станбен кредит... машина за перење... кола... да дремеш пред телевизорот и да гледаш серии што ти го перат мозокот и ти го убиваат духот, додека ждереш брза храна“, односно како избор да не се гние во семејниот живот. Општеството, вели тој, „изумило лажна комплексна логика за да ги апсорбира лицата

чие однесување е надвор од рамките на мејнстрим“ (187). Во рамките на ваквата логика, „животот“, како семејна пасивност што умртвува, претставува подобар морален „избор“ од животот со дрога и со алкохол. Истата логика им се нуди на младите, од страна на вооружените сили, како замена за уличните банди, како и бракот, како замена за сексуалниот промискуитет.

Полемиката се протега и кон структурата на колонијалното владеење во рамките на Велика Британија. Преку една живописна, жолчна критика на Англичаните поради колонизацијата на Шкотска, но и на Шкотите затоа што го дозволиле тоа, Рентон блада во одбрана на манијакалниот и насилен пријател Бегби: „Бегби и оние како него претставуваат неуспех во земјата на неуспешните. Џабе ги обвинуваме Англичаните што нè колонизирале. Не ги мразам Англичаните, тие се обични дркаџии. Ние сме колонизирани од дркаџии. Не можеме ни да одбереме пристојна, динамична, здрава култура што би нè колонизирала. Не. Со нас владее истрошен гнилеж. А што сме ние тогаш? Најниските од ниските, џган на земјата. Бедно, понизно, мизерно, патетично ѓубре посрано на планетата Земја. Не ги мразам Англичаните. Тие се снаоѓаат со ѓубрето со кое си имаат работа. Ги мразам Шкотите“ (78). Жестокиот напад на Рентон можеби не располага со својства што инспирираат, но претставува средство за моќна критика на британскиот колонијализам, од една страна, и на погрешната оптимистичка реторика на антиколонијалниот национализам, од друга страна. Во сосема поинаков контекст, Лиза Лоу го објаснува пишувањето во кое се одбива бинарноста на колонијализмот наспроти национализмот како „деколонизациско писмо“, кое го нарекува „тековно нарушување на колонијалниот начин на производство“[vii]. „Броење на возови“, шкотски роман за деколонизацијата, ги замислува дрогата, кражбата и насилството како „оружја на слабите“, користени од колонизираните и од мажите од работничката класа во гетото на Единбург.

Критиката на Рентон за либералната реторика на изборот и неговото одбивање на хетеросемејноста резултира во избли на запенета негативност во потрага по многубројни цели, и доминантни и минорни. Напати, негативноста сосема лесно преминува во расизам, сексизам и во длабока хомофобија, но потоа, се чини, е усогласена со прогресивната политика на критика. Впрочем, говорот на Рентон

наоѓа одглас во неодамнешната *квир*-теорија, која негативноста ја асоцира со самата *настраност*. „Без иднина“ на Ли Еделман порачува, во стилот на Рентон, дека *чудаците*, сепак, можеби ќе посакаат „да изберат да не го избираат Детето, како дисциплинарна слика на имагинарното минато или како место за проекциона идентификација со секогаш невозможната иднина“[viii]. Додека одбивањето, од страна на Еделман, на понудените избори го дипли симболичкиот поредок во себеси за да ја преиспита самата конструкција на политичката релевантност, одбивањето во „Броење возови“ е грчевито наклонето кон *статус кво*, бидејќи падот на белиот маж како составен дел од појавата на новиот поредок е незамислив. „Броење возови“ покажува преголема доза на хетеромажественост во простиот пресврт на машкиот авторитет, противженската збратименост и на непредвидливите изливи на насилство. Без детална визија за алтернативни модели, романот се распаѓа во разбеснетиот, вознемирен јазик на панкерот, кој е лишен од патријархалната и од расната привилегија. Во овој пример на *ненастран* неуспех, неуспехот е бесот на исклучениот белец, бесот што ветува и испорачува казна за жените и за обоените луѓе.

Како поинаку, и во поглед на каков посакуван политички резултат, може да се разбере неуспехот? На кој начин неуспехот се користи во разни политички проекти? Каква педагогија, каква епистемологија демне зад активностите на кои им е доделен терминот *неуспех* во англо-американската култура? Другиот дел од поглавјето претставува архива на неуспехот во дијалог со „скриената историја на песимизмот“ на Сандиџ и со „ утопијата на настраноста“ на Муњоз, која, во форма на забелешки и на анегдоти, на теории и на примери, истражува што се случува кога неуспехот продуктивно се поврзува со расната свесност, антиколонијалната борба, родовата разноликост и со различните формулации на времениот карактер на успехот.

ЧЕТВРТО МЕСТО:
УМЕТНОСТА НА ГУБЕЊЕ

Подемите и падовите на Олимписките игри секои четири години го отвораат прашањето за победата и, секако, неизбежно, достоин-

SOMEONE TO FRAME SOMEONE TO BLAME

ството во поразот. Немилосрдениот патриотски пренос на игрите во многу земји, но особено во Северна Америка, открива совршено јасна слика на контрадикциите во американската политика и, поконкретно, на желбата на белите Американци да ги покажат мускулите, истовремено позирајќи *и* како отпадници. Додека одредени бели американски атлетичари доживуваат неуспех во голема доза во текот на игрите, на американската публика генерално не ѝ е дозволено да ги посведочи тие неуспеси; наместо тоа, ни се сервира постојан пренос на триумфалните *Јенки* во базенот, во салите и на патеките. Во текот на целиот ден, секојдневно, ја прикажуваат биографијата на победниците и, така, секои четири години американските гледачи ја пропуштаат позначајната драма во игрите произлезена од непредвидливоста, трагедијата, поразот со мала разлика во поените, и секако, од валканиот и недостоинствен неуспех.

Во еден фотографски проект за Олимписките игри во Сиднеј во 2000 г., уметничката Трејси Мофат направи длабоко потресни фотографии од натпреварувачите што освоиле четврто место во главните спортски настани. Во есејот од каталогот за изложбата на делата, Мофат зборува за гласините дека некој ја предложил за официјален фотограф на игрите таа година. Таа коментира, „Сонував дека доколку навистина станам „официјален фотограф“ на Олимписките игри во Сиднеј во 2000 г., ќе ги фотографирам спортските настани со мојата визија за нив – ќе ги фотографирам губитниците“.[ix] Додека останатите ќе бидат насочени од главните медиуми да го гледаат триумфалниот спектакл на победата, таа ќе се фокусира на „фотографиите на брилијантните атлетичари што не успеале“. На крајот, сепак, за фотографското документирање на поразот се задоволила со четвртото место, бидејќи, според неа, освојувањето на четвртото место е потажно од самото губење. Со освојувањето на четвртото место атлетичарот загубил за малку, медалот му се слизнал низ прсти, за малку добил (не)место надвор од документираната историја. Мофат забележува, „„*Четврто*‘ значи дека си речиси добар. Не најлош (што од своја страна носи некаков перверзен гламур), но речиси добар. Речиси ѕвезда“! Четвртото место го сочинува антигламурот на губењето. Како што вели таа, не станува збор за перверзно задоволство во тоа да бидеш толку лош, а речиси добар. Не, четвртото место претставува сосема единстве-

на позиција, вон славата, но пред срамот.

Во фотографиите Мофат се обидува да го долови моментот кога атлетичарот сфаќа дека го освоил четвртото место: „Во повеќето случаи имаат безизразен лик, скаменет поглед. Одвратна, прекрасна, бистра маска, која како да вели ‚Срање'!" Таа ги фотографира пливачите во базенот и горчливите солзи помешани со хлорираната вода, фотографскиот апарат ги открива уморените, исцрпени тркачи, боксерите кутнати на подот, играчите што ја собираат спортската опрема по настанот. Серијата претставува документ на разочарувањето, на драматичниот пораз и на суровоста на натпреварувањето.

Фотографиите нè потсетуваат дека победата е поливалентен настан: за да победи еден, друг мора да биде поразен, со што чинот на губење добива сопствена логика, сопствена комплексност, сопствена естетика, но, на крајот, и сопствена убавина. Мофат се обидува да ја долови текстурата на искуството на неуспехот, надворешноста на успехот и статистичкиот стандард што одредува кој денес ќе загуби за дел од секунда, од центиметар, од грам, а кој утре ќе биде победен од анонимноста. *Четвртото* за Мофат, исто така, реферира на „четвртиот" свет на аборицинската култура, со што се обраќа и кон избришаната, кон изгубената уметност на еден народ уништен од успешните бели колонизатори.

ЏОРЏ БУШ: УМЕТНОСТА НА ГУГЛ-БОМБАРДИРАЊЕТО

Доколку пред неколку години го побаравте зборот *неуспех* на пребарувачот Гугл првиот запис што ќе се појавеше беше „Биографија на Џорџ В. Буш". Дали ова беше дело на итри интернет активисти? Токму така. Според репортажата на *БиБиСи Њуз*, пребарувачот *Гугл* може многу лесно да се изманипулира со т.н. „Гугл-бомбардирање", со кое одредени страници се поврзуваат со одредени изрази. Така, група на „Гугл-бомбардери" успеала страницата на Џорџ Буш да ја поврзе со фразата *беден неуспех*. Согласни сме дека Џорџ Буш заслужува да влезе во аналите на историјата под категоријата „неуспех", но сепак, неуспехот е благороден збор за Буш, бидејќи самиот имплицира дека Буш имал план што не успеал да го спроведе. Всушност, невообичаеното со Дабја[x] е колку далеку дотурка со толку малку. Неуспехот, како што одгатнуваат и фотографиите од „Четврто место", сугерира одредено достоинство при потрагата по големина, и, иако *мизерен* би бил соодветен збор за ерата на Буш и на Чејни, всушност тие беа неизмерно успешни во поглед на доминантото сфаќање на успехот. Секако, Џорџ В. Буш е претставник на проблемот засегнат со градењето на економијата и на политиката околу победниците и околу победата, наместо околу комбинацијата на загубата и на неуспехот, кои се неизбежни за секој систем. Како дополнителна информација, вториот запис при пребарувањето на *неуспех* на Гугл беше „Биографијата на Џими Картер", додека на третото место беше „Мајкл Мур". Линкот за Мур води до негова фотографија од Републиканската национална конвенција како држи знак на кој пишува „Г за губитник".

АНТИЕСТЕТИКАТА НА ЛЕЗБИЈКИТЕ

Лезбијката е неповратно поврзана со неуспехот во секој поглед. Впрочем, според Хедер Лав, „желбата за истиот пол" е обележана со долгата историја на асоцијација со неуспехот, невозможноста и со загубата... Хомосексуалноста и хомосексуалците служат како жртвени јарци за неуспехот и за невозможноста на самата желба"[xi]. Во „Капитализмот, семејството и анусот", Гај Окенгем забележува дека „капитализмот ги претвора хомосексуалците во неуспешни нормални луѓе, како што ја претвора работничката класа во имитација на средната класа"[xii]. За Лав, *ненормативните* тела функционираат во рамките на психоаналитичка рамка, како носители на неуспехот на сета желба. Доколку, во Лакановски контекст, сета желба е невозможна, а е невозможна затоа што е неодржлива, тогаш *ненормативното* тело и социјалните светови на настраните се доказ за тој неуспех, додека хетеросексуалноста е вкоренета во логиката на постигнување, исполнување и на успех (и на последователност). Окенгем ја отфрла психоаналитичката рамка, а капитализмот за него претставува структура што го обележува хомосексуалецот како неуспешен и, на некој начин, како субјект што не успеал да ги отелотвори врските меѓу производството и репродук-

цијата. Капиталистичката логика на хомосексуалецот му дава улога како неавтентичен и нереален, неспособен за вистинска љубов, како некој што не може да создаде соодветни врски меѓу социјалноста, релационоста, семејството, сексот, желбата и потрошувачката. Затоа, пред репрезентацијата на настраноста да понуди слика за културата на настраните, првин мора да го отфрли обвинението за неавтентичноста и за несоодветноста. На пример, телевизиската серија „Зборот на буквата *Л*“ се стреми да ја надмине и да ја замени „назадувачката историја“ на лезбијките со светла и со оптимистичка визија за геј-жените. Со други зборови, креаторите на дрската заразна серија би сакале да ја редефинираат лезбијката преку нејзината асоцијација со *животот, љубовта, удопството, слободата, среќата, волшебноста, долговечноста, Лос Анџелес*[xiii], но знаеме дека буквата *Л*[xiv] може да означува и *губитник, труд, страст, недостиг, лимон, лезбијка*. „Ист пол, различен град“, ведро изјавува рекламата за серијата. Токму гаранцијата на „ист пол“ е суштината на успехот во „Зборот на буквата *Л*“, бидејќи губитникот во исполираната женоцентрична серија секако е машкуданка (*butch*), која привидно се појавува во мекиот андрогин лик на Шејн.

Серијата „Зборот на буквата *Л*“ мора да ја отфрли машкуданката за да ги претстави *лезбијките* како успешни. Затоа машкуданката добива анахрона улога, како неуспех на женственоста, некогашен меланхоличен модел на настраноста, кој сега е ажуриран и трансформиран во пожелна женственост, но пожелна во хетеровизуелниот модел. Сепак, *буч*-лезбијката е неуспех не само во современиот *квир*-приказ на желбата. Таа наголемо го означува неуспехот и во потрошувачката култура, затоа што нејзината мажественост ја блокира машката хетеронормативната желба. Додека феминизираните лезбијки, од типот замислен во рамките на хетеропорнографската имагинација, се употребуваат во рекламната култура за продажба на пиво, па дури и на осигурителни полиси, мажествените лезбијки, несомнено, претставуваат анатема за потрошувачката култура. Оттука, забележително е дека во серијата „Зборот на буквата *Л*“, со цел „лезбијките“ да бидат привлечни за мажите и за хетеросексуалните жени, специфичните одлики што стереотипно ја означувале лезбијката во минатото – машкуданестите изглед, интереси и работни места – мора да се сокријат за да се овозможи

слободен канал за комодификација. Впрочем, процесот на комодификација во целост зависи од хетеронормативниот склоп на визуелни и еротски очекувања. Додека, дури и феминизираните геј-мажи можат да функционираат во рамките на оваа рамка (затоа што сè уште претставуваат модел на желба за хетеромаженственоста), буч-лезбијката не може. Со стравотниот спектакл на „некастрирана“ жена, таа претставува закана за гледачот и ја предизвикува хетеросексуалната гледачка, затоа што одбива да учествува во конвенционалната маскарада на хетероженственоста, како слаба и како невешта и како некој што не претставува закана. Серијата „Зборот на буквата *Л*“ беше „успешна“ серија во рамките на огледалната економија на телевизиското задоволство токму преку задоволувањето на конвенционалната претстава за визуелното задоволство. Со вклучувањето на момчешки, но не и на мажествен лик, Шејн, серијата го потсетува гледачот за принесената жртва, со цел лезбијката да се воведе во сферата на комодификацијата. Имено, тое е неприкриената „женска мажественост“. Наместо тоа, Шејн зазема улога на *буч*, а истовремено и ја напушта таа улога. Таа се состанува со хетеросексуални и со бисексуални жени, ја побркуваат (нереално) за маж, се облекува андрогино – но препознатливо и конвенционално останува жена. Успехот на Шејн и успехот на „Зборот на буквата *Л*“, воопшто, се потпира на хируршкото отстранување на лезбискиот белег на неуспехот.

НАСТРАНАТА УМЕТНОСТ НА НЕУСПЕХОТ

Родовиот проблем со *буч*-вариететот често лежи во самата суштина на неуспехот на настраноста. Но, *квир*-легендата Квентин Крисп го трансформира очигледниот патос на родовиот девијант во капитал/вредност: „Ако не успееш од прва, можеби, неуспехот е во твојот стил“[xv]. Со духовито негирање на протестантската работна етика на истрајноста, Крисп ја востановува суштинската врска меѓу неуспехот и личната природа и ја отелотворува таа врска како родов проблем, родова девијантност и како родово несогласување во сопствената феминизирана личност. За Крисп, неуспехот како личен стил ја повлекува неговата „кариера“ како „гол државен службе-

ник“, како некој што избира да не работи и за кого работата не е животно исполнување. Впрочем, неговата автобиографија, „Голиот државен службеник“ го поврзува неговото созревање и моментот на јавно признавање на неговата карактеристична екстравагантна настраност со падот на Вол Стрит во 1931 г. Тој пишува: „Небото се помрачи од милионерите што се фрлаа од прозорците. Толку темен беше патот нанапред, што мојот напредок се состоеше од долги периоди на инертна безнадежност нарушена од спазматични тетеравења нанапред кон најмалиот процеп на светлина што ми се причинуваше дека назирка ... Со текот на годините, светлината не проблесна, но јас се свикнав на мракот“ (2). Особениот етос во помирувањето со неуспехот, недостатокот на напредок и одредената форма на мрак, всушност, негативноста (обработувана во следните поглавја), може да се нарече *квир*-естетика. За Крисп, како и за уметник од ранг на Енди Ворхол, неуспехот претставува можност, а не слепа улица. На доследен *кемп*[xvi] начин, *квир*-уметникот работи со неуспехот, наместо против него, и го населува мракот. Впрочем, мракот станува суштински дел од *квир*-естетиката.

Во „Бунтовни тела“, Дафне Брукс[xvii] поставува слично тврдење во врска со естетиката на мракот поврзана со театарските изведби на Афроамериканците од периодот на ропството пред граѓанската војна до почетокот на 20. век. Со употреба на впечатлив дијапазон на примарни материјали собрани од архивите на САД и на Велика Британија, таа не само што го реконструира контекстот за афроамериканските перформанси туку и приемот на сценските настапи на „отелотвореното востание“, како и комплексното значење на телесните истории, биографиите и на ризичните театарски потфати на изведувачите. Слично на Џосеф Роуч во „Градови на мртвите“ (1996), Брукс создава критичка методологија способна да ги поврати изгубените култури, при што води преговори за нивната естетска комплексност и го доловува нивното значење за црната и за белата публика во САД и во Велика Британија. Делото на Роуч создава позадина за дел од Бруксовите енергични рекреации на афроамериканските трансатлантски изведби во 19. век, а од него ја позајмува идејата дека културата се репродуцира преку перформансот во вид на „сурогација“. „Сурогацијата“, како културна продукција на Роуч, е искористена во поглавјето 2 – за заборавањето. Овде обработувам

како Брукс го користи терминот за промислување на начинот на кој супкултурните изведувачи и слики ја инкорпорираат традицијата на перформансот и активираат нови склопови на политичко значење и на референции. Според Брукс, телото на изведувачот се претвора во архива на импровизирани културни реакции на конвенционалните конструкции на родот, расата и на сексуалноста, а изведбата ги артикулира моќните облици на неслога и на отпор. Театарските текстови во нејзината архива таа ги толкува по должината на оската на погонска трансформација и настојува, преку трпелива историска контекстуализација и вдахновена текстуална анализа, да лоцира во секој текст места за естетска и за политичка можност. На пример, таа брилијантно ја толкува естетиката на нејасноста (*opacity*), а текстуалниот мрак го опишува како „тропа на наративно востание, дискурзивен опстанок и епистемолошки отпор“ (2006: 108). „Мракот, продолжува Брукс, претставува ‚интерпретативна стратегија’ и начин на читање на светот од ‚одредена, мрачна позиција’“ (109). Токму ова разбирање на „текстуалната темнина“ или на темнината на одредена практика на толкување од одредена субјектна позиција, според мене, одекнува со *квир*-естетиката, проследена овде преку неуспехот како каталог на отпорот.

Во согласност со естетиката на Брукс и со советот на Крисп да се навикнеме на помалку светлина наместо да бараме повеќе, посочувам дека една форма на *настрана* уметност неуспехот го постави на централна позиција, а на *настраноста* ѝ ја додели улогата на мрачен пејзаж на збунетоста, осаменоста, отуѓеноста, невозможноста и на непријатноста. Очигледно, суштински, ништо суштински не ги поврзува лезбијките, *геј*-лицата и транссексуалците со овие форми на „небидување“, но не можеме едноставно да посакаме да исчезнат општествените и симболичките системи што *настраноста* ја поврзуваат со загубата и со неуспехот. Според некои *квир*-теоретичари, не треба ниту да посакуваме такво нешто. Како што тврдат Ли Еделман, Хедер Лав и други теоретичари, едноставното отфрлање на врските меѓу *настраноста* и негативноста значи неподносливо позитивистичко и прогресивно разбирање на *сексуално и родово ненормативните лица*, кое резултира со ведрите портрети на лезбијките во серијата „Зборот на буквата *Л*“ или со сведување на *геј*-лицата од екраните на невозможно привлечни арбитери на до-

бриот вкус.

Брукс вели: „Темнината претставува интерпретативна стратегија“ (2006:109). Исфрлена од темни места, искуства на болка или на исклученост, темнината е територија на неуспешните и на мизерните. Идејата за темнината на настраноста, стратегијата на толкувањето на светот како и на бидувањето во него, претставува објаснување за серија фотографски портрети на животот на девијантите од почетокот и од средината на 20 век. Фотографиите на Брасај од лезбиските барови во Париз во 1930-тите и чудните фотографии на „пријателки“ на Дијана Арбус, на сосема различни начини, учествуваат во *мрачните* претстави за *настраните*. Познатите исконски фотографии од Париз на Брасај доловуваат скриени светови на крадци, макроа, проститутки и на *изопачениции*. Во воведниот текст од публикацијата на цензурираната колекција од 1970-тите тој објаснува како воопшто не ја сакал фотографијата, сè дури не добил инспирација да „ги преведе нештата што го маѓепсале во ноќната страна на Париз“[xviii] (1976:n.p.). Колекцијата на фотографии насловена „Тајниот Париз на 1930-тите“, која не му било дозволено да ја изложи во периодот кога била направена, се осврнува на грешните бедни светови документирани од Брасај. Кога книгата конечно била издадена во 1970-тите, била проследена со моралистички текст наменет да му ги објасни чудните фотографии на замисленият *стрејт* читател. Брасај го нарекува *Л Монокл* (*Le Monocle*) уникатен „храм на Сафовската љубов“ меѓу јавните куќи во Монтпарнас, и ги опишува честите посетители како егзотични мажествени суштества со кратка коса и со продорен „чуден мирис што повеќе наликува на килибар или на темјан отколку на рози и на темјанушки“. И покрај осудувањето во текстот, фотографиите на *Л Монокл* го доловуваат навидум фантастичниот динамичен лезбиски ноќен живот, далеку поинтересен од оној во повеќето *квир*-барови што постојат во денешно време во Париз. Покрај тоа, фотографиите ја доловуваат и „невозможната љубов“ на Хедер Лав, односно „невозможноста во сржта на желбата“ (2009:24). Со ваквиот концепт, таа посочува на линиите на поврзаност меѓу политичката исклученост во минатото и политичката исклученост во сегашноста. Додека либералните истории градат триумфални политички наративи со прогресивни приказни за усовршување и за успех, радикалните истории мора да се

задоволат со понеуредното минато, кое нуди оставина на неуспех и на осаменост, како последица од хомофобијата, расизмот и од ксенофобијата. Според Лав, „назадните чувства служат како показател за разрушената состојба на социјалниот свет. Тие посочуваат континуитети меѓу лошото *геј*-минато и сегашноста. Исто така, ги прикажуваат неадекватностите на *квир*-наративот за напредокот“ (27). Да се чувствуваш назадно повлекува способност да се согледа нешто во мрачното портретирање на животот на настраните без потребата за искупување поради таквото портретирање.

Фотографиите од *Л Монокл* се обвиени во темнина, во сенка, иако прикажаните сцени се прилично весели и разиграни. На тој начин, фотографиите ја доловуваат и истрајноста на *настраниот* живот и претставата за *настраниот* живот како невозможен. Наративот на Брасај раскажува за патетични „хомосексуалки“ што тежнеат по недофатливата машкост: „Жените беа облечени како мажи и беа, на изглед, сосема мажествени, така што, на прв поглед, се чинеше дека се навистина мажи. Низ просторијата јурнало торнадо на енергичност и го одвеал сиот раскош, сите измами на женската кокетност, а жените ги престорил во момчиња, во гангстери, во полицајци. Накитот, веловите, наборите исчезнале! Пријатните бои и тантелата! Опседнати со недостижната цел да бидат мажи, ги носеа најмрачните униформи. Црн смокинг – небаре тажат по идеалната мажественост“.

Секако, еден краток поглед на фотографиите открива дека не „сите жени“ се облечени како мажи. Дел од нив носат женска облека од високата мода, а смокинзите, кои укажуваат на состојбата на тажење на *буч*-лезбијките би можеле да се протолкуваат и како фракови, па дури и како свадбена облека. А, сепак, во фотографиите има нешто мрачно, нешто изгубено, недофатно. Она што останува недофатно во т.н. *буч*-мажественост е она што останува недофатно во сета мажественост: сета идеална мажественост по самата природа е недофатлива, но единствено кај буч-лезбијката, единствено кај „машката жена“ ја забележуваме невозможноста. Фотографиите на Брасај доловуваат три нешта: мракот во ноќниот свет во чии рамки се одвива *очуденат*а социјалност, неуспехот да се постигне идеалната мажественост лоциран кај *буч*-лезбијката (со цел машката мажественост да изгледа возможна) и *настрана*-

та женственост (која не само што е мрачна туку е и невидлива). Во фотографиите настраната женственост исчезнува во форма на лезбиство при „спарувањето“ со повидливата *настрана-буч*-лезбијка, а кога, сепак, станува видлива, изгледа неавтентично и во однос на *настраноста* и во однос на хетеросексуалноста. Во овој контекст, може да се рече дека фотографиите, преку изработката со *квир*-естетика, го претставуваат *неуспехот на настраноста*.

Но тоа било тогаш. Како што вели Зонтаг, „Смуртениот, фино исткаен Париз на Агет и на Брасај е, главно, исчезнат“[xix]. Кога денес го читаме Брасај, ѝ се восхитуваме на *настраноста* на Париз што тој ја видел, но овозможуваме и нови наслови, визуелни и текстуални, кои ги препишуваат и ги населуваат неговите наративи на меланхолија и на маскарада. Брасај ги лоцира овие фотографии во поглавјето во колекцијата насловено „Содома и Гомора“и ги етикетира како „хомосексуални“, очигледно, сигурен дека го доловил изгубениот и забранет свет на грешната инверзија. Насловот посочува на библискиот мит за оргијастичките сфери одбрани да бидат уништени во *Книгата Постанок*. Хедер Лав го користи митот за „Содома и Гомора“ за промислување на погледот наназад што жената на Лот го фрла додека заминува од грешните градови. Погледот ја претвора во карпа сол: „Со тоа што ја одбива судбината понудена од Бог, жената на Лот е отсечена од семејството и од иднината. Се претвора во споменик на уништувањето, во амблем на вечно каење“ (2009:5). Сепак, Брасај се навраќа на „Содома и Гомора“ на Пруст. Ја опишува сопствената реакција додека ги гледал жените како танцуваат една со друга во барот: „Помислив на Марсел Пруст, на неговата љубомора, на болната љубопитност за непознатите задоволства во Гомора. Фактот дека Албертина го изневерува нараторот со жена, му пречи помалку од задоволствата што таа ги искусила со партнерката. ‚Што навистина чувствуваат?’, постојано се прашувал“ (1976: n.p.).

„Што навистина чувствуваат?“ – вечното прашање за лезбискиот секс. „Што прават и што чувствуваат кога се заедно?“ се појавува во рамките на визуелниот свет создаден од Брасај во моментот кога тој му се извлекува од прсти. Брасај не може да го раскаже тоа што фотографиите го кажуваат: за креативната трансродовост, за внимателното ремоделирање на „хетеросексуалната матрица“

од страна на *буч*-женствените двојки, кои се гостат во можностите што ги нуди Париз навечер во 1930-тите години, и за темнината, за светот на сенките во рамките на кој неавтентичното, нереалното и проколнатото го одигрува сопствениот живот во сенка. Друга фотографија од Париз, исто така, ја обвива во сенка претставата за лезбијката и не успева да пенетрира преку фасадата. Портретот на Гертруда Штајн од Сесил Битон, од 1935 г., покажува поинаков поглед на *очудениот* Париз, поглед што е дел од официјалната историја на градот и што се чини временски и просторно одделен од подземјето на Брасај. Сепак, како алузија на засенетиот свет, кој ја прогонува историјата прифатлива за нас, Битон му претставува на гледачот „две Штајн“.

Во преден план, крупната, мажествена Штајн, облечена во дебел капут со мало капче на главата, зјапа круто во објективот. Единствената отстапка кон женственоста се согледува во брошот на јаката, лажлив фетиш во замена за врската со некаква претстава за женствена декорација. Дланките се прекрстени, усните напупчени, а лицето збрчкано и сериозно. Зад огромната Штајн стои сенката на Штајн без капутот. Се гледаат и здолништето, и елекот, и брошот. Брошот ни го враќа погледот на првата Штајн. Портретот на Штајн е верзија на друга фотографија од Штајн, заедно со нејзината љубовница, Алис Б. Токлас, во која Штајн стои во центарот, а Токлас ѝ го засенува грбот од лево. Во двете фотографии на родово неодредената тело на Штајн, нејзината мажественост се мери наспроти другата фотографија, во која таа е удвоена, но не и огледана. Токлас, која пркосно гледа во апаратот, небаре одрекува дека е замена за „другата“, онаа што е зависна од Штајн, придонесува да се согледа мажественоста на Штајн. Со тоа што Штајн ја согледуваме преку Токлас, фотографијата нѐ присилува да ги приспособиме критериумите што вообичаено ги користиме за да го „видиме“ родот. Родовата *настраност* на Токлас и онаа на Штајн се префрлаат меѓу нив, додека погледот на гледачот се враќа од едната кон другата, воден од чудната жичена скулптура што е закачена меѓу нив и фрла сенка на ѕидот. Постулирањето на настраниот субјект како сенка, односно во сенка, ја става во втор план конструкцијата на *настраноста* наспрема примарноста на хетеросексуалните поставки на родот и на релациите, но, всушност, претставува комен-

тар за разорувачкиот потенцијал на световите во сенка.

Споменувајќи ја Даен Арбус, уште една архивистка на „сексуалното подземје“, Зонтаг тврди, „како Брасај така и Арбус бара нејзините субјекти да бидат колку што е можно посвесни за чинот во кој учествуваат. Наместо да ги насочува субјектите да заземат природна позиција или позиција што ним им е својствена, таа ги охрабрува да бидат несмасни, односно да позираат“ (2001:37). Според Зонтаг, позирањето придонесува субјектите да изгледаат „почудно“, а во делата на Арбус дури и „збркано“. Зонтаг ја критикува Арбус, затоа што фотографскиот апарат го користи за да најде и да создаде изроди, при што неповолно ја споредува со Брасај, забележувајќи дека Брасај не само што документира „перверзници и хомосексуалци“ туку „фотографира и фини пејзажи на градовите, како и портрети на познати уметници“ (46). Арбус ги „изедначува сите нејзини субјекти“ со тоа што одбива да „ја менува материјата“ (47). Со други зборови, нејзината тесноградост, од неа создава крајно субјективен воајер, наместо талентиран фотографски уметник. Навистина, фотографиите на Арбус од трансвестити, џуџиња и од кепеци го претставуваат светот како шоу на изопачени, при што пред апаратот парадираат *девијанти* и нејасни тела за да се илустрира обемот и длабочината на изопачената другост. Додека фотографиите на Брасај претежно биле направени навечер, Арбус ги претставува своите субјекти во јасната студена светлина на денот. Но, Арбус не ја ограничува парадата на изроди само на „таканаречените изроди“: патриоти, семејства, постари двојки и тинејџери – сите изгледаат чудно и изопачено во нејзиниот објектив. Со зборовите на Ив Кософски Сеџвик, Арбус ја „универзира изродноста“, додека Брасај ја „миноризира“. Брасај гледа на трансродовиот свет небаре се ѕвери во необичен инсект под камен. Арбус открива двосмисленост во цела низа на отелотворувања и нив ги претставува како човекова состојба. Во портретот „Гол маж како жена, Њујорк, 1968“ таа ја документира репрезентативната нестабилност на самото тело, фактот дека тоа не може да функционира како темел за ред, за доследност и за уредните системи на коресподенција.

Арбус го споменува и влијанието на Виги и на Брасај врз нејзините дела, а за Брасај вели, „од Брасај научив за нејасноста, бидејќи со години бев заглавена во јасноста. Во последно време забележав

дека ми се допаѓа она што не можам да го видам на фотографиите. Кај Брасај, кај Бил Брант, постои елемент на реална физичка темнина, а, навистина, е возбудливо повторно да се види темнината“[xx]. Во фотографиите на Брасај темнината, всушност, го врамува она што може да се види. Контекстот на секоја фотографија е самата ноќ, а актерите во тајните светови на Париз само за миг ги осветлува погледот на апаратот, заканувајќи им се во секој момент замрачувањето. За Арбус, темнината и она што не се гледа не претставуваат функција на светлина и на сенка, туку се резултат на психолошка комплексност. Нејзината фотографија „Двајца пријатели дома, Њујорк, 1965“ ги цитира буч-женствените двојки на Брасај, но ги одвојува од нереалниот ноќен свет и ги сместува на дневна светлина. Биографот на Арбус, Патриша Босворт, за оваа фотографија пишува: „Постојаното патување [на Арбус] во светот на трансвеститите, *дрег*-кралиците, хермафродитите и на транссексуалците придонело во дефинирањето на нејзиното сфаќање за тоа што значи да се искуси сексуалниот конфликт. Еднаш таа следеше ‚две пријателки’ од улицата до станот, а портретот што беше резултат на тоа открива скоро застрашувачка сексуална моќ меѓу мажествените жени (покрупната, потрадиционална женска фигура стои со раката посесивно префрлена околу рамото на партнерката што налику ва на момче. Едната од нив е среде кивнување – истовремено е интимна и морничава)“ (2006:226). Сепак, токму Босворт, а не Арбус, на партнерката на сликата ѝ ја додели етикетата „морничава“ и ја претстави фотографијата од двете пријателки како дел од недиференцијалниот свет на изроди: трансвестити, интерсексуални лица, циркуски изведувачи, хендикепирани лица. Арбус не им доделува такви вредности на своите субјекти. Напротив, таа ги означува двете лезбијки како „пријателки“. Може да се тврди дека со употребата на овој термин се избегнува согледувањето на сексуалната динамика што го анимира парот, но, всушност, стутканиот кревет и физичката близина на двете тела овозможува да го потврдиме, со нејзините зборови, она што не можеме да го видиме.

За Арбус, самата фотографија претставува замена за изгубениот свет, контекст што му се провлекува на гледачот што не може да види подалеку од спектаклот на разлики. Арбус, всушност, се вметнува себеси, скоро очајно, во овие светови на разлика и своите

фотографии ги користи за да ги освести гледачите дека не гледаат сè, па дури и дека не гледаат ништо. Кога гледачот како Босворт ја погледнува *буч*-женствената двојка во нивниот стан, двојката што Арбус ја следела до дома, гледа нешто што верува дека не треба да го види и, така, сликата станува „интимна и „морничава“. (Не успеав да ја најдам фотографијата со кивањето, која толку ја вознемири Босворт.) Но, кога *настраниот* гледач ја гледа фотографијата четириесетина година подоцна, тој забележува нешто интимно и хаотично: таа нуди визуелен мост до „претстоунволскиот“ *квир*-свет, свет што е бесконечно отстранет од нашиот, но и вчудовидувачки блиску. Отвореният вкочанет поглед на *буч*-лезбијката во апаратот и женскиот заштитнички поглед на нејзината партнерка свртен настрана од апаратот, во Арбус создава еден круг на визија, во чии рамки секој учесник во конструкцијата на сликата, и уметникот и двата субјекти, гледа и е виден. Во оваа слика Арбус може да се протолкува не толку како похотен воајер, туку како хроничар на невиденото, неизреченото и на некажаното.

Моника Мајоли, современ *квир*-уметник, која твори во Лос Анџелес, во своите дела ја презема темата за темнината. Мајоли прави фотографии од ликовите на бившите љубовници во црно огледало, а, потоа, слика врз основа на фотографиите на огледаните слики. Незамисливо темни и непробојни, преполни со меланхолија, портретите се спротивставуваат на дефиницијата на огледалото, на портретот, па дури и на љубовта. Огледаната слика, секако, пред сè претставува автопортрет, па, на тој начин, сликите мора да се прочитаат како презентација на самата авторка и како приказ на љубовни врски и на нивниот крај. Во повеќето од портретите Мајоли спојува некаков цртеж или слика на фигура со нивната апстрактна верзија, свртувајќи го вниманието кон темнината на сите опозиции во замрачениот простор на огледалото. Додека вообичаената слика зависи од некаков однос меѓу фигурата и основата, во овие портрети позадината ја исполнува фигурата со емотивен интензитет, со темнина и бара од нас да се загледаме во самата внатрешност. Во споредба со фигурите, апстрактните верзии не се ниту полесни ниту потешки за толкување или за гледање и нè потсетуваат дека фигурите се, исто така, апстракции и дека формата на главата или контурата на дојката не гарантираат човечко присуство, поврзаност

или интимност. Портретите се „ужасно“ интимни, но, истовремено, ја одбиваат интимноста. Секој обид да се погледне поблиску, да се распознаат цртите, да се разбере траекторијата на линијата завршува со зовриената темница, со нерамна црнина, која е огледана површина, плитко огледало, кое ја впива светлината од сликата.

Портретите се направени откако љубовната врска била прекината и го претставуваат она што го сметаме за неуспех – неуспехот на љубовта да трае, смртноста на сите врски, недофатливата природа на желбата. Очигледно, желбата е присутна во самиот гест на сликање, а, сепак, желбата овде, како и црното огледало, проголтува наместо да генерира, сокрива наместо да просветлува. Сликите на Мајоли се технички многу тешки (како да се изваја фигура од темината, како да се црта во мракот, да се отсликаат емотивните и афектни проблеми), но и емотивно обликувани (како да се прераскаже врската што завршува, како да се соочиме со крајот на желбата, како да се сфатат сопствените неуспех, смртност и ограничувања). Таа го насочува темното огледало кон гледачот и инсистира тој, или таа, да погледне во празнината. Навраќајќи нè на историјата во која хомосексуалноста е претставена како загуба и како смрт, од Пруст до Ратклиф Хол, сликите на Мајоли разговараат со традицијата на „осликување“ (*imaging*), започната од Брасај, а продолжена од Арбус.[xxi]

Неуспехот е поттик за поголемиот дел од делата на уште еден калифорниски уметник, Џуди Бамбер. Тематиките за загубата и за неуспехот кај неа се јавуваат во рамките на самата визуелизација како линија или како праг над кој не можеме да гледаме, како хоризонт што го обележува местото на неуспех на визијата и на самата видливост. Додека за Хосе Е. Мунљоз, *настраноста* претставува еден вид на хоризонт за политичка аспирација[xxii], хоризонтите на Бамбер нè потсетуваат дека можноста и разочарувањето често опстојуваат еднододруго. Морските пејзажи на Бамбер, насликани во периодот од две години, ги бележат суптилните, но конечни промени во расположението, тонот и во визуелноста понудени од „природата“ на погледот. Во нејзините дела пејзажите се кинематски, не такви што обземаат на сликарски начин туку една целина на серија од фрагменти монтирани во рамките на серија со почеток и со дефинитивен крај. Кога ги гледаме сликите, природата нè разочарува и

неа ја гледаме како технологија, како апарат. Гледачот е неизбежно привлечен кон хоризонтот, кон линијата меѓу небото и морето, која напати шокира со интензитетот, а потоа целосно исчезнува. Плимата и осеката на хоризонтот, кој навлегува и кој се повлекува од погледот, во голем степен е темата на серијата како целина. Бамбериниот опис на хоризонтот како граница говори за *квир*-временост и *квир*-просторност, кои ѝ одолеваат на претставата за уметноста како таа да е способна да гледа подалеку, и, всушност, прави уметност за *ограничувањето*, за тесноградоста на иднината, за товарот на минатото и за итноста на сегашноста.

Претставата за ограниченият хоризонт нè враќа кон книгата на Еделман „Без иднина“ (2005), со тоа што и Бамбер и Еделман го испишуваат неуспехот на *настраноста* во времето и во просторот. Додека за Бамбер, морските пејзажи ги исцрпуваат романтиката и чувството на вечност од природата, за Еделман, *настраното лице* е секогаш неизбежно поврзано со смртниот нагон. Впрочем, смртта и конечноста се самото значење на настраноста, доколку таа воопшто има значење, и Еделман го користи ова *настрано* чувство за да предложи немилосрдна форма на негативност, наместо напредната, репродуктивна и хетеронормативна политика на надежта – инспирација на премногу политички проекти. Мојот обид да ја поврзам *настраноста* со еден вид на естетски проект изграден околу логиката на неуспехот се судира со Еделмановиот напор *настраноста* да ја издвои од оптимистичката и хуманистичка активност на создавање на значењето. Според него, *настраниот субјект* е епистемолошки врзан за негативноста, бесмисленоста, „противпродукцијата“, за неразбирливоста и, наместо да се бори со ваквата карактеризација, на начин што ќе ја одвлечка *настраноста* кон препознатливост, тој предлага да ја прифатиме негативноста, која, секако, веќе структурно ја претставуваме. Полемиката на Еделман за идноста ѝ доделува функција на граница на *настраноста*. Додека хетеронормативната политичка имагинација се придвижува нанапред во просторот и во времето, преку несомнено позитивната слика за детето и додека се проектира наназад кон минатото, преку достоинствената слика на родителот, *настраниот субјект* ги попречува хетеросексуалниот оптимизам и неговата реализација.

Во тековниот политички момент, книгата на Еделман претставува силен аргумент против империјалистичкиот проект за надежта на САД, односно, како што го нарекува Барбара Ехренрај[xxxiii], „светлостраност“ (*bright-sidedness*) и сè уште важи за една од најмоќните изјави во придонесот на *квир*-студиите за антиимперијалистичката, *настрана*, противхегемонистичка имагинарност. Сепак, би сакала критички да го анализирам проектот на Еделман за да прикажам поексплицитно политичко врамување на антисоцијалниот проект, кое, на корисен начин, го вклучува неуспехот. Додека Еделман неговата полемика ја врамува наспроти идноста, со епиграфи на Жак Лакан и на Вирџинија Вулф, тој ја испушта поочигледната референција изведена во насловот, која одекнува низ неодамнешната *настрано*-антисоцијална естетска продукција, односно во „Бог да ја чува кралицата“, во изведба на *Секс пистолс*. Додека *Секс Пистолс* рефренот „Без иднина“ го употребија за да го отфрлат конвенционалниот сојуз на нацијата, монархијата и на фантазијата, за Еделман, материјалните политички прашања се недоделкани и здодевни, тие се веќе дел од изведувањето на иднината, кое неговиот проект го исклучува. Впрочем, тој се насочува кон обесполојувачки уредните и прецизни теоретски контракции на идноста кај Лакан, бидејќи, како и Лакан и Вулф, но за разлика од панкерите, тој се стреми да постигне еден вид на опсесивна контрола над приемот на неговиот дискурс. Еделмановата синтакса се изобличува и се врти против себеси, ужива во моќта за инверзија и ја прекинува анархијата на означување. Во фусноти и во слични хијазмички формулации ја исклучува критиката и го лишува читателот од иднината и од фантазиите за неа. Во една фуснота се предвидува критика на неговото дело заснована на „елитизам“, „претензија“, белина и на стил, и предвидува други приговори врз основа на „аполитичкиот формализам“. За себеси тврди дека нема разбирање за таквите реакции и, бидејќи ја исклучил иднината, продолжува по својот пат во затворениот свет на разумноста и на хијазмата. Полемиката на Еделман отвора простор за брутална артикулација на негативност („Кој го ебе општествениот поредок и детето, во чие име колективно нè тероризираат?; Кој ја ебе Ени? (заб. на прев.: ликот на сирачето од истоименият мјузикл од 1982 г.); Кој го ебе бездомникот од „Клетници“?; Кој ги ебе сиромавите, кој го ебе наивното дете на Интернет?; Кој ги ебе законите, оние со мала и оние со голема

буква?; Кој ги ебе целата мрежа на симболични односи и иднината што таа мрежа ја потпомага?“ [29]), но, на крајот, не го заебува Законот, ниту оној со голема ниту оној со мала буква, му се предава на законот на граматиката, на законот на логиката, на апстракцијата, на законот на аполитичкиот формализам, на законот на жанровите.

Што ја сочинува, или би ја сочинувало, политиката „без иднина“ и, следствено, политиката на негативноста? Фразата „Без иднина“ *Секс Пистолс* ја претвори во сплотувачки повик за лишените (*dispossessed*) во Британија. Во песната со која дебитираа, напишана како гест против 25-годишнината од владеењето на Кралицата, националната химна ја претвори во жолчно одбивање на традицијата на монархијата, на националната оддаденост таа да истрае и на сето она што се разоткрива во самата идност, каде што идноста ја означува нацијата, како поделба на класи и на раси од кои зависи претставата за национална припадност. Песната претставува отфрлање на славењето на идеолошкиот систем што ѝ дава значење на нацијата, а им го одзема значењето на сиромавите, невработените, промискуитетните, „неграѓаните“, на имигрантот подложен на расизам, на *настраните*:

Бог да ја благослови Кралицата!
Таа не е човечко суштество.
Нема иднина
во мечтаењето на Англија...
Бог да ја благослови историјата!
Боже, благослови ја лудата парада!
Боже, имај милост!
Сите долгови се исплатени.
Кога нема иднина,
зошто да има грев?
Ние сме цвеќиња во канта за отпадоци,
ние сме отровот во твојата машина од луѓе
ние сме иднината, твојата иднина...
Бог да ја благослови Кралицата!
Навистина, човеку,
нема иднина
во мечтаењето на Англија...
Нема иднина, нема иднина,
нема иднина за тебе.
Нема иднина, нема иднина,
нема иднина за мене.

„Нема иднина“, за Еделман, значи насочување на нашите желби отаде вечното сјаење на беспрекорното дете и откривање на засенетата страна на политичкото имагинарно во гордата стерилна и антирепродуктивна логика на *ненормативниот однос*. Се чини дека има некакво значење (дури и преголемо) за Симболичкото на Лакан, но не доволно за моќната негативност на панк-политиката, која, како што посочив во однос на „Броење на возови“, јасно укажува на симболичниот и на буквалниот нихилизам. Со тоа што *Секс Пистолс* му плукнаа в лице на англискиот провинцијализам и себеси се нарекоа „цвеќиња во канта за ѓубре“, со тоа што себеси се поврзаа со ѓубрето и со остатокот од финото општество, тие го испуштија својот отров во човекот. Негативноста можеби претставува антиполитика, но не се документира како аполитична.[xxiv]

Во четвртото поглавје ја следам трагата на антисоцијалниот феминизам, создаден, меѓу другите, и од Џамајка Кинкејд. Овде се насочувам кон Валери Соланс, извонредна антисоцијална феминистка, која артикулира сериозна антисоцијална политика, според која патријархатот се согледува не само како форма на машката доминација туку и како формална продукција на разумот, владеењето и на значењето. За неа, среќата и очајот, идноста и лишеноста имаат улога на темели на одредени форми на субјективизам во рамките на патријархатот. Таа немилосрдно го спротивставува производството на „вистина“ во рамките на патријархатот наспрема сопствената мрачна, перверзна вистина за мажите, мажественоста и за насилството. За Соланс, патријархатот претставува систем на значења што уредно ги разделува позитивните и негативните човечки особини меѓу мажите и жените. Таа го врти овој процес наопаку, при што мажите ги согледува како „биолошки несреќи“ и, истовремено, одбива да го заземе просторот на позитивност. Напротив, таа го колонизира доменот на насилството и услужно се нуди да ги исечка на парчиња мажите, за да го разурне хегемонистичкиот поре-

док. Додека *стреј*т-мажите претставуваат „*дилдо* на нозе“, *геј*-мажите се, едноставно, „педери“ и ги отелотворуваат најлошите особини на патријархатот, бидејќи тие се мажи што сакаат други мажи и немаат потреба од жени. Во „Манифест СКУМ“ (Соланс, 2004) хомосексуалноста од секаков вид се нарекува „педерство“, а мажите би требало да се плашат од неа и, истовремено, да ја посакуваат. За Соланс, мажите, во кој било облик, се непријатели и не постои такво нешто како маж-отпадник. Познато е дека таа теоријата ја примени во практика кога пукаше со пушка во Енди Ворхол, затоа што тој „украл“ нејзино сценарио. Иако анархистичкото насилство на овој чин ужаснува, сепак, токму на ваков вид на насилство се повикуваме и на ваков вид на насилство мислиме кога се теоретизира и се обмислува негативноста.

Според мене, вистинскиот проблем со антисоцијалниот премин во *квир*-теоријата посочен во делата на Берсани, Еделман и на другите, не е во значењето на негативноста – кое, според мене, се наоѓа во низата политички проекти, од антиколонијализмот до панкот – туку во неизмерно малата архива на негативноста на настраноста. Од една страна, машката *геј*-архива се совпаѓа со канонската архива, а, од друга страна, таа ја ограничува архивата на одбрана група на антисоцијални *квир*-естетичари, *кемп*-икони и *кемп*-текстови. Во неа се вбројуваат Тенеси Вилијамс, Вирџинија Вулф, Бет Мидлер, Енди Ворхол, Хенри Џејмс, Жан Жене, бродвејските мјузикли, Марсел Пруст, Алфред Хичкок, Оскар Вајлд, Џек Смит, Џуди Гарланд и Кики и Херб, но ретко се споменуваат другите антисоцијални писатели, уметници и текстови, како што се Валери Соланс, Џамајка Кинкејд, Патриша Хајсмит, Волас и Громит, Џони Ротен, Никол Аџсман, Ајлин Мајлс, Џун Џордан, Линда Бесмер, Хотхед Пајсан, „Барајќи го Немо“,„Лезбијки на екстази“(*Lesbians on Ecstasy*), Дебора Кас, „Сунѓерот Боб“, Марга Гомез, Тони Морисон и Пети Смит.

Бидејќи содржи краток список на омилени канонски писатели, машката *геј*-архива е поврзана со ограничен опсег на афективни реакции. Така, заморот, здодевноста, досадата, рамнодушноста, саркастичното дистанцирање, недиректноста, препреденото избегнување, неискреноста и *кемп*-хуморот ја сочинуваат „архивата на чувства“ на Ен Цветковиќ (2003), поврзана со ваквата форма на антисоцијална теорија. Но, ваквиот канон впива и поинаква гарнитура на афективности поврзани со поинаков вид на политика и со поинаква форма на негативност. Во оваа архива можат да се препознаат бес, нељубезност, лутина, инает, нетрпение, интензитет, манија, искреност, сериозност, преголема вложеност, нецивилизираност, брутална искреност и разочарување. Првата архива претставува *кемп*-архива, репертоар на формализирани, а често и стереотипни, реакции на баналноста на *стреј*т-културата и на повторливоста и неимагинативноста на хетеронормативноста. Втората архива им е, сепак, во голема мера, подоследна на недисциплинираните видови на реакции, кои Лео Берсани ги поврзува со сексот и со културата на настраните и токму овде се ослободуваат ветувањето за себеразнишување (*self-shattering*), загубата на контролата и на значењето, неуредниот говор и желбата. Лутината на лезбијките, антиколонијалниот очај, расниот бес, противхегемонистичкото насилство, панк-боксот – ова е мрачната и гневна територија на антисоцијалниот пресврт, ова се запчестите зони во чии рамки не се појавува само себерастовареност (на некој начин, спротивно од нарцизмот) туку и растовареност на другиот. За да се постигне антисоцијалниот премин во *квир*-теоријата, мора да ја напуштиме безбедната зона на учтива размена, со цел да ја прифатиме вистинската политичка негативност, која, овој пат, ветува да не успее, ветува да направи хаос, да заебе, да биде гласна, непристојна, нељубезна, да сее огорченост, да проговори, да прекине, да изврши атентат, да шокира и да анихилира.

Превод од англиски:
Јулија Мицова

i Sandage, Scott. *Born Losers: A History of Failure in America* (Cambridge: Harvard University Press, 2005)

ii Scott, James C. *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance* (New Haven and London: Yale University Press, 1987), 87

iii Gramsci, Antonio. “Hegemony, Relations of Force, Historical Bloc,” во *The Gramsci Reader: Selected writings, 1916–1935*, ed. David Forgasc (New York: New York University Press, 2000), 191

iv заб. на прев. од англискиот збор *cruising* – барање на анонимен сексуален партнер во јавниот простор, како паркови, јавни тоалети, трговски центри итн.

v Munoz, Jose Esteban. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics* (Min-

neapolis: University of Minnesota, 1999)

vi Welch, Irvine. *Trainspotting* (London: Norton, 1996)

vii Lowe, Lisa. *Immigrant Acts: On Asian American Cultural Politics* (Durham: Duke University Press, 1996)

viii Edelman, Lee. *No Future: Queer Theory and the Death Drive* (Durham: Duke University Press, 2005), 31

xix види Rosyln Oxley9 Gallery, www.roslynoxley9.com.

x заб. на прев.: жаргонски збор со кој Американците го именуваат Џорџ В. Буш како најнекомпетентниот претседател досега.

xi Love, Heather. *Feeling Backwards: Loss and the Politics of Queer History* (Cambridge: Harvard University Press, 2009), 21

xii Hocquenghem, Guy.“Capitalism, the Family, and the Anus,” во *Homosexual Desire*, trans. Daniella Dangoor (Durham: Duke University Press, 1993), 94

xiii заб. на прев. зборови кои во англискиот јазик почнуваат на буквата „л“, како и лезбијка

xiv заб. на прев.: во англискиот јазик.

xv Crisp, Quentin. *The Naked Civil Servant* (New York: Plume, 1968), 196

xvi заб. на уредникот: Од англискиот збор „camp“ со преносно значење вид на хумор привлечен заради својата дрскост и исмевање. Исклучително влијателна од историска и културна перспектива е културната етнографска студија на Ештер Њутон, во која таа забележува: “На секоја хомосексуална забава, постојат два компетитивни, а сепак комплементарни типа на луѓе околу кои се вртат интересите и активностите: “најубавиот“, сексуално најпосакуваниот маж, и “најкемп“, најдраматичната, вербално најзабавната кралица. Комплементарната природа на двете улоги станува највидлива кога, како што се случува често, кралицата го држи вниманието на неговата публика со тоа што коментира (не секогаш благонаклоно) за “убавината“ и стратегиите што ги применуваат оние кои се убидуваат да победат помеѓу најубавите фаворити во текот на вечерта. Во идеални услови, добрата забава и доброто дрег шоу, вклучуваат убави млади мажи и кемп кралици. Најчесто, на и вон сцената, кемп е личност која, според групните критериуми, е помалку сексуално атрактивна, дали како резултат на староста или понезабележителните физички шармови, или пак и поради едното и другото. Каква и да “објективната“ физичка појавност на кемпот, неговата најуспешна шега е секогаш на негова сметка“. Во Esther, Newton. *Mother Camp: Female Impersonators in America* (Chicago: University of Chicago Press, 1979), 56

Во рамки на квир културата кемп претставува перформативен жанр, посебен сензибилитет или вкус за уметност и забава, чијашто главна карактеристика е ироничната перспектива кон социјално и културно етаблираните вредности, со посебен фокус кон хетеронормативниот вредносен канон. Во машката геј култура, кемп

перформативот граничи помеѓу комичното и трагичното, посебно во оние ситуации во кои трагичните искуства се подведуваат под ударот на сатирата или иронијата, а со што се истакнува став кој ги израмнува разликите и привилегиите во контекст на легитимните и нелигетимните загуби, односно им ја одзема власта на културно и хетеронормативно препознаените и признаени форми на загуба и болка. Во таа смисла, кемп зензибилираниот перформатив укажува на гледиштето дека никој не е изземен од социјаланта осуда, односно дека сите сме подеднакво подложни на срамот, вклучително и лицето кое е кемп, односно кое ја перформира оваа културна пракса, во оние моменти кога се подлегнува и самиот на хумор и подсмев адресирајќи го и сопственото искуство на траума и презреност.

Кемп претставува културна стратегија на опстанок во општество обележано и устроено врз основа на доминација. Креативна стратегија со која се апроприираат алатките веќе достапни во нормативната култура, фрагментарно и со преозначувачка тенденција, преку која се извртува примарната намера на истите, односно им се одзема привилегијата на културно етаблираните здраворазумски претпоставки. Одовде и тенденцијата на кемп сензибилитетот кон претерување, пренагласена артефициелност и хиперестетизација. Склоноста во кемп хуморот кон овие параметри им ја враќа превртена, како бумеранг, претпоставката на социјалните позиции и вредности како природни, суштествени, нормални, вродени и универзални, и ги соголува истите како ништо повеќе од копија, наместо оригинал според кој се хиерархизираат сите копии на родовата и сексуална нормативност. На овој начин, кемп хуморот ги дехиерархизира сите идентитети и ги претставува како улоги. Како што забележува и Сузан Зонтаг во нејзиниот есеј “Белешки за кемп“, кемп става се во наводници, Битието станува улога, наместо онтолошка нужност или вроденост, а животот се изедначува со театралноста.

За повеќе во врска со кемп културата, и посебно нејзиниот однос кон идеалот на убавината доминантен во машката геј култура, како и стратегиите на птор кои произлегуваат од кемп стилистиката, види: Halperin, David M. *How To Be Gay* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2012).

xvii Brooks, Daphne. *Bodies in Dissent: Spectacular Performances of Race and Freedom*,1850–1910 (Durham: Duke University Press, 2006)

xviii Brassai, Gyula Halasz *The Secret Paris of the 1930's* (New York: Pantheon, 1976), n.p

xix Sontag, Susan. *On Photography* (New York: Picador, 2001), 16

xx Bosworth, Patricia. *Diane Arbus: A Biography* (New York: W. W. Norton, 2006), 307

xxi За повеќе детали поврзани со проблематичната релација на Патриша Хајсмит со нејзината мајка, нејзините анти-социјални тенденции, и нејзината склоност кон листи, види Joan Schenkar, *The Talented Miss Highsmith* (2009).

xxii Munoz, Jose Esteban.*Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (New York: New

York University Press, 2010)

xxiii Ehrenreich, Barbara. *Bright- Sided: How the Relentless Pursuit of Positive Thinking Has Undermined America* (New York: Metropolitan Books, 2009)

xxiv Во дослух со историјата на репрезентации на хомосексуалноста како загуба и смрт, од Пруст до Редклиф Хол, делото на Мајоли влегува во дијалог и со историјата на уметници кои сликаат од темнината, многу повеќе отколку од светлината – понекогаш нарекувани како "тенебристи", сликари како Караваџо (претставен како педер од страна на Дерек Џарман во истоименот филм), и Рембрант, кој сликаше од темнината одбивајќи истата да ја повлече и да и даде примат на светлината. Шпанскиот сликар Гоја, од 18 век, исто така честопати се доведува во врска со Црното сликарство, а неговите слики комбинираат застрашувачки теми со мрачни перспективи за човечките услови. Уметноста од темната страна ги одбива хуманистичките наративи за просветителството, прогресот, и среќата, и не потсетува на насилството, на напнатоста на човечкото искуство. Ова е една од оние работи што ги забораваме кога инсистираме на позитивни слики во рамки на популарните репрезентации и кога се фокусираме на политичкото признавање и прифаќање во нашите политики. За повеќе информации за црното огледало и политиките на сликањето во темнината, види Lasch 2010 и English 2010.

ИДНИНАТА Е ДЕТСКА РАБОТА

Ли Еделман[1]

Во пролетта, 1997 г., пред десничарскиот напад на неговото претседателствување, кој конечно успеа да му нанесе вистинска штета, Бил Клинтон беше предмет на мала, но, сепак, речита политичка контроверзија. Неговото појавување, заедно со своите сопруга и ќерка, во серија огласи за јавна служба, спонзорирани од непрофитната организација *Ад консил*, според *Њујорк Тајмс*, „го отвора прашањето за тоа каде сопира политиката, а каде започнува јавната служба". Таквите прашања, барем за оние што ги отворија, отсликуваа загриженост дека неговата слика, распространета во серија печатени реклами и видеоспотови за поддршка на група што се идентификуваше како *Коалиција за американските деца*, може да ја зголеми популарноста на Претседателот кај гласачите, со тоа што ќе ја покаже неговата приврзаност кон едно множество вредности за кое се смета дека е надвор од политиката: вредностите чиј центар е семејството, секако, но и вредности што се фокусираат на заштитата на децата. Со тоа што *Тајмс* го покажуваше Претседателот како „загрижен, трудољубив родител" – како некој посветен на благосостојбата на оние што најмалку можат да се грижат за себеси, а особено како „бранител на децата, во однос на прашањата како што се образованието и дрогите" – изгледаше веројатно дека овие огласи ќе го зголемат неговиот морален раст, а, со тоа, и неговите позиции кај американскиот електорат, или барем тоа беа стравовите на Алекс Кастеланос, републиканскиот советник за медиуми. „Ова е татковска фигура", се жалеше тој на страниците на *Тајмс*, „ова е татенце, ова е главата на политичко домаќинство.

---

1 *Заб. на уредникот*: "The Future is Kid Stuff," во *No Future*, Lee Edelman, с. 1-32. Copyright, 2004, Duke University Press. Сите права за ова издание му припаѓаат на издавачот. Објавено со дозвола на сопственикот на правата. www.dukeupress.edu

Ништо не може да му помогне повеќе од ова.“[i]

Но, она што најмногу му помогна кај овие повици во полза на американските деца беше социјалниот консензус дека е невозможно да се одбие таквиот повик. Навистина, иако овие огласи завршуваа со некој вид на реторички набој што наликува на борбена политичка кампања („Се бориме за децата. На чија страна си ти?“), ваквата реторика всушност требаше да покаже дека овој проблем, како идеолошка Мобиусова лента, *дозволува* поддржување на само една страна. Таквата „самоочигледна“ едностраност – потврда на вредност што е толку непреиспитана, бидејќи е толку очигледно несомнена, како онаа на Детето, чија невиност моли за заштита – е токму она што ги разликува овие огласи од партискиот дискурс на политичката аргументација. Но, според мене, оваа едностраност е и она што ги прави таквите огласи толку угнетувачко политички, и тоа политички, не во партиската смисла на која укажуваше советникот за медиуми, туку на многу поподмолен начин: политички во онаа мера во која фантазијата што ја потпира сликата за Детето неизбежно ја обликува логиката во која мора да се мисли самото политичко. Таа логика, до извесна мера, која би ја означиле како политички одговорна, нè присилува, да се помириме со врамувањето на политичка дебата и, секако, со полето на политиката, определена од она што оваа книга го опишува како „репродуктивен футуризам“: услови што му наметнуваат идеолошка граница на политичкиот дискурс, со што се задржува апсолутната привилегија на хетеронормативноста, правејќи ја незамислива можноста за квир-отпор кон овој организациски принцип на односите во заедницата и изоставајќи ја оваа можност од доменот на политичкото.

Зашто политиката, без оглед на тоа колку се радикални начините со кои определени избирачи се обидуваат да произведат некој посакуван социјален ред, во својата срцевина, останува конзервативна, во смисла дека работи во полза на *афирмирање* на структурата, во полза на *заверување* на социјалниот поредок, кој, потоа, има намера да го пренесе во иднината во форма на свое внатрешно Дете. Тоа Дете останува постојан хоризонт на секоја позната политика, фантазмагоричен корисник на секоја политичка интервенција. Дури и застапниците за правото на абортус, додека ја промовираат слободата на жените да ги контролираат сопствените тела преку

репродуктивен избор, повторно ја врамуваат својата политичка битка, угледувајќи се на своите противници, кои се борат против абортусот, како „битка за нашите деца – за нашите ќерки и синови“ и, оттаму, како борба за иднината.[ii] Во тој случај, што би значело да не „се бориш за децата“? Како би можело да се застане на *другата* страна, кога заземањето на која било страна нужно значи принуда да се застане на *страната на*, со самото тоа што се зазема *страна во*, еден политички поредок што се враќа на Детето како на онаа слика за иднината кон која се стреми? Невозможно, и противразумски, мојот проект се обложува токму на оној простор што „политиката“ го прави незамислив: на просторот надвор од рамката во која се јавува политиката каква што ја познаваме а, така, и надвор од конфликтот на визии што, како своја претпоставка, го споделуваат ставот дека политичкото тело (*body politic*) мора да опстане. Всушност, во срцето на мојот полемички ангажман со културолошкиот текст на политиката и со политиката на културолошкиот текст почива едноставна провокација: дека настраноста (*queerness*) ја именува страната на оние што *не* се „борат за децата“, страната надвор од консензусот со кој сета политика ја потврдува апсолутната вредност на репродуктивниот футуризам. Подемите и падовите на политичкиот касмет можеби го мерат пулсот на социјалниот поредок, но настраноста, напротив, надвор и отаде нејзините политички симптоми, го пронаоѓа местото на нагонот за смртта на социјалниот поредок. Тоа е, секако, местото на објектот изразен во стигмата, која е понекогаш фатална и која следува од буквалното читање на таа фигура, па, оттаму, тоа е и местото каде што либералната политика тежнее да се одвои од она што е *настрано*. Ова тежнеење е прилично разбирливо ако се има предвид бесконечната вера во разумот. Порадикално, пак, како што тврдам овде, настраноста ја задржува својата етичка вредност токму во онаа мера во која се согласува со тоа место, прифаќајќи го неговиот фигуративен статус како отпор кон животворноста на општественото, истовремено настојувајќи на неразделивоста на таквиот отпор од секоја општествена структура.

За да изведам такво тврдење, во оваа книга ја разгледувам сеприсутната појава на Детето како амблем на несомнената вредност на иднината, па против него го предлагам невозможниот проект

на спротивставеноста на *настраното* што ќе се исправи наспроти структурните детерминанти на таквата политика, односно што ќе ѝ се спротивстави на логиката на спротивноста. Оваа парадоксална формулација сугерира одбивање – токму она соодветно перверзно одбивање што ја карактеризира *квир*-теоријата – на секоја супстанцијализација на идентитетот, кој е секогаш определен преку спротивности[iii], и, по аналогија, одбивање на историјата како линеарен наратив (телеологија на сиромашниот), во кој значењето, со текот на времето, успева да се разоткрие (како значење). Далеку од тоа да учествува во ова движење на наративот кон остварлива политичка иднина, далеку од тоа да ја одржува фантазијата за конечно остварување на значењето, настраното ја осмислува браната за секое остварување на иднината, го осмислува отпорот што е вграден во општественото, отпорот кон секоја општествена структура или кон секој општествен облик.

Наместо да го отфрламе, заедно со либералниот дискурс, ова припишување на негативноста на *настраното*, можеби е подобро, како што докажувам, да размислиме за тоа да го прифатиме или дури да му се приклониме. Не со надеж дека така ќе исковаме некој посовршен општествен поредок – таквата надеж, на крајот на краиштата, само ќе го репродуцира ограничувачкиот мандат на футуризмот, како што секој таков поредок еднакво би ја поттикнал негативноста на *настраноста* – туку, поскоро, за да одбиеме самата надеж да се наметне како афирмација, која е секогаш афирмација на поредок чие одбивање ќе се забележи како незамисливо, неодговорно, нечовечно. А адутот на афирмацијата? Секогаш се поставува прашањето: „Ако не ова, тогаш што?“ Секогаш е присутно барањето да се преведе настојувањето на негативноста, на нејзината пулсирачка *сила*, во некој определен став или „позиција“ чие, пак, определување би ја негирало Секогаш е присутен императивот таа да се затвори во некаква стабилна или позитивна *форма*. Така, кога тврдам дека можеби треба да се обидеме да го сториме невозможното – колку и да е задолжителна, да ја повлечеме нашата привржаност кон реалноста базирана на шемата за репродуктивен футуризам на Понзи – немам намера да предложам некое „добро“ што, на тој начин, би било осигурено. Напротив, намерата ми е да тврдам дека ништо, а особено не она што го нарекуваме „добро“, не може да има каква било сигурност во поредокот на Симболичкото. Одрекувајќи му верност на футуризмот, кој е секогаш купен на наша сметка, иако е врзан, како што се врзани и симболичките субјекти на кои им е доверено да го осмислат укинувањето на Симболичкото, за неопходната контрадикција да се обидува да ја сврти сопствената интелигибилност против себеси, би можеле фигуративно да го дадеме гласот за „ништо од погоре кажаното“, за приматот на едно постојано не како одговор на законот на Симболичкото, во кое би одекнувал основачкиот акт на тој закон, неговата себеконститутивна негација. Структурниот оптимизам на политиката, на кој нè обврзува поредокот на значењето инсталирајќи постојана надеж дека до значењето може да се досегне преку акт на означување, е секогаш, тврдам, негација на овој основен, конститутивен и негативен акт. А, различните позитивности што логиката на политичка надеж ги произведува зависат од математичката илузија дека негираните негации можат некако да ја избегнат таквата негативност, но не и да ја удвојат. Оттаму, мојата полемика ќе застане зад навистина безнадежен облог: со тоа што ќе ја доведеме негативноста на Симболичкото до крајни граници, со тоа што ќе одржуваме во живот нешто што му е инхерентно на разумот, а што самиот разум го одбива, со тоа што ќе ги свртиме силите на *настраноста* против сите субјекти, колку и да се *ненормативни*, ќе добиеме пристап до *жуисанс* (*jouissance*)[iv], кој едновремено нè определува и нè негира. Или подобро: можеме да ја разоткриеме постојаноста, неизбежноста на таквиот пристап кон *жуисанс* во самиот општествен поредок, дури и ако тој поредок има постојан пристап кон *жуисанс*, единствено така што постојаноста на пристапот со гадење ќе му ја припише на *девијантот*.

Наспроти она што Теодор Адорно го опишува како „мрачноста со која човекот грчевито држи до себеси, како до нешто непосредно сигурно и суштинско“, *настраноста* за која зборувам намерно ќе нè одвои од нас самите, од убедености, односно, од нашето знаење за себеси а, оттаму, и од знаењето за нашето „добро“.[v] Таквата *настраност*, на местото на доброто, предлага нешто што сакам да го наречам „подобро“, иако тоа, во повеќе од една смисла на изразот, не ветува апсолутно ништо. Го поврзувам ова „подобро“ со Лакановата карактеризација на „вистината“, каде што вистината не

ја обезбедува среќата, а, како што разјаснува Лакан, не го обезбедува ниту доброто.[vi] Наместо тоа, ја именува само настојчивата поединечност на субјектот, која не може да добие целосен облик и не може да се насочи кон реалното.“[vii] Оттаму, Лакан за оваа вистина ќе напише:

Неа најдобро ја карактеризира она што е вистински вунш (Wunsch), кој е во коренот на абнормалното или на атипично однесување.

Овој вунш го среќаваме со неговиот особен, несведлив карактер, како модификација што не претпоставува ниеден друг облик на нормализација, освен оној на искуството на задоволство или на болка, но тоа е едно финално искуство од каде што тој извира и потоа е сочуван во една несводлива форма во длабочините на субјектот. Вунш нема карактер на универзален закон, туку, напротив, има карактер на најпоединечен закон од сите закони – и покрај тоа што е универзална, оваа особеност може да се најде во секое човечко суштество.[viii]

Вистината, исто како и настраноста, несведливо поврзана со „абнормалното и атипичното“, со она што ѝ се опира на „нормализацијата“, својата вредност ја наоѓа не во општото добро, туку само во тврдоглавата поединечност што го испразнува секој поим на општо добро. Прегратката на негативноста на *настраното*, така, не може да има оправдување, доколку оправдувањето од неа би барало да зајакне некоја позитивна општествена вредност. Поскоро, нејзината вредност пробива во нејзиното преиспитување на вредностите какви што ги дефинира општественото и, оттаму, пробива во нејзиното радикално преиспитување на самата вредност на општественото.[ix]

Зашто, со тоа што ќе осмисли одбивање на принудното верување во врвната вредност на иднината, истовремено одбивајќи каква било излезна надеж во дијалектички пристап до значењето, *настраните* (*queer*) на социјалниот поредок му ги одземаат темелите на кои тој почива, а тоа е верата во конзистентната реалност на општественото и, по аналогија, на општествениот субјект, вера што политиката, онаа на десницата или онаа на левицата, имплицитно ја

потврдува. Слекувајќи ја политиката од нејзините тематски украси, ставајќи ја на страна поединечноста на нејзините разновидни предлози за општествено организирање, *настраните* настојуваат на тоа дека политиката секогаш е политика на означителот или, често, на она што Лакан ќе го нарече „писмото“. Служи да закотви реалност што е секогаш незакотвена од означувањето и на која ѝ недостига каква било гаранција. Се разбира, да се каже ова не значи да се оспори искусеното насилство, кое често ја вознемирува општествената реалност или конзистентноста со која навидум нè носи – и затоа нè притиска – сите нас. Поскоро, тоа значи дека треба да се укаже на фактот дека *настраноста* ја разоткрива искривеноста на нашиот однос кон она што го искусуваме како општествена реалност и кон она што го искусуваме во таа реалност, со тоа што нè алармира за фантазиите што се структурно неопходни за да ја издржиме, вовлекувајќи ги тие фантазии низ фигуралните логики и лингвистичките структури што ги обликуваат. Ако сака ефектно да интервенира во репродукцијата на таквата реалност – интервенција што може да осмислува како да ја абортира таа реалност – *квир*-теоријата мора секогаш да настојува на своите врски со променливоста на знакот, со напнатоста меѓу пропаста на означителот во мртовечката материјалност на писмото и неговото учество во референтниот систем од каде што го генерира самото значење. Со други зборови, како посебна приказна што раскажува зошто раскажувањето не успева, како приказна што ги зема и вредноста и товарот на неуспехот врз себе, квир-теоријата, онака како што јас ја образложувам, ја означува „другата“ страна на политиката: „страната“ каде што наративната реализација и дереализација се преклопуваат, каде што животните енергии без престан се вртат против себеси; „страната“ надвор од сите политички страни обврзани на несомненото добро на футуризмот. Остатокот од оваа книга се обидува да ги разјасни импликациите на ова тврдење, но, најпрво, дозволете да скицирам неколку врски меѓу политиката и политиката на знакот со тоа што ќе го воспоставам психоаналитичкиот контекст во чии рамки се обликува мојот аргумент.

Како и мрежата означувачки односи што го формира Лакановото имболичко“ – регистарот на говорничкиот субјект и поредокот на законот – и политиката може да функционира како рамка во која ја

искусуваме општествената реалност, но само во онаа мера во која таа нè присилува реалноста да ја искусиме во облик на фантазија. Поточно, да ја искусиме фантазијата како форма, поредок, организација што ја обезбедува стабилноста на нашите идентитети како субјекти, како и кохерентноста на тотализациите на имагинарното, преку која тие идентитети ни се јавуваат во препознатлив облик. Иако материјалните услови на човечкото искуство, навистина, може да се во опасност од мноштвото конфликти, преку кои политичките перспективи се натпреваруваат за моќта да ја именуваат и со именувањето да ја обликуваат нашата колективна реалност, непрестајниот конфликт на нивните општествени визии ја сокрива нивната заедничка волја да воспостават (како да е тоа самата реалност) една либидинозна фантазија или некаква друга фантазија, чијашто намена е да ја затскрие празнотијата што означителот ја вметнува во срцевината на имболичкото. Политиката, да го кажеме ова на поинаков начин, го именува просторот во кој имагинарните релации, кои ја следат трагата до илузијата за себноста како за нешто што поседува исконски пристап до постоењето (постоење што е ретроактивно постулирано и, оттаму, може да се каже, изгубено уште од почетокот), се натпреваруваат за симболичко исполнување, за актуализација во областа на јазикот на која субјектификацијата нè подлегнува сите. Само посредството на означителот ни овозможува да ги обликуваме тие релации на магинарното, иако тоа секогаш значи да се воведе дистанцата што го спречува нивното остварување: дистанцата вградена во синџирот непрестајни одложувања и заменувања, кои јазикот, како систем од разлики, неизбежно ги раѓа. Означителот, како отуѓувачки и бесмилен знак на нашата симболна конституција како субјекти (како знак, значи, на нашата субјектификација преку потчинувањето на хоризонтот на значењето); означителот, со чија помош секогаш го населуваме поредокот на другиот, поредокот на општествената и на лингвистичката реалност обликувана од некое друго место; означителот што нè повикува во значењето, навидум, повикувајќи нè во себеси: овој означител доделува само некој вид *ветен* идентитет, со кој никогаш целосно нема да се совпаднеме, бидејќи ние, како субјекти на означителот, и самите можеме да бидеме означители, и, единствено, можеме да тежнееме да го сфатиме она што го означуваме, што и да е тоа, така што ќе

го затвориме јазот што нè дели и, парадоксално, нè прави субјекти токму *преку тој акт на поделба*. Оваа структурна неможност на субјектот да се сплоти со себеси, поради која себе се гледа како означител, во очите на другиот развива различни стратегии осмислени да го зацврстат субјектот во просторот на значењето, каде што се преклопуваат Симболичкото и Имагинарното. Политиката го именува општественото озаконување на обидот на субјектот да ги воспостави условите за ова негово невозможно консолидирање, кое го прави така што се идентификува со нешто *надвор* од себеси, за да влезе во постојано одложуваното *сопствено* „присутнување“. Односно, политиката ја именува битката за создавање фантазмагоричен поредок на реалноста во која отуѓувањето на субјектот ќе исчезне во рашрафеноста на идентитетот на крајот од бесконечниот синџир означители што се живее како историја.

Ако политиката во Симболичкото, оттаму, секогаш е политика на Симболичкото, која оперира во името и во правецот на постојано антиципираната идна реалност, тогаш телосот кој, во фантазијата, ќе стави крај на овие одложувања, кон чие постоење секогаш цели метонимискиот синџир на означители, мора да биде сфатен како дел од едно Имагинарно минато. Ова не значи само дека политиката се усогласува со временоста на желбата, т.е. со она што можеме да го наречеме неизбежна историчност на желбата – последователните поместувања кон напред на јазлите на приврзување како фигури на значењето, местата на интензивен метафоричен влог, произведени со надеж, колку и да е таа залудна, дека ќе го пополнат конститутивниот јаз што во субјектот неизбежно го поставува означителот – туку, исто така, значи дека политиката е име за темпорализација на желбата, за нејзиниот превод во наратив, за нејзината телеолошка определба. Значи, политиката, преку искажување на фиктивната форма на наратив и преку конфигурирањето во неа, ги алегоризира или едноподруго ги објаснува, токму како желба, оние „надодредени“ (*overdeterminations*) либидинозни позиции и недоследности на психичката одбрана, причинети од она што ја разобличува наративноста на желбата: нагоните, и самите нескротливи, неподложени на претопување во логиката на толкувањето или во барањата на производството на значење; нагоните, кои ја носат дестабилизирачката сила на она што притиска однадвор или отаде

означувањето, бидејќи е исклучено од него.

Нагонот, или поточно, нагонот за смрт има привилегирано место во оваа книга. Како постојаност на притисок, едновремено туѓ и внатрешен, за логиката на Симболичкото, како додаток што не може да се обликува, а однатре го разградува субјектот, поривот за смрт го именува она што *изопачеником*, во поредокот на општественото, е повикан да го осмисли: негативноста спротивставена на секоја форма на општествена остварливост. Лакан појаснува дека нагонот за смрт се јавува како последица на Симболичкото. Навистина, „Семинарот 2“ го завршува со тврдењето дека „симболичкиот поредок е истовремено небитие и настојување да се биде, а тоа е она што и Фројд го имал на ум кога зборувал за инстинктот за смрт како нешто најфундаментално – симболички поредок во породилните болки, во процесот на доаѓање, во настојувањето да се биде остварен“.[x] Сепак, ова постојано движење кон остварување не може да се одвои од волјата да се поништи она што на тој начин било поставено и одново да се започне *ex nihilo*, бидејќи нагонот за смрт го означува вишокот вграден во имболичкото преку загубата, загубата на Реалното, што го предизвикува доаѓањето на означителот. Сузан Барнар ова добро го изразува кога прави разлика меѓу „субјектот на желбата“ и „субјектот на нагонот“:

„Додека субјектот на нагонот е исто така ‚роден’ во однос на загубата, оваа загуба поскоро е реална отколку што е симболична. Како таква, таа функционира не во модус на отсуство, туку во модус на невозможна реалност која го прогонува вишокот. Ова е еден потсетник што е невозможно да се потисне и од кој субјектот не може да се одвои себеси. Со други зборови, додека желбата се раѓа и се одржува од постојан *недостиг*, нагонот се појавува во однос на конститутивниот *вишок*. Овој вишок е она што Лакан го нарекува ‚анатомски додаток’ на субјектот, претеран, ‚нереален’ потсетник што го произведува секогаш присутното *жуисанс*“.[xi]

Овој вишок што го принудува Симболичкото да започне со постојано повторување останува привидение, „нереален“ или невозможен вишок во онаа мера во која цврсто стои надвор од логиката на значењето, која, и покрај сè, го произведува. Нагонот стои на местото на она што значењето го пропушта, речиси на ист начин на кој означителот во срцевината на означителниот поредок го зачувува празното и арбитрарно писмо, бесмисленият супстрат на означувањето што значењето се обидува да го прикрие. Политиката, така, со тоа што се става наспроти негативноста на таквиот нагон, ни дава историја како континуирано претставување на нашиот сон за конечно реализирање на себеси преку бесконечно реконструирање во огледалото на желбата, рекоснтруирање на она што го сметаме за реалност. А, тоа го прави без да ни дозволи да прифатиме дека иднината на која постојано се повикува го означува невозможното место на Имагинарното минато, ослободено од оние одложувања што суштински му припаѓаат на начинот на кој дејствува означувачкиот синџир и кои се проектирани нанапред, како место на кое битието и значењето се обединети како Едно. Со ова го започнува формалното повторување карактеристично за нагонот, додека, истовремено, себеси се претставува како да го носи остварувањето на наративниот тек на историјата а, со него, и желбата, во реализацијата на автентичното постоење на субјектот во Детето, замислено како да има непосреден пристап кон целосноста на Имагинарното. Не е чудо што ерата на универзалниот субјект, како фигура на политиката, ќе ја произведе сликата на Детето каква што ја знаеме, бидејќи тоа е, исто така, овоплотување на иднината, која неопределно пропаѓа во минатото: Детето што станува (исто како кај Вордсворт, само потешко) „татко на Човекот“. Историски конструирано, како што разјаснија општествените критичари и интелектуални историчари, како Филип Арие, Џејмс Кинкејд и Лоренс Стон, за да им служи како складиште на, до различен степен, сентиментализираните културни идентификации, Детето почнало за нас да го овоплотува телосот на социјалниот поредок и да се смета за она поради кое тој поредок е одржуван со отворен кредит.[xii]

Сепак, во оваа принудна универзализација, сликата на Детето, која не треба да се помеша со преживеаните искуства на кое било историско дете, служи да се регулира политичкиот дискурс – да се пропише што е она што ќе се смета за политички дискурс – така што тој дискурс ќе биде принуден однапред да се согласи со реалноста на колективната иднина, чиј фигуративен статус никогаш не ни е дозволено да го сфатиме и да го третираме. Од иконичка-

та слика на Слободата од Делакроа, која нè води во храбриот нов свет на револуционерните можности – нејзините голи гради прават од секој гледач Дете-доенче, кому му се подадени тие гради, додека момчето од нејзината лева страна, повторувајќи ја нејзината поза, ја потврдува апсолутната логика на самата репродукција – до револуционерното сираче во логото што е минијатура на „политиката“ на *Клетници* (сумирана во нејзината химна на футуризмот, „инспиративната“ „Уште еден ден“), веќе не сме способни да размислуваме за политиката без фантазија за иднината, како што не сме способни да мислиме за иднината без фигурата на Детето. Самото тоа фигуративно Дете го овоплотува граѓанинот како идеал, со право да побара целосни права на својот дел од идните национални добра, иако секогаш по цена на ограничувањата на правата што ќе им бидат доделени на „реалните“ граѓани. Зашто, општествениот поредок постои за да го сочува овој универзален субјект, ова фантазмагорично Дете, оваа концептуална слобода, која е вреднувана повисоко од самата актуелност на слободата и која, конечно, би можела да го загрози Детето поради кое и се остварува. Оттаму, сето она што го одбива овој мандат со кој нашите политички институции наметнуваат колективната репродукција на Детето, мора да се јави како закана не само за организацијата на даден општествен поредок туку и, и тоа многу позлокобно, како закана за општествениот поредок, во онаа мера во која тој ѝ се заканува на логиката на футуризмот од која секогаш зависи значењето.

***

Оттаму, следува дека *квир*-теоријата ќе конституира место каде што радикалната закана поставена од иронијата, којашто хетеронормативната култура ја поместува во фигурата на *настраниот*, необјаснливо е вратена од оние што се *настрани* и кои тоа веќе не го одрекуваат, туку го прифаќаат својот фигуративен идентитет како овоплотување на фигурализацијата и, оттаму, како овоплотување на разградувањето на самиот идентитет. За разлика од политичките интервенции на идентитетските малцинства – вклучувајќи ги оние што тежнеат да им дадат битност на идентитетите на лезбијките, *геј*-мажите и на бисексуалците – може да се добијат изглед

како опозициски, давајќи му на тој начин на доминантниот поредок охрабрувачки симетрична, макар и превртена, слика на неговиот наводно кохерентен идентитет, *квир*-теоријата се противи на секоја таква логика на опозиција, а нејзината вистинска задача е непрестајно расчистување со сè што поседуваат. Така, *настраноста* никогаш не би можела да конституира автентичен или суштински идентитет, туку само структурна позиција определена од императивот на фигурацијата (*figuration*); зашто јазот, несовпаѓањето што го воспоставува поредокот на означителот, едновремено ја обликува настраноста и се вселува во неа, како што се вселува и во репродуктивниот футуризам. Но, тоа го прави со една разлика. Додека футуризмот секогаш антиципира во сликата на имагинарното минато, преку остварување на значењето што ќе го зацврсти идентитетот затворајќи го јазот, настраноста ги распетлува идентитетите преку кои се доживуваме себеси како субјекти, настојувајќи на Реалното, на *жуисанс*, што е општествената реалност, и футуризмот на кој таа се потпира, веќе го исклучиле.

Настраноста, оттаму, никогаш не е прашање на бидување или на постанување туку, поскоро, на овоплотувањето на остатокот од Реалното што му припаѓа на Симболичкиот поредок. Едно име за овој „неименлив“ остаток, како што Лакан го опиша, е *jouissance*, понекогаш преведено како „уживање“: движење отаде принципот на задоволството, зад дистинкциите на задоволството и на болката, насилен премин отаде границите на идентитетот, значењето и на законот. Овој премин, кон кој постојано нè придвижува дамарот на нагоните, може, како последица, во онаа мера, во која се прикачува за некој објект или за некоја цел, да има зацврстување на идентитет околу фантазијата за задоволување или за остварување преку тој објект. Истовремено, меѓутоа, *жуисанс* го разградува таквиот фетишистички влог, укинувајќи ја конзистентноста на општествената реалност, која се потпира врз имагинарни идентификации, врз структурите на Симболичкиот поредок и на патерналистичката метафора на именувањето.[xiii] Оттаму, за Лакан постои уште едно име што ја означува „неименливоста“ до која *жуисанс* ни дава пристап: „Зад именуваното, стои ‚неименливото’“, пишува тој. „Всушност, токму поради тоа што е „неименливо“, со сите резонанции што можат да му се доделат на ова име, тоа е сродно на суштински „неименливо-

то“, на смртта“.[xiv] Нагонот за смрт, оттаму, иако со радикално различен изглед, се манифестира во двете верзии на *жуисанс*. Во онаа мера во која *жуисанс*, како фантазмагорично бегство од отуѓувањето својствено на значењето, се сместува во даден објект од кој почнува да зависи идентитетот, тоа произведува идентитет како понижување, одново раѓајќи го она исто ограничување на значењето од кое требаше да ни помогне да побегнеме. Но, во онаа мера во која го раскинува материјалот на Симболичката реалност каква што ја познаваме, раскривајќи ја цврстината на секој објект, вклучително и на оној објект за кој субјектот неизбежно се смета себеси, *жуисанс* го поттикнува нагонот за смрт, кој секогаш му се наметнува како празнина на субјекетот, отаде неговата фантазија за остварување на себеси, отаде принципот на задоволство.

Поврзана со првиот од овие нагони за смртта е фигурата на Детето, која пропишува логика на повторување, која го фиксира идентитетот преку идентификација со иднината на општествениот поредок. Поврзана со вториот е фигурата на *настраниот*, на *изопачеикот*, која ја овоплотува трауматската средба на поредокот со неговата неизбежна пропаст, неговата средба со илузијата на иднината, како шев што ја крпи конститутивната рана на потчинувањето на субјектот пред означителот, кој, парадоксално, го разделува и од самиот себе и во самиот себе. Во предговорот на „Хомеографесис“ напишав дека означителот „*геј*“, разбран како „фигура за текстуалноста, за реторичноста на сексуалното... го означува јазот или некохерентноста што би ги совладал секој дискурс за сексуалноста или за сексуалниот идентитет“.[xv] Проширувајќи го тоа тврдење, сега сугерирам дека *настраните* сексуалности, неделиви од појавувањето на субјектот во Симболичкото, го означуваат она место на јазот во кој Симболичкото се соочува со она што неговиот дискурс не е во состојба да го знае, што е, исто така, и местото на *жуисанс*, од кое никогаш не може да се побегне. Како фигура за нешто што ниту може целосно да го артикулира, ниту да го сфати, *настраноста* може на Симболичкото да му даде еден вид нужна сигурност со тоа што, навидум, ќе му даде име на она што, како Реално, останува „неименливо“. Но, отфрлањата на тој фигуративен идентитет, кои одразуваат либерална вера во апстрактната универзалност на субјектот, иако подобро го овозможуваат проширувањето на правата врз оние на кои сè уште им се оневозможени, мора на *сличен начин* одново да се обезбедат со тоа што ќе ѝ сведочат на компактната кохерентност на Симболичкото, чиј доминантен наратив, во тој случај, ќе ја истисне корозивната сила на иронијата на *настраноста*. Ако *изродот*, со гнасење ја отфрлил разликата, односно ако го осигурува идентитетот на нормативноста, откажувањето на *изродот* од таа разлика ја потврдува сингуларната вистина на нормативноста. Зашто, секое отфрлање на фигуративниот статус, што особено се бара од оние што се *настрани*, го репродуцира триумфот на наративот, како *алегоризација* на иронијата, како логика на една временост, која секогаш служи да ја „измазни“, и така да ја прогласи универзалноста на репродуктивниот футуризам. Таквите отфрлања, без да имаат таква намера, покажуваат понизност кон законот што ефектно ја наметнува политиката како единствена игра, каде што влезница е (хетеро)нормализацијата на субјектот, која се постигнува, без оглед на сексуалната практика или на сексуалната ориентација, преку задолжително одрекување на оној што е настран и што ја оспорува иднината.

Гледано однатре, од структурата, може да се чини дека Симболичкото може единствено да победи; но тоа би значело да се занемари неделивиот факт дека тоа, исто така, може единствено да загуби. Зашто, поделбата на која почива субјектот никогаш не може да исчезне, а означителниот поредок секогаш ќе ја наметнува продукцијата на некое фигуративно складиште за вишокот што го спречува неговото крајно остварување на „Едното“. Во политичкото поле чија граница и чиј хоризонт е репродуктивниот футуризам, *настраноста* го овоплотува овој нагон за смрт, ова тврдоглаво *жуисанс*, со тоа што ги осмислува импликациите на сексуалноста во неразумниот дамар на тој нагон. Лишувајќи ја од идеалност метафоричноста на значењето врз која се темели хетерорепродукцијата, *настраноста* го покажува неизбежното шаренило што сексуалноста го добива од нагонот: нејзиното настојување на повторувањето, нејзиното тврдоглаво оспорување на телеологијата, нејзината отпорност на определбите од значењето (освен ако нема намера ова одбивање да прифати такви определби од значењето) и, пред сè, нејзиното отфрлање на спиритуализацијата, која би се остварила преку поврзување со репродуктивниот футуризам. *Настраноста*,

како име, може да го засили Симболичкиот поредок на именувањето, но таа го именува она што се опира, како означител на претопувањето во имагинарниот идентитет на името. Празна, неумерена и несведлива, таа го означува писмото, формалниот елемент, безживотната машинерија одговорна за оживувањето на „духот“ на иднината. И како таква, како име за нагонот за смрт, кој секогаш го обликува Симболичкиот поредок, таа, исто така, го именува *жуисанс*, кое, иако е забрането, сепак го проткајува самиот Симболички поредок.

Со тоа што ќе го оспорат нашето идентификување со негативноста на овој нагон, а оттаму ќе го оспорат и нашето непоистоветување со ветувањето на иднината, оние од нас што го заземаат местото на *настраните* сега ќе можат да ја одбијат таа настраност и да навлезат во вистинската политичка сфера, но само така што ќе го префрлат фигуративниот товар на *настраноста* врз некого друг. Конечно, останува *структурната положба* на *настраноста* и потребата таа да се пополни. Меѓутоа, со тоа што ќе *избереме* да ја прифатиме таа положба преземајќи ја „вистината“ на нашиот капацитет за *девијантност* за да го осмислиме укинувањето на Симболичкото и, воедно, на Симболичкиот субјект, можеме да се зафатиме со невозможниот проект што подразбира осмислување на спротивна политичка позиција ослободена од императивот да ја репродуцира политиката на означување (политиката насочена кон затворање на јазот што го отвора самиот означител), што единствено може да нè врати, преку Детето, кон политиката на репродукција. Зашто, гледиштето на либералот за општеството, кое изгледа допушта место за *настраните*, ја прифаќа изопаченоста на отпорот кон футуризмот а, со тоа, ја прифаќа и *изопаченоста* на оној што е *настран* не повеќе од конзервативниот десничар. Додека десницата ја замислува елиминацијата на оние што се *настрани* (или на потребата да се противстави на нивното постоење), левицата би ја елиминирала *изопаченоста*, осветлувајќи ја со студената светлина на разумот, надевајќи се, на тој начин, да ја изложи само како модус на сексуален израз исчистен од сеприсутната колоритност и како определувачко создавање на фантазијата, преку кои може да изгледа дека го навестува, и тоа не само за десницата, укинувањето на општествениот поредок и на неговиот централен објект, Детето. Така, *настраноста* веќе не значи ништо за обете: за десницата таа е ништожност што секогаш е во војна со позитивноста на граѓанското општество, додека за левицата таа е само сексуална практика што треба да се демистифицира.

Но, ова е местото каде што разумот е осуден на неуспех. Сексуалноста ја отфрла демистификацијата како што Симболичкото го отфрла *девијантот*, зашто сексуалноста и Симболичкото стануваат она што се, токму *благодарение на таквите отфрлања*. Иронично – но иронијата, како што тврдев, секогаш ја карактеризира теоријата на *настраноста* – демистификацијата на настраноста, а, по аналогија, и онаа на самата сексуалност, т.е. демистификацијата инхерентна на позицијата на либералната рационалност, своето остварување може да го достигне само ако ја пресече колективната фантазија, која, преку репродуктивниот футуризам, внесува значење во општествениот поредок. Ако му веруваме на либерализмот, односно на неговиот апстрактен разум, спасувањето на настраноста, според општеството, ги разградува, исто како и самата настраност, сидините на кои тоа почива, укинувајќи ги неговите либидинозни фантазии, кои лежат во неговата основа и кои го одржуваат. Конечно, оттаде резонанцијата на фантазијата, нема ниту закон ниту разум. Во она што е оттаде демистификацијата, во неутралната демократска буквалност, која го обележува футуризмот на левицата, може единствено да видиме како *настраните* го расклопува самиот футуризам како *фантазија* и како неостварување на поредокот на значењето што футуризмот го репродуцира. Насочена кон целта (не кон целите) на општественото, *настраноста* настојува на тоа дека нагонот кон таа цел, којшто либерализмот одбива да го замисли, никогаш не може да се исклучи од структурната фантазија на самиот општествен поредок. Така, сакрализацијата на Детето бара жртвување на *настраните*.

***

Превод од англиски:
Душица Димитровска

i James Bennet, “Clinton, in Ad, Lifts Image or Parent,” *New York Times*, 4 March 1997, Ar8, New England edition.

ii Donna Shalala, “Women’s Movement,” 150th Anniversary of the First Women’s Rights Convention, Seneca Falls, New York, 17 July 1998, http://www.hhs.gov/news/speeches/sene.html. Обрнете внимание и на слоганот за собирање средства на Националната акциска лига за абортус и за репродуктивни права (National Abortion and Reproductive Right Action League – NARAL): „За нашите ќерки, нашите сестри и за нашите внуки“.

iii Таквата фантазија за супстанцијализирани и спротивни идентитети ја карактеризира Лакановата имагинарна етапа како одделна од целосно диференцијалниот систем на означителски релации на Симболичкиот поредок.

iv *Заб. на уредникот:* Во 1960 година францускиот психоаналитичар го развива концептот на *jouissance* преку спротиставување на истиот со принципот, или концептот, за задоволство. Задоволството функционира како граница, ограничување на *jouissance*, односно Закон кој ни наложува да уживаме што помалку. Постојано, и истовремено, субјектот настојува да ги трансгресира ограничувањата што му ги наметнува врз *jouissance* овој принцип на забрана, односно принципот на задоволство, што би се рекло, да отиде отаде принципот на задоволство. Она што е посебно интересно во ваквата структура, е дека пречекорувањето на задоволство не исходува со уште повеќе задоволство, туку, напротив, граничи со самата болка, бидејќи субјектот може да поднесе само одредена доза на задоволство. На овој начин, *jouissance* претставува болно задоволство, или како што вели и самиот Лакан во неговиот Седми семинар, е “*jouissance* е страдање“. Жуисанс претставува парадоксално задоволување кое субјектот го добива преку страдање, и обратно, како и задоволството кое го добива субјектот од сопствениот симптом. “Влегувањето на субјектот во поредокот на Симболичкото зависи од извесно иницијално одрекување од жуисанс во комплексот од кастрација, односно кога субјектот се откажува од намерата да го претставува Фалусот за неговата мајка; Кастрацијата значи дека жуисансот мора да биде одбиен како би бил достигнат на извртената скала на Законот на желбата. Симболичката забрана за уживање во рамки на Едиповиот комплекс претставува, одовде, забрана на нешто што е веже невозможно; нејзината функција е да ја одржи невротичната илузија дека уживањето би било дофатливо доколку не е забрането. Самата забрана ја создава желбата за нејзина трансгресија, и жуисансот е, одовде, фундаментално, трансгресивен“. Види: Evans, Dylan. An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis (London and New York: Rotledge, 2006), 23

v Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics*, trans. E.B. Ashton (New York: Continuum, 1994), 325.

vi На пример, тој во Семинар 17 пишува: „Ce que la vérité, quand elle surgit, a de résolutif, ça peut être de temps en temps heureux – et puis, dans d’autres cas, désastreux. On ne voit pas pourquoi la vérité serait forécement toujours bénéfique.” Jacques Lacan, *Le Seminaire, livre XVII, L’envers de la psychoanalyse* (Paris: Éditions du Seuil, 1991), 122.

vii “Je dis toujours la vérité: pas toute, parce que toute la dire, on n’y arrive pas. La dire toute,

c’est impossible, matériellement: les mots y manquent. C’est même par cet impossible que la vérité tient au réel.” Jacques Lacan, *Television* (Paris: Éditions du Seuil, 1974), 9.

viii Jacques Lacan, *The Seminars of Jacques Lacan. Book VIII: The Ethics of Psychoanalysis, 1959-1960*, ed. Jacques-Alain Miller, trans. Dennis Potter (New York: Norton, 1992), 24.

ix Во овој контекст, може да биде корисен уште еден навод од *Негативната дијалектика* на Адорно; „Ако негативната дијалектика бара авторефлексија на мислењето, опипливата импликација е дека, доколку мислењето треба да е вистинито – во секој случај, ако тоа треба да биде вистинито денес – мора да мисли и против себеси. Ако мислата не се соочува со крајното, кое му бега на поимот, веќе однапред е од ист тип како придружната музика со која СС милувале да ги задушуваат крициите на своите жртви“ (365).

x Jacques Lacan, Seminar of *Jacques Lacan. Book II: The Ego in Freud’s Theory and in the Technique of Psychoanalysis, 1954-1955*, ed. Jacques Alain-Miller, trans. Sylvana Tomaselli (New York: Norton, 1991), 326.

xi Suzanne Barnard, “The Tongues of Angels: Feminine Structure and Other Jouissance,” in *Reading Seminar XX: Lacan’s Major Work on Love, Knowledge, and Feminine Sexuality*, ed. Suzanne Barnard and Bruce Fink (Albany: State University of New York Press, 2002), 173.

xii в., на пример, Phillipe Ariès, *Centuries of Childhood: A Social History of Family Life*, trans. Robert Baldick (New York: Vintage Books, 1962); Lawrence Stone, *The Family, Sex, and Marriage in England, 1500-1800* (New York: Harper and Row, 1977); and James Kincaid, *Child Loving: The Erotic Child and Victorian Culture* (New York: Routledge, 1992) and *Erotic Innocence: The Culture of Child Molesting* (Durham, N.C.: Duke University Press, 1998).

xiii (28 во оригиналниот текст) Така, Лакан забележува дека Фројд „во *Цивилизацијата и нејзините незадоволства* не се воздржува да истакне дека нема ништо заедничко меѓу она што *жуисанс* го дозволува во својата оригинална состојба и она што го дава во посредна и дури сублимирачка форма која цивилизицијата е обврзана да ја прифати“. Види Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis*, 195901960, 199-200.

xiv (29 во оригиналниот текст) Lacan, *The Ego in Freud’s Theory and in the Technique of Psychoanalysis*, 1954-1955, 211.

xv (30 во оригиналниот текст) Lee Edelman, *Homeographesis: Essays in Guy Literature and Cultural Theory* (New York: Routledge, 1994), xv.

ПОРАНЕШНА ЈУГОСЛАВИЈА, НАСТРАНОСТ И КЛАСНА БОРБА

Марина Гржиниќ[1]

Дел I.
ПОРАНЕШНА ЈУГОСЛАВИЈА, НАСТРАНО

Предлагам една генеалогија на современите перформативни практики и политички простори во поранешна Југославија која ја разградува онаа единствена востановена современа историја на уметноста и на перформативните практики (концептуални, телесни и изведувачки) што ја наметна Првиот капиталистички свет. Се подразбира дека оваа генеалогија ни оддалеку не се отсликува во поранешните (пост)социјалистички и транзициски општества кои се презафатени со спроведување на глобалните неолиберални капиталистички стандарди. Би сакала да зборувам за можноста да се воспостави една поинаква историја на феминизмот која потекнува од територијата некогаш позната како Источна Европа, а поспецифично од просторот на поранешна Југославија. Со ова, би сакала да го отворам прашањето за реполитизација на областа на феминизмот, да ги преиспитам процесите на воспоставување на генеалогиите и историите на практиките на интервенција наречени феминизам кои доаѓаат од другите светови, а не од оние на Првиот капиталистички свет.

Терминот „простор на поранешна Југославија“ денес е дискредитиран од политичките елити на поранешните југословенски републики. Во нивното националистичко лудило, тие жестоко се одвоија

1 Заб. на уредникот: Од книгата: Gržinić, Marina and Rosa Reitsamer (eds.). *New Feminism. Worlds of Feminism, Queer and Networking Conditions*. Vienna: Löcker, 2008. Текстот е објавен со дозвола на авторката, за што изразувам посебна благодарност.

од таквата референца во просторот и во времето. Во радикалната современа уметност и во левичарските културолошки текстови, напротив, просторот на поранешна Југославија не е концептуализиран како географски термин, туку како политичка, економска и концептуална парадигма на продуктивни и оспорувани историски влијанија меѓу теоријата, современата уметност и независните структури кои денес одново се во состојба меѓусебно трансверзално да се поврзат за да создадат дела, структури на размена и облици на отпор. Феминизмот на територијата на поранешна Југославија е признание за моќта на два центри, на Загреб и на Белград, во 1970-тите години, кои имаа способност да развијат моќни феминистички движења. Значајноста на феминизмот – кој во Љубљана се роди дури во 1980-тите години благодарејќи на врските со андерграундот – можеме да ја согледаме кога ќе ги споредиме неговите теориски анализи и активности со теориската психоанализа во Словенија во 1980-тите години. Двете позиции овозможуваат левичарски радикални препрочитувања на социјалистичката реалност од 1970-тите и 1980-тите години: преку феминизмот во Загреб и во Белград и преку психоанализата во Љубљана.

ГЕНЕАЛОГИЈАТА

Ќе упатам на текстот „Родот и изведувачката уметност. Три епизоди од феминистичката настрана транс киберманга...“ на филозофот и квир-активистка Беатриз Пресиадо, објавен во 2004 година, во кој таа се обидува да развие инвентар кој би ја одразил историјата на изведувачката уметност на Западот во однос на американската историја на феминизмот и постфеминистичките и квир-практики и текстови.[i]

Ќе се обидам да понудам слична генеалогија за источноевропскиот простор, или попрецизно, за просторот на поранешна Југославија. Во вториот случај, мојата задача е преку оваа нова генеалогија (која го вклучува она што јас го сметам за Втор свет, односно просторот на поранешна Источна Европа) да го претставам, како што јас го нарекувам, гестот на реполитизација на просторот на изведувачката уметност и неговата историја, како и гестот на реполитизација на (пост)феминизмот преку квир-оптиката[ii] (Gržinić, 2005; Gržinić, 2006b).

Зошто да ја започнеме таквата генеалогија на изведувачката уметност во контекстот на Источна Европа, така што ќе ја поврземе со феминизмот? Врската меѓу изведувачката уметност и феминистичкиот активизам, според Еленор Антин (Eleanor Antin), е конститутивна за изведувачката уметност: „всушност, токму жените од Јужна Калифорнија го открија перформансот“ (Antin во Preciado). Западната генеалогија на перформансот, како последица на феминизмот, според Антин, свои корени има во герилскиот театар и во универзитетските и уличните протести на американските женски движења од 1960-тите и 1970-тите години.

Историјата на перформансот, како и историјата на феминизмот и квир-политиката, всушност, е историја на битки, во која ништо не смее да се земе здраво за готово.

Наспроти она што го сугерира Антин, во контекстот на територијата на поранешна Југославија, можам да кажам дека перформансот во релација со феминизмот е длабоко поврзан со уметничките практики како што се боди-артот и концептуалната уметност од 1970-тите години и со постконцептуалистичката традиција и алтернативните и андерграунд-движења од 1980-тите години во Љубљана. На што укажува таквата промена? Јасно е дека јавниот простор под социјализмот ѝ припаѓаше на Комунистичката партија и дека беше неопходно да се најде друг простор, поточно, да се развие и да се врати просторот на современата уметност и култура. Поимот на перформанс, оттаму, своето продуктивно значење парадоксално го наоѓа во областа на естетиката и во дрег-културата во врска со политичкиот активизам.

Во новата верзија на нејзината генеалогија на изведувачката уметност во западниот контекст, Беатриз Пресиадо воведува три нивоа на драматизација на женската сексуалност, а јас овде ќе ја додадам изведувачката политика во однос на (пост)феминизмот и квир-позиционирањето. Мојата теза е дека не само што можеме да откриеме, да исцртаме и да исчитаме слична генеалогија на драматизација во социјализмот и во постсоцијалистичкиот контекст на поранешна Југославија како онаа што ја презентира Пресиадо, туку и дека можеме нешто да научиме за промените на парадигмата на квир-стратегијата во нашата современост.

Пресиадо зборува за драматизацијата на сексуалноста како за

процес што се состои од три етапи, кој се развива од хетеросексуална до дрег-драматизација и, на крајот, влегува во квир-просторот.

Во Загреб и во Белград од 1970-тите години бевме сведоци на: 1. Драматизацијата на хетеросексуалната женскост. Во 1980-тите години, во рамките на андерграунд и алтернативните движења во Љубљана, сведочевме за: 2. Драматизација на женскоста во геј-културата и подоцна во 1980-тите и во 1990-тите години во постсоцијалистичкиот контекст (под влијание на медиумската уметност и новиот перформанс), сведочевме за: 3. Драматизација на машкоста во квир-контекстот на Источна Европа. Така, специфичната генеалогија на перформансот и на феминизмот под социјализмот и во постсоцијалистичкиот контекст ги поврзува боди-артот и концептуалната уметност со андерграунд и панк/рокенрол движењата, прикажувајќи премин што ќе го определам како движење од *сексуално настрано* кон *политички настрано*.

Капиталот функционира како евакуација на различни простори; претставува постојана продукција на „универзални“, апстрахирани, стандардизирани непростори. Светот станува обединет, лесно „разбирлив“ и, уште поважно, лесно разменлив; транспарентна машина за продукција и циркулација на вештини, технологии и организациски модели. Глобалниот капитализам функционира со инсталирање на железниот закон на истоста насекаде во светот; токму затоа зборуваме за глобален свет! Другите светови и другите простори (кои не се дел од Првиот капиталистички свет) и нивните истории и теории, практики и активности, се евакуирани, апстрахирани и избришани. Затоа, за да се зборува денес за новиот политички субјект на перформансот преку (пост)феминизмот и настраниот идентитет, тој треба да се поврзе со нови, поинакви простори за битка и ангажман. Понатаму, неопходно е да се идентификуваат начините на кои функционира овој нов политички субјект и стратегиите кои ги имплицира, за да се произведат парадигми на отпор кон механизмите на капиталот.

Би сакала да продолжам не со едноставна илустрација, туку со концептуализација на трите предложени нивоа на драматизација за политички да ги преобмислам изведувачката уметност и (пост) феминизмот.

1. ДРАМАТИЗАЦИЈАТА НА ХЕТЕРОСЕКСУАЛНАТА ЖЕНСТВЕНОСТ

Сања Ивековиќ, Загреб

Сања Ивековиќ од Загреб (Хрватска) во своите дела побара реполитизација на најинтимниот хетеросексуален внатрешен простор. Во 1979 година, таа разви перформанс кој ќе биде поставен на денот кога поранешниот југословенски претседател Тито (кој умре во 1980 година) пристигна во Загреб на официјална посета. Перформансот беше наречен „Триаголник“, како во триангулацијата на симболичкото, реалното и имагинарното. Ивековиќ излезе на балконот од нејзиниот стан во центарот на Загреб во исто време додека поминуваше Титовиот автомобил, а толпата набљудувачи стоеше поздравувајќи го подолу на улицата. Додека Тито минуваше, Ивековиќ читаше книга преправајќи се дека мастурбира. Нејзината активност го привлече вниманието на тајниот агент на блискиот покрив. Многу наскоро, полицаец или сосед зазвони на нејзината врата, барајќи „личностите или објектите да се отстранат од балконот“.

СЛИКИ 1, 2, 3, Сања Ивековиќ, *Триаголник*, 1979.
Триаголник се состои од 4 фотографии: Ивековиќ на балконот, две со автомобилот на Тито што минува и толпата што го поздравува, а четвртата го прикажува тајниот агент на соседниот покрив. Авторски права: Сања Ивековиќ

Во „Триаголник“, Ивековиќ го пречекорува маскулиниот јавен/политички простор драматизирајќи ја хетеросексуалната женскост;

со овој акт на женска автоеротизација „играње жена“, таа го маскираше и го омекна својот перформативен влез во јавниот простор, кој во социјализмот историски им припаѓаше на мажите. Овој перформанс имаше ефект на два начини. Даде културолошко толкување на создавањето на женскоста и беше одраз на поделбата помеѓу приватните и јавните простори. Она што Ивековиќ го изведе денес се толкува како „маскарада“, разликување помеѓу вистинската женственост и јавниот простор. Според Пресиадо, предвреме развиениот постмодерен поим на маскарада бил многу влијателен во анализата на драматизацијата на хетеросексуалната женскост во дваесеттиот век. Но, во ова толкување не треба да се изгуби од вид дека Ивековиќ не само што перформира нешто што треба да биде видено како (хетеросексуална) жена за машкиот поглед, туку истовремено ја перформира и поделбата на приватни и јавни простори. Без текстот, без текстуалниот наратив за делото што го дава Сања Ивековиќ, тоа би имало многу тесно значење за широката публика. Преку текстот, делото станува сцена за перформирање на родот и на приватните/јавните простори. Или, автоеротизацијата (мастурбацијата на Сања Ивековиќ во 1979 година, како што објасни таа) сè уште претставува сериозен проблем; женските сексуални акции сè уште го немаат универзалниот машки себеобјаснувачки дискурс кој ја овозможува идентификацијата и разбирањето по себе. Женската автоеротизација, како што тврдеше Жаклин Роуз, претставуваше сериозен проблем, па оттаму, уметничките мораа да „смислат“ добра приказна. Сања Ивековиќ ја претстави најдобрата. Кој би можел дури и да помисли да ја забрани сликата на тоталитарниот претседател Тито, дури и ако е извалкана токму со перформирана дискурзивна мастурбација.

Според Џуди Чикаго, драматизациите на хетеросексуалната женскост секогаш биле насочени кон преобразување на границите меѓу приватниот и јавниот простор, целејќи кон она што во Соединетите Американски Држави се нарекувало процес на подигање на свеста (Chicago во Presiado).

Власта Делимар, Загреб

Власта Делимар од Загреб (Хрватска) е една од најзначајните перформаторки во поранешна Југославија. Почетокот на нејзината кариера може да се следи сè до феноменот на таканаречената нова уметничка практика, едно сложено уметничко концептуално движење во Хрватска од 1970-тите години. Нејзината уметничка работа вклучува, меѓу другото, пресликани фотографии и фотомонтажи, сите фокусирани на една единствена хероина: самата Власта Делимар. Со нејзините нарцистички гестови, толку крајно саможиви што таа истовремено функционира и како знак и како икона, Делимар ја поставува на сцена сега веќе повнатрешната свесност за постојана самоконтрола, или подобро, претставата дека живееме како тукушто да нè фотографираат. Во овие сè уште постсоцијалистички транзициски времиња, кога чистата крв и племенската припадност се егзистенцијални парадигми во транзицискиот период на поранешниот источноевропски простор, за Делимар можам да зборувам како за „копиле“, незаконита личност.

СЛИКА 4, Власта Делимар, *Зрела жена*, 1998.
Авторски права: Власта Делимар

Сексуалноста е прилепена за женското тело, вели Моник Витиг (1982), па зошто да се обидуваме да се ослободиме од неа? Во обидите на Делимар да ги вообличи желбите на Другиот, таа можеби се претставува истовремено како домаќинка и како курва, но сепак е далеку од конвенционалните улоги. Интересната страна на нејзи-

Уметноста на неуспехот: афективни страници

ните дела не е толку поврзана со родот, туку со полот и со сексуалноста во перформативна смисла, што ни дозволува да направиме релација со раните дела на перформаторката и порно-актерка Ени Спринкл.

Делото на Власта Делимар може да се гледа и како субверзија (Miško Šuvakovic, 2006) на католичката моралност која е доминантен регулатор на општествените, моралните и човечките норми во Хрватска, а ова можам да го кажам и за сите земји на т.н. Централна Европа, вклучувајќи ги и Словенија и Австрија. Во овој контекст, таа интервенира со „директен говор“, преку наслови како „сакам кур“ итн. Следниот значаен момент е нејзината „сурова, генитална голотија“ наспроти „негениталната, избричена“ и поради тоа естетски толерирана голотија и сексуалност.

Од аспект на таканаречената капиталистичка надворешност и во однос со стереотипните гледишта на „екссоцијалистичките и екскомунистичките жени“, изгледа дека тие имале дополнителна способност да се соголат себеси, непосредно да ги прикажат своите животи, голи и без превез. Но, преку делата на Далимар, како што посочи Шуваковиќ, гледаме дека голиот и соголен живот никогаш не е перформиран како таков, туку секогаш преку префинетите технолошки и преку репрезентациските и комуникациските режими, практики и односи на моќ на новите медиуми (фотографија, видео, интернет). Само помислете на „реалното шоу“ од африканската трагедија од Дафур на *Google Earth* и на соголениот живот што постојано го имаме „во живо“ на интернет. Ова е овозможено само преку софистицираните репрезентациски алатки на новите медиуми и алатките за комуникација кои ја регулираат видливоста и покажуваат само смрт како нивен „бренд“ на автентичност.

2. ДРАМАТИЗАЦИЈА НА ЖЕНСКОСТА ВО ГЕЈ-КУЛТУРАТА

За разлика од силното феминистичко движење на Запад – кое во 1970-тите години од цела Источна Европа силно заживеа само во Белград и во Загреб – Словенија мораше да чека на своето феминистичко разоткривање сè до 1980-тите години, во времето на силните супкултурни и рокенрол-движења во Љубљана, а тоа се случи преку перформативните акции кои можат да се идентификуваат како геј, лезбиски (пост)панк, сексуални и настрани.

Можно е да се воспостави поинаква историзација на поранешна Југославија меѓу феминизмот и уметничките, културните, социјалните и теориско-критичките практики. Ако во 1970-тите години беше возможно да се активира феминизмот како моќна алатка во рамките на структурите на академската и концептуална уметност во Загреб и во Белград, во 1980-тите години „феминизмот“ се разви како теориска и активистичка практика само во врска со другите маргинализирани но силно „револуционерни“ интервенции. Во 1980-тите години, ова се случи со панкот и со постпанкот, како и со визуелната култура во геј-заедницата и во андерграунд алтернативните музички и видеопродукции. Феминистичките позиции во однос на геј, лезбејската и трансвеститската ситуација беа перформирани и изведувани пред видеокамера или на сцена во делата на групите како што се *Граници на контрола број 4* (Meje kontrole št. 4) и Борхесија, и двете од Љубљана. Перформансите поврзани со порнографијата, садомазохизмот и други сексуално маргинализирани практики претставуваа јасна политичка инвестиција во просторот на перформансот и на новите медиуми (филмот, видеото), иако не и во општественото и во политичкото на социјализмот.

Граници на контрола бр. 4, Љубљана

Првото дело во 1980-тите години, произведено во овој мисловен хоризонт и задоено со идеологијата на андерграундот, беше „Икони на гламурот, одеци на смртта“ (*Ikone glamourja, odmevi smrti*) од 1982 година. Автор беше групата *Граници на контрола број 4*[iii]. Видеото зборува за фантазмагоричниот свет на една жена, портретирана како модел и за нејзиниот пријател – хермафродит (ова го откриваме на крајот од видеото кога меѓу нејзините нозе се појавува фалусот). Моделот, од друга страна, очигледно е трансвестит и во говорот лесно го менува родот. Тие се сеќаваат на своето детство, на годините во училиште и на првите искуства со мастурбацијата. Визуелната приказна во видеото претставува судир на моделот со нејзините фотографии и слајдови. Таа игра „во живо“ пред камерата, а своите пози ги поставува на фотографиите и слајдовите

проектирани во заднината. Моделот позира, додека ние го следиме текстот на песната Модел (оригиналните зборови на „Крафтверк“ ги исполнува „Снејкфингер“)[iv]. Во осветлувањето, камерата и уредувањето, видеото ја применува и ја користи естетиката на германската и американската традиција на авангардата од 1960-тите и 1970-тите години, реферирајќи на Фасбиндер, Фон Праунхајм и на Ворхол. Перформансот пред камерата укажува на политиката на сексуалност и на женското уживање. Ова дело е едно од првите што во социјализмот ја отвора и ја драматизира институцијата на маскулиноста преку дрег-практики и квир-практики. Може да се смета за јасна политичка декларација во полза на лезбејките преку оптиката на настраноста (спореди Gržinić, 2006a).

СЛИКА 5, Граници на контрола број 4, *Икони на гламур, одеци на смртта*, 1982.

Може да се изведе директна корелација со едно друго дело од „Западот“, со озлогласената реклама на Линда Бенглис што излезе во ноемврискиот број на „Артфорум“ од 1974 година. Таа го сврте вниманието позирајќи гола со дилдо (пластична протеза). Дилдото има централна улога во двете дела, во рекламата на Бенглис и во видеото на Граници на контрола.

Кога жената е со фалус, овој фалус не е објект, туку означител (спореди Šuvaković, 2006). Тој ги извртува редот и улогата на погледот. Со ова движење, можеме да кажеме дека во социјалистичкиот контекст (во андерграундот) е внесена прецизна антиципација на квир-стратегиите. Ороденото тело е направено видливо преку означител. Зошто е ова толку значајно? За да можеме одново за себе да го воспоставиме феминизмот и неговите моќи, важно е да правиме разлика меѓу хетеросексуалната, трансвеститската, лезбејската и ненормативната женска сексуалност; да не ги хибридизираме, туку да ја прикажеме моќта на овие разликувања за феминизмот. Еднакво е важно да ги увидиме преобразбите од жената како

знак (како во случајот на Власта Делимар) во жената како означител. Означителот го перформира субјектот не само како слика, туку и како дискурс, преку јазикот, а притоа овој дискурс е, исто така, и критика на јазикот на институциите на културата, технологијата, општественото и политичкото.

Така, во 1990-тите години, Батлер и Ив К. Сеџвик ги изведоа своите дефиниции на родот во термините на преформативната уметност. Ова е една од причините на генеалогијата што ја предлагам овде! Но би сакала да ја најавам и тезата дека на Истокот (од Европа), резултатот од овој процес на перформативно дејствување беше произведувањето и препронаоѓањето на политичкиот субјект на уметноста. На Истокот, родово и сексуално ненормативното тело беше, во една посебна и темелна смисла, политичкото тело кое себеси се претстави како движење од сексуално настрано кон политички настрано. Ова, исто така, беше поврзано со структурата на социјализмот и на комунизмот, бидејќи наспроти хистерично и невротично конфигурираниот либидинален простор на капитализмот кој живее од постојаното постанување, менување и препронаоѓање идентитети, и ја има пародијата како своја примарна естетичка форма, социјализмот и неговиот постар брат комунизмот беа психотични простори. Комунизмот беше психотичен, аутистичен систем каде што сè беше директно поврзано со идеологијата, без пазар на уметност и култура кој е главниот регулатор на бескрајните невротични и хистерични процеси на постанување во капитализмот (можете и самите да се прашате зошто родот одненадеж е толку модерен). Во социјализмот, резултатот беше продукција на стратегии и тактики отаде пародијата; од кои, *преидентификувањето* е една од најпознатите.

Се разбира, животот под капитализмот е поврзан и со идеологијата (особено кога капитализмот тврди дека живееме во постидеолошки времиња), и преку бајпас, тој е „фацилитиран“ од пазарот, од конзумот и од принудното уживање преку облици на живот кои постојано одново се осмислуваат.

3. ДРАМАТИЗАЦИЈАТА НА МАСКУЛИНОСТА ВО КВИР-КОНТЕКСТ

Драматизацијата на маскулиноста во постсоцијалистичкиот контекст поттикна поинаков однос кон феминизмот и перформансот. Низ призмата на квир-контекст во поранешниот Исток, тоа е стратегија со која се перформира поседувањето на маскулиноста. Што значи ова? Значи да се преиспитува, преку перформанс во сексуалните и либидиналните контексти, институцијата на современата уметност и култура и нејзините (нови) сопственички односи во општеството. Значи да се преиспитуваат нови форми на приватно поседување на уметноста и на културата, на општественото и на политичкото како најдлабок двигател на современите глобални капиталистички неолиберални општества. Вишокот вредност е во срцевината на капиталот и е во корелација со вишокот уживање (со сè повеќе облици на живот, производи, идентитети итн.). Во тој контекст, можно е да се артикулираат односи на приватна сопственост кои ја засегаат историјата, интелектуалната сопственост (на пример, авторските права) и така натаму, како директно поврзани со современата институција на маскулиноста. Зар денес не сме сведоци на уметнички проекти што имаат неколкумина татковци или сопственици кои ги воспоставуваат брендовите (на пример, Документа, Балканската изложбена серија во Германија и Австрија во 2003 и 2004 година, итн.)? Сите овие нови патерналистички фигури отворено се однесуваат како диктатори, наметнувајќи апсолутни права на донесување одлуки. За заштита на капиталистичките сопственички права се воспоставени нови сопственички односи кои водат до сè поголема приватизирана сопственост на различни јавни проекти, изложби итн.

Тања Остојиќ, Белград

СЛИКА 6, Тања Остојиќ, *Црн квадрат на бело*, 1996.

Фотографија: Саша Гајин, Авторски права: Тања Остојиќ

Фотографијата со наслов „Црн квадрат на бела заднина“ е направена во 1990-тите години, а ги претставува црните пубични влакна на изведувачката Тања Остојиќ обликувани како квадратот на Малевич (црн квадрат во средината на бела заднина) и е организирана во композиција со нејзината бела кожа, „Венериниот брег“.

„Црниот квадрат“ на Казимир Малевич е една од најпознатите креации на руската уметност во минатиот век. Првиот „Црн квадрат“ бил насликан во 1915 година и претставува пресвртница во развојот на руската авангарда. „Црниот квадрат“ на бела заднина станал симбол, основен елемент во системот на уметноста на супрематизмот, зачекорување во нова уметност. Како една од основните форми, квадратот ја отелотворувал идејата за колективно дело која била многу значајна за Малевич.

Меѓу нозете на Остојиќ, реалниот/невозможниот стожер на уметничката машина на моќта го стекнал своето единствено можно отелотворение во крв и месо. Таканаречениот осетлив јазол на несогласување во уметноста денес е канибалистичкиот став дека уметноста гради капиталистичка моќ која разместила, апстрахирала и изгонила сè и секого за да го обезбеди својот опстанок. Капиталистичкиот уметнички пазар целосно ги одвојува уметничките дела од нивните историски корени. Малевич стои на почетокот од една историска градба на уметноста која е целосно отуѓена од условите што ја овозможуваат; тоа значи дека оваа историја е претставена како отуѓена од кој било општествен, политички или економски контекст. Она што го гледаме е целосна обестелесеност која совршено ѝ одговара на обестелесената неолиберална капиталистичка демократија. Ако треба одново да ги оформиме начините преку кои овој реален/невозможен стожер треба денес да се појави во областа на (изведувачката) уметност, тоа би било возможно само преку трополошки/тополошки инкарнации. Во делото на Тања Остојиќ, тоа е токму пубичниот Малевич во стилско руво: значи, црниот квадрат отелотворен на тополошко место, а не некој „постерски, рекламен Малевич“. А што е друго „Црниот квадрат на бела заднина“ на Остојиќ ако не трополошка инкарнација на тополошко место! Ова дело служи како плотско (инкарнирано) отелотворение на тотално изгонување на условите што ја овозможуваат капиталистичката градба на модерната уметност.

Онтологијата на родот, според Жаклин Роуз, е делумна идентификација и, како идентификација во процес, таа е течење што никогаш не сопира. Но, она што го имаме овде е *преидентификација*. Остојиќ не презентира некаква делумна идентификација, како што е случај со пародијата; исмевање кое започнува со идентификација, а потоа станува шега. Со преидентификацијата сведочиме за ултраортодоксија. Тања Остојиќ ја изведува буквално и докрај јавно неизговорената идеологија на современата уметност за да ја вообличи либидиналната динамика на капитализмот.

Да земеме уште еден пример меѓу нозете на Тања Остојиќ. Дело без наслов на Тања Остојиќ (според Гистав Курбе) од 2004 година, со димензии 46 x 55 см, претставено на камера во Австрија, Грац во 2005 година и на јавен простор во Виена во 2006 година, како дел од претседателската средба на Европската унија. Беше отстрането по протестот на политичарите и на јавноста загрижена за „автентичните“ човекови права.

Делото на Остојиќ ја реконструира сликата „Потеклото на светот“ на Гистав Курбе од 1866 година со истите димензии. Од клучно значење е разликата меѓу двете дела. Кај Курбе, гревот е отстранет од името на естетското уживање. На визуелизацијата на Курбе, како што тврдеше Шуваковиќ (2006), може да се гледа како на негово себепотврдување не само како господар кој го поседува погледот (машкиот поглед од XIX век), туку, исто така, ги поседува и најинтимните делови на женското тело. Остојиќ го враќа овој поглед посочувајќи кон срцевината од друго потекло, кон потеклото на ЕУ што почива во либидиналните и биополитичките организации и разликувања, кои го хегемонизираат, го сортираат и го регулираат општественото, економското и административното тело на Европа, така што тоа станува – како што го нарекоа критичарите – Тврдината Европа.

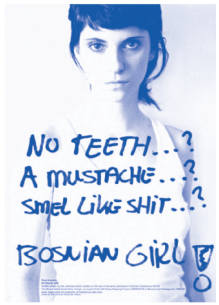
Можеме да направиме и уште една споредба, овој пат со едно од каноничните дела на концептуализмот. Делото „Корекции“ на Вито Акончи ги крие неговите гениталии, а исходот е црн триаголник. Триаголник и квадрат? Навистина ли станува збор само за геометрија? Или тоа е политика? Делото на Акончи е изведено во времето на високиот модернизам, кога белите машки уметници не морале да размислуваат за природата или за границите на својот

род; Другиот бил само „сликата“ или телото (сетете се само на виенската уметност на акција). Триаголникот на Акончи, производ на неговите скриени гениталии, претставува нулта позиција или, според Шуваковиќ, тој е родово аполитичен. Не му е потребно да го ситуира своето „знаење“ или, како што би рекол Лакан, неговото „незнаење“. За концептуалната уметност во времето на високиот модернизам на Западот, белото машко тело било „доволно“ и не му бил потребен никаков текст!

Делото на Остојиќ го предизвикува десексуализираниот и, оттаму, деполитизиран субјект и растелесениот поим на граѓанство во рамките на неолибералното капиталистичко демократско општество. Диане Тор (во текстот на Пресиадо) тврди дека со таквите проекти ја гледаме можноста да се создаде, преку театарската/перформативната реапропријација на сопственоста на маскулиноста, нова територија за доживување/контекстуализирање и политизирање на телото. Ова, според Тор, им било оневозможено на жените преку политички коректна дистрибуција на родот. Една театарска персонификација на маскулиноста преку „дрег-кинг“ генерира, според Тор, предефинирање на границите меѓу јавното и приватното, преобразувајќи го просторот на политичката и сексуална акција на телото во политички став кој допира до срцевината на капиталистичката машина: приватната сопственост и поседувањето на телата, уметничките дела, просторите, патентите, знаењето и политичките права. Во контекст на Истокот (на Европа), може да се каже: преобразување на сексуално настраното во политички настрано.

Шејла Камерић, Сараево

Една поинаква приказна се јавува во „Босанска девојка“ од 2003 година на Шејла Камерић. Фотографијата на самата Шејла Камерић е претставена како постер испишан со текстот прикажан во стил на графит: „Нема заби...? Мустаци...? Мириса на гомно...? Босанска девојка!“



СЛИКА 7
Шејла Камериќ, *Босанска девојка*, 2003.
Авторски права: Шејла Камериќ

Долниот дел од постерот содржи трауматична фуснота која е симптомот: „Овој текст беше напишан од непознат холандски војник на ѕидот од армиските бараки во Поточари, Сребреница, 1994/1995 година. Кралските холандски армиски трупи, како дел од мировните сили на ОН, УНПРОФОР во Босна и Херцеговина 1992-1995 година, беа одговорни за одржување на безбедносната зона во Сребреница“.

Со овој „упад“ на политичкото во она што изгледа како емотивен исказ, траумата станува видлива. Активатор во ова дело е референцата на тоа од каде е земен графитот. Тој ја претставува преобразбата, преодот, од абјект (нешто што не е ниту возвишено, ниту гомненица) кон *објектот мало а*, кое во теориската психоанализа е симптомот; како таков, тој ја надминува агендата на феминизмот како микрополитика, претставувајќи го како општествена противречност или антагонизам. Слично на половата разлика, општествената противречност не може да се симболизира или да се претстави како релација; таа останува како трауматичното реално во општеството. Во делото на Камериќ, фуснотата посочува кон множество хомофобни, шовинистички и расистички предрасуди кои биле/се дел од институцијата на УНПРОФОР на територијата на поранешна Југославија и на западноевропските политики на Балканот.

Политиките на перформирање на родот преку девијантниот субјективитет подразбираат да се стави крај на микрополитика-

та и индивидуалното раскажување приказни и прстот да се впери кон општествениот антагонизам кој го организира целиот простор на Европа или го претставува преку своите најтрауматични точки на неуспех (на пример, европските мировни сили и европските политики за воспоставување на редот во Балканските војни).

„Еклипса“, Љубљана

Еклипса е женски дует кој првпат јавно настапил во 1999 година. Една од членките на дуетот секогаш изведува пред камера, како кичесто порно-функционално тело, додека другата е зад камерата. Телото во *Еклипса* постојано се продуцира преку перформативни акции. На фотографијата на *Еклипса*, со наслов „Крвта е послатка од мед“ од серијата „Порнорама“ од 2001 година, гледаме перформаторка како лежи гола како на ренесансна слика, но не на зелена полјана како некоја Венера, туку на стара медицинска маса од почетокот на минатиот век, која била користена за транспортирање на пациентите и труповите на операција. Нејзиното голо, привлечно и кичесто накитено тело е преобразено во мапа која го претставува како територија, додека деловите од телото, градите, вратот, нозете, рацете, се обезбедени и територијализирани со броеви. Фотографијата има и легенда во која на секој број му е припишано име на познат уметник: Кунс, Алмодовар, Абрамовиќ, Спринкл, Мадона итн. Фотографијата е изложена како мапа на телото распарчено од современи уметници, брендирано и поседувано од Институција (од Пазарот) на современата уметност; Абрамовиќ е поврзана со оружје, откако толку опсесивно ги чистеше коските на војните во поранешна Југославија на биеналето во Венеција во 1997 година; Алмодовар со високите потпетици (според неговиот филм „Високи потпетици“) итн. Овие уметници веќе полагаа право на определени делови од телото преку капиталистичкиот уметнички пазар кој ги регулира и ги дистрибуира продажбата и консумирањето слики.

Резултатот на делото на *Еклипса* е да покаже дека господарот/господарката уметник, секој/секоја со канибалистички став кон еден дел од телото, губи дел од својот приоритет и од својата оригиналност токму со тоа што е разглобена од рециклирањето и па-

родирањето на моделите на женскоста и маскулиноста од областа на високата уметност што го прави „*Еклипса*“ и е претставена преку својот треши постсоцијалистички двојник.

СЛИКА 8, *Крвта е послатка од мед*, 2001. Фотографија: Рајко Бизјак
Авторски права: „Еклипса“

Телото е мапа со името на добропознат/добропозната уметник/уметница напишано на секој број:
1. Џеф Кунс
2. Дејвид Кроненберг
3. Мадона
4. Марина Абрамовиќ
5. Браќата Чепмен
6. Ричард Клајдермен
7. Јан Саудек
8. Ени Спринкл
9. Хелмут Њутн
10. Рон Ејтли
11. Педро Алмодовар

Квир-перформансот и перформативната политика ги разглобуваат бинарните опозиции (без оглед на тоа дали се од сексуален или од политички карактер) со тоа што ги преиспитуваат институциите на моќта и нивните сопственички односи и на тој начин произведуваат простор за политички битки и му создаваат сила на политичкиот субјект, кој е во состојба да развие алтернативи не само за уметноста и за културата, туку, исто така, и за општеството и за политиката.

Дел II.
ПОЛИТИЧКИ СУБЈЕКТ - ЖЕНАТА НЕ ПОСТОИ

Негациите на Лакан, како што е *La Femme n'exist pas* (Жената не постои) или *Il n'y a pas de rapport sexuel!* (Нема сексуална релација!), ми дозволуваат заедно со Славој Жижек (2006) (тоа ќе биде мојата главна референца во целиот овој дел од есејот) да тврдам дека ефикасноста на таквата негација е во тоа што таа со одмазда се враќа во РЕАЛНОТО, како порив што треба да се искуси во најекстремните облици. Врз основа на *La femme n'exist pas* на Лакан, ќе кажам дека токму преку таквите негации, отстранувања единствено можеме да го мислиме субјектот, и воопшто понатаму да го политизираме (Grzinic, 2006c).

Жената не постои значи токму дека секундарниот означител, оној на жена, е примордијално потиснат, а дека на местото на тоа потиснување, како она што ја исполнува празнината, го добиваме мноштвото враќања на потиснатото, низа обични и други означители. *Жената не постои* овде може да се чита како ситуација, како што формулираше Жижек, во која секоја идеолошка универзалија функционира како празен означител кој треба да се исполни, да се хегемонизира од определена позитивна содржина. Ако се обидеме да покажеме поинаков, односно спротивен исказ кој тврди дека жената постои, ќе се најдеме во ситуација да го исполнуваме просторот на празен означител; би се обидувале да докажеме, со позитивна содржина, дека сме во состојба да го исполниме просторот на празниот означител.

Мене, напротив, ме интересира дупката, уште повеќе, во искушение сум да кажам дека главното прашање со кое го парафразирам Жижек е следново: како или преку кој насилен гест се јавува самото пространство на празниот означител? Со други зборови, не само што пространството на сите универзалии треба да се пополни со определена содржина, туку токму самата оваа празна универзалија е онаа што го застапува радикалното некоинцидирање на поединечното со себе, елементот што недостасува, а чие додавање би го направило поединечното полно, коинцидентно со себе.

За да продолжиме, мора да ја разјасниме и логиката на сексуација кај Лакан. Зашто, *La femme n'exist pas* или *Il n'y a pas de*

rapport sexuel! посочува или е исход од формулата на сексуација.

Во „Критика на чистиот ум“ и во „Критика на моќта на расудување“, Кант за првпат извел прецизно разликување меѓу двата начини на кои разумот влегува во противречност со себе. Тој покажал дека поразот на разумот не е едноставен, туку почива на антиномиски безизлез, на ќорсокак, преку две одвоени рути: првиот пораз е математички; вториот е динамички. Тргнувајќи од Кантовите антиномиски релации, Лакан ги определил двете формули на сексуација (НА ПОЛОВАТА РАЗЛИКА) како два правци, или патишта, на пораз: машки и женски. Во нејзината книга „Читај ја мојата желба“, Џоан Копјец (1994) ги истакна овие два антиномиски правци како два правци на пораз. Антиномиите и формулите на сексуација се претставени преку шема која е јасно разделена на лева и десна страна. Левата страна на шемата е означена како машка, а десната како женска. Левата, машка страна, соодветствува со Кантовите динамички антиномии, а десната, женската, со Кантовите математички антиномии. Од клучно значење е тоа што Лакан ги користи, ги сфаќа термините во неговите формули на сексуација како аргумент и функција, наместо како субјект и предикат (како што беа поставени во Кантовите формули). Оваа замена означува значајна и за нас клучна, концептуална разлика. Принципот на сортирање, според Копјец, веќе не е дескриптивен, односно не е прашање на карактеристики што се споделуваат или на заедничка супстанција. Копјец кажа: „Дали некој припаѓа во класата машки или женски зависи, поскоро, од тоа која изразна позиција ќе ја заземе“.

Антиномиите треба да се читаат како позиции на Мебиусовата лента. Постои непогрешлива симетрија меѓу математичките и динамичките антиномии; движејќи се од едната кон другата, изгледа дека влегуваме во целосно поинаков простор. Двата пораза или облици на сексуација, според Лакан, се состојат од следново: жената и мажот не треба да се третираат симетрично, ниту да се сфаќаат како заемни надополнувања. Едната категорија не го комплетира, ниту го надополнува тоа што недостасува во другата. Универзум од жени едноставно е невозможен, а универзум од мажи е возможен само под услов нешто да исклучиме од универзумот. Тогаш, универзумот од мажи би бил илузија која почива, според Копјец, на парадоксална забрана: не вклучувај го сето во твоето сè! Сексуалната

релација не успева поради две причини: невозможна е и забранета е. Тоа е причината зошто никогаш не можеме да ја добиеме целината. Тоа е причината и зошто е можно да се каже дека сексуалната релација не постои. Или, како што сторив во мојот претходен текст за препрочитување на формулите на сексуацијата (Grzinic, 2000), каде што на сличен начин изјавив „Источна Европа не постои!“ Значи, не станува збор за позитивирање на жената, на Источна Европа итн., туку за јасно претставување, за темелно настојување на структурната позиција на нееднаквоста и исклучувањето и на машката и на женската (не)релација на асиметрија.

Оттаму, *Жената не постои* не е определување на универзум на непостојни жени, кој е надополнет со универзум на мажи, туку напротив, тоа е концептуализирање универзум на мажи кој е возможен само доколку се заснова на забраната на конструирањето универзум на жени. Оттаму, стандардната критика според која теоријата на половата разлика на Лакан паѓа во замката на бинарната логика, на Едниот и не-Едниот, односно Другиот, позитивниот маж и негативната жена, целосно ја промашува поентата, зашто *La femme n’exist pas* на Лакан цели токму кон поткопување на бинарно поларната двојка, машко наспроти женско.

Ова значи дека опозицијата на двете логики, онаа на антагонизмот и онаа на разликата, го бележи несовпаѓањето, некоинцидирањето на Едното со себе. Ова несовпаѓање, оваа „чиста разлика“ може или да се разоткрие во мноштво ентитети кои формираат тоталитет на различности, или да се подели на антагонистичка спротивставеност на два термини. И, повторно, овој дуалитет ја следи логиката на Лакановите формули на сексуација – наспроти очекувањата, мноштвото различности е „маскулин“, а антагонизмот е „женски“ (Žižek, 2006). Јазот е меѓу елементот и самиот него, односно пространството на неговото сопствено место на впишување. Не станува збор за позитивна разлика, на пример, меѓу Истокот и Западот, во смисла на нејзино пополнување или бришење на разликата, со повеќе или помалку предикати или со повеќе труд, туку станува збор за местото на впишување на оваа разлика.

Оттаму, *Жената не постои* може да се концептуализира не како Другата страна, туку како самата граница. Предлагам, преку Жижек, да направиме преобратување и да се придвижиме кон са-

мата граница, формулирана како поместување, како преод од еден кон два, и ова поместување, овој преод, оваа граница, овој јаз да го именуваме како субјект. Жената е токму оваа граница.

Добар пример е оној што Жижек го дава за класната борба меѓу буржоазијата и пролетеријатот, каде што пролетеријат ја означува борбата како таква, а не едноставно, така да кажеме, снобовски спокојно, само како едната страна во класната борба. Оваа чиста разлика може или да се разоткрие во мноштво ентитети кои формираат тоталитет на различности, или да се подели на антагонистичка спротивставеност на два термини.

Затоа, предлагам одново да го поставиме *Жената не постои* од женска перспектива, проширувајќи го или, подобро кажано, универзално воспоставувајќи го неговиот антагонистички услов врз сите формули на сексуација. На почетокот кажав дека треба да се придвижиме отаде јазот меѓу празниот означител и определената содржина и да го поставиме радикалното прашање: како и преку кој насилен гест се јавува самото пространство на празниот означител? Според Жижек, тоа се јавува на три нивоа, а јас би сакала и нив одново да ги поставам:

1. Како исчезнувачки посредник меѓу природата и културата; тоа е нечовечкиот вишок слобода кој е дисциплиниран преку културата, а денес претставен како поместување, како поместување на структурното место на истиот елемент, од вишок кон неутрална база или во правец на таканаречено нулто ниво. Што значи ова? Емигранти, обоени жени итн., оние кои доаѓаат од други светови надвор од Првиот капиталистички свет – кој е единствениот „соодветно“ цивилизиран свет и кој својата цивилизација тврдоглаво и крваво ја извезува насекаде – денес веќе не се сметаат за човечки вишок (како во минатото!), но добиваме парадоксален пресврт преку кој она што се сметаше за „животинско“ (само помислете на книгите на Фанон и др.) денес се гледа како *нулто ниво на човечноста*. Тоа ја покрива чудовишноста на човекот како таков, претставувајќи ја сега како возвишена човечка суштина која треба да се надгради и да се капитализира. На поширокаата територија на Европа можеме да посочиме и на обликот на овој посредник што исчезнува, кој според Гејл Луис е телото на црната жена, или женските тела со која било боја – оние кои не се совпаѓаат со белата

боја на западноевропската висока класа – тела постојано подложени на тргување, експлоатација и подведување под различните приказни на современиот расизам.

2. Како реална разлика што им претходи на етничките и слични разлики, ќе ја именувам: класна борба или општествен антагонизам. Што значи ова настојување да се реактивира класната борба? Класната борба, како што посочи Жижек, ги надодредува (overdetermines) сите други борби, тоа е принцип што ги поткопува сите други мноштвености во борбата, претставувајќи ги не само како прости елементи во синџирот еквиваленции, туку како антагонизми. Како е возможно за мноштвеноста жени да ја примени, да ја побараме токму оваа антагонистичка логика? Следејќи ја логиката на Лакановата формула на сексуацијата, наспроти очекувањата, додека радикално политички ги читаме формулите на сексуација, гледаме дека мноштвеноста на различности е маскулин, додека антагонизмот е женски! Резултат од таквиот начин на размислување и дејствување е определено настојување кое ја надминува и ја политизира идентитетската политика на жените.

Новиот феминизам не ја преведува феминистичката битка во просто изедначување, еквиваленција на разликите, туку едно посебно одземање го прави политички оперативно и антагонистички продуктивно. Поентата на одземањето е вкупната сложена структура да се *редуцира* на нејзината антагонистичка разлика, на нејзиниот класен антагонизам. Во еден таков хоризонт можеме да бараме женската борба да не се проширува во серија еквиваленции, на пример, на *раса* за класата итн., туку одново да се прифати единствено, антагонистичко гледиште, на пример, она на *расата* како главна антагонистичка сила. Одличен пример за таков политички и структурно втемелен услов е работата на *Истражувачката група за црнечката австриска историја и присуство* од Виена. Како што изјави групата, особено Араба Евелин Џонстон-Артур и Белинда Казим (која е исто така активна и во *Заедницата на црни жени* во Виена), со „основањето на Црнечката истражувачка група го оправаме изместеното знаење за црнечката австриска историја, градејќи простор за неа и за нас, за црните луѓе во оваа земја. Клучна за ова пишување противисторија е црнечката перспектива, која ни овозможува да ги реконструираме скриените (и)стории: визионерските

историски текстови кои далеку ги надминуваат воајерските репрезентации на 'егзотичниот друг', ослободени од вообичаените расизам и сексизам. И покрај тоа што црнечката историја на оваа земја на крајот останува фрагментарна, ние – како црни истражувачи – не се плашиме да прашаме за аспектите кои не можат да се реконструираат и да создадеме можни противисториски концепти. Целта на истражувачката група, да се напукнат невидливите нешта и да се отвори ново поле за историско пишување, оттаму, е нераздел-но поврзано со процесот на себеопределување и со процесот на овозможување искуството и присуството на црните Австријци да се слушне и да стане видливо на (себе)одреден начин" (Истражувачка група за црнечката австриска историја и присуство, 2007). Накратко, антагонизмот изнесен овде, според Лакан, „нема друга релација со субјектот освен релацијата на тополошка заедница".

3. Како минимална разлика поради која поединецот/поединката никогаш не е целосно свој/своја. Ова, секако, значи дека нема позитивна суштинска определба на жена.

Со оспорување на исклучувањето класа и раса од главните текови на политичката и филозофската теорија, афроамериканските критичари ја изложуваат конфузијата меѓу нормативното и дескриптивното ниво на либералната теорија. Бел Хукс (1990) е скептична во однос на универзалните принципи на правдата која нема предрасуди кон бојата. Таа тврди (како што е дадено во книгата на Ева Плотоновска Зиарек, „Етика на консензус. Постмодерна, феминизам и политика на радикална демократија") дека таквите апстракции ја бришат акутната историска противречност меѓу историите на Евро-Американците и африканските модерности на Новиот Свет. Кели Оливер (2001) ја анализира реториката на општество кое нема предрасуди кон бојата и тврди дека оваа реторика го оспорува општествениот факт на раса и неговите ефекти, како и „белото" потекло на наводно неутралните категории како „човек" или „Американец".

Накратко, посредникот кој исчезнува, класната борба и минималната разлика треба да се разберат како антагонистички процеси на парадоксална субјективизација без субјект (*Жената не постои*). Тие се нагони кои се во состојба да го разглобат множеството

едноставно утврдени мултикултурни разлики/еднаквости во глобалниот капитализам кои се претставуваат и се истакнуваат токму за да го маскираат реалниот антагонизам кој пресекува низ современите глобални општества: класната борба. Можам да предложам за класниот антагонизам, како што би рекол Жижек, да се мисли како за *спектрална појава* (особено во време кога изгледа дека веќе немаме класни борби во Империјата, ни буржоазија, ни пролетеријат) која, истовремено, го раѓа „единственото *реално* нешто".

Библиографија

Burger, Glenn. „Queer Performativity and the Natural in Chaucer's Physician's and Pardoner's Tales." In: http://www.georgetown.edu/labyrinth/conf/cs95/papers/burger.html (последна посета 20 февруари 2006)

Copjec, Joan. 1994. *Read my Desire: Lacan against the Historicists*. Cambridge, MA and London: MIT Press.

Gržinić, Marina. 2006a. „Female consequences: Sex and rock'n'roll." In *Female Consequences. Feminismus. Antirassismus. Popmusik*, edited by Rosa Raitsamer and Rupert Weinzeirl, 103-110. Vienna: Löcker Verlag.

Gržinić, Marina. 2006b. „On Dramatization of Sexual Myths. Performed by Women artists in ex-Yugoslav space." In *Sexy Mythos*, edited by Doris Berger, Franziska Lesák, Julia Schäfer, Antje Schiffers, and Moira Zoitl. Berlin and Graz: NGBK.

Gržinić, Marina. 2006c. „Who is the political subject of possible changes in the world of global capitalism and its expropriation machine?" Invited lecture at the International conference „Do not exist: Europe, woman, digital medium" (part of Thealit program), Bremen, Germany.

Gržinić, Marina. 2005. „Performativity and Processuality." Paper Presented at INVENTORY in Dance and Perfromance. Congress, selection and organization by Martina Hochmuth and Georg Schöllhammer, Tanzquartier, Vienna.

Gržinić, Marina. 2000. *Fiction Reconstructed. Eastern Europe, Post-socialism and the Retro-avant-garde*. Vienna: Edition selene.

Hooks, Bell. 1990. *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*. Boston: South End Press.

Oliver, K. 2001. *Witnessing: Beyond Recognition*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.

Preciado, Beatriz. 2004. „Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans..." *Zehar no. 54*, 20-27. http://www.old.arteleku.net/arteleku/publications/publishing/zehar/54-the-repoliticisation-of-sexual-space-in-contemporary-

artistic-practises/view (последна посета 3 септември 2014).

Истражувачка група за црнечката австриска историја, 2006. Предавање на Академијата за ликовни уметности – Виена; Оддел за постконцептуални уметнички практики, проф. Марина Гржиниќ. http://t4.antville.org/stories/1500876/ (последна посета 20 февруари 2007)

Schwarze Frauen Community. Последна посета 20 февруари 2007. www.schwarzefrauen.net.

Šuvaković, Miško. 2006. *Studije slučaja: Diskurzivna analiza izvođenja identiteta u umetničkim praksama*. Pancevo: Mali Nemo.

Wittig, Monique. 1982. „The Category of Sex." *Feminist Issues 2* (2): 63-68.

Ziarek, Ewa Płonowska. 2001. *An Ethic of Dissensus. Postmodernity, Feminism, and the Politics of Radical Democracy*. Stanford University Press.

Žižek, Slavoj. 2006. *The Parallax View*. Cambridge, MA and London: MIT Press.

Превод од англиски:
Душица Димитровска

---

i Сите референци кон аргументите и размислувањата на Б. Пресиадо се од овој текст.

ii „(...) Квир-теоријата (...) се обидува да мапира еден подинамичен, помалку убеден пристап кон телото во движење во рамките на доминантните дискурси на моќ. Токму во потрагата по такви дестабилизирачки разидентификувања, квир-проектот треба да ги најде точките на пресекување со феминистичкото и постколонијалното проучување" (Burger).

iii Групата се состои од следните членови: Барбара Борчиќ, Марина Гржиниќ, Душан Мандич и Аина Шмид.

iv „Дава сè од себе пред секоја камера/Ја видов дури и на насловната страница/Сега успеа, сакам пак да ја видам. *Моделот*" (For every camera, she gives the best she can/I even saw her on the cover of a magazine/Now she's a big success I want to see her again. *The Model*.). Оригинален текст: „Крафтверк".

_Ф_КТ_ВН_ СТР_НЦ_

НАСТРАНИ ЧУВСТВА

Сара Ахмед[1]

„Како што ја овозможува видливоста на процесот на производство, имигрантката служи и како пример за идејата дека на семејството му е потребна заштита бидејќи ја губи оствариливоста, а која во ужасите на имагинарното сè повеќе се прикажува во неопходност на далеку побезмилосни стратегии со кои ќе се обезбеди идеалот на неговото репродуцирање. Токму ова е врската што е прикриена - односот меѓу производството на животот (дискурзивен и репродуктивен) и глобалното производство“[i]

Како што веќе кажав во претходните две поглавја, репродукцијата на самиот живот, при што животот се сврзува со одреден општествен идеал („животот каков што го знаеме“), често се претставува како загрозен од постоењето на другите: имигрантите, настраните и другите други. Другиве се извор на фасцинација кој дозволува идеалот да се утврди како идеален преку нивното отелотворување на неуспехот тој идеал да се преведе во битие или во дејство. Би забележале дека и самата „репродукција“ се доведува во прашање. Репродукцијата на животот – во форма на идни генерации – се сврзува со репродукцијата на културата преку стабилизирањето одредени поставки на живеење („семејството“). Семејството се идеализира преку наративот на закана и несигурност; семејството се претставува како ранливо, во потреба од одбрана против оние кои ги прекршуваат условите за неговата репродукција. Како што забележа Гудман, моралната одбрана на семејството како начин на живот се претвора во прашање на „глобална политика“. Веќе зборувавме за тоа дека одбраната на војната против тероризмот го евоцира „семејството“ како потекло на љубовта, заедницата и поддршката (види поглавје 3). Неопходно е одблиску да се погледне

1 *Забелешка на уредникот*: Текстот е објавен како поглавје во книгата Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*, (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004). Посебно сум благодарен на Edinburgh University Press (www.euppublishing.com) за дозволата за објавување на текстот во ова издание. Ова објавување немаше да биде возможно и без добрата волја на Сара Ахмед.

начинот на кој хетеросексуалноста се претвора во скрипта што го поврзува семејното со глобалното: спојувањето на жената и мажот на некој начин станува „раѓање“, не само на нов живот, туку на начини на живеење веќе препознатливи како форми на цивилизација. Токму наративот на спојувањето во двојка како услов за репродукција на животот, културата и вредноста го појаснува преминот во расистичките наративи меѓу стравот од странци и имигранти (ксенофобија), стравот од настраните (хомофобија) и стравот од мешање на расите (како и други нелегитимни двојки).

Ваквите наративи, односно скрипти не се создадени само за да ги озаконат политичките постапки на државата. Тие, исто така, ги оформуваат телата и животите, вклучително и оние што ги следат и што тргнуваат од таквите наративи во начинот на кој љубат и живеат, во одлуките што ги носат и што ги спроведуваат во приватниот домен на домот и работата. Неопходно е да се разгледа како принудната хетеросексуалност – дефинирана како акумулативниот ефект на повторувањето на наративот за хетеросексуалноста како идеално спојување во двојка – го оформува тоа што телата можат да го прават,[ii] дури и ако во себе не го содржи она што некој може да биде. Телата ја преземаат формата на нормите кои со текот на времето присилно се повторуваат. Повторувањето повлекува прикривање на трудот под знакот на природата. Во ова поглавје ќе покажам дека нормите излегуваат на површина како површини на телата; нормите се впечатоци, начинот на кој телата се „впечатени“ од светот, како свет сочинет од други. Со други зборови, таквите впечатоци претставуваат ефекти на трудот; површината на телата се оформува од начинот на кој дејствуваат тие и како се дејствува врз нив. Регулативните норми на некој начин функционираат како „повреди здобиени со повторување“ (repetitive strain injuries – RSI). Со повторување одредени гестови, а не на други, или преку ориентирање во одредени насоки, а не во други, телата се искривуваат; се извиткуваат во форми кои овозможуваат одредено дејство само во случај кога ја ограничуваат способноста за друг вид дејства.

Би додала дека хетеронормативноста влијае и врз површините на телата, кои излегуваат на површина преку впечатоците втиснати од другите. Принудната хетеросексуалност ги оформува телата со

претпоставката дека телото „мора“ да се насочи кон едни објекти, а не кон други објекти утврдени како идеални преку фантазијата за разликата (види поглавје 6). Затоа принудната хетеросексуалност ги оформува телата на кои легитимно „може“ да им се пристапи како на идни љубовници, а на кои не може. Со тоа што го оформува пристапот на една личност кон другите, принудната хетеросексуалност, исто така, го оформува и телото на личноста како згрутчена историја на минати пристапи. Така, сексуалната ориентација не ја претставува само насоката заземена кон посакуваниот објект, небаре оваа насока не влијае врз сè друго што правиме. Сексуалната ориентација повлекува тела кои протекуваат во световите; таа ги вклучува начините на кои телото се ориентира кон, но и подалеку од другите, што од своја страна влијае врз тоа како личноста навлегува во различните видови социјален простор (кој претпоставува одредени тела, одредени насоки, одреден начин на љубење и живеење), дури и ако не ги води телата кон исто место. Едноставно кажано, но сепак значајно да се забележи: ориентацијата влијае врз тоа што можат да прават телата.[iii] Следствено, неуспехот на една личност да се ориентира „кон“ идеалниот сексуален објект влијае врз тоа како живееме во светот што може да се прочита како неуспех за репродукција и како закана за општественото уредување на животот воопшто.

Секако, човек не мора да го прави она на што е принуден: кога нешто е принудно не значи дека е неопходно. Но да се одбие принудата на наративите на идеалната хетеросексуалност при ориентацијата кон другите сепак значи да се биде под влијание на тие наративи; тие ја запишуваат ориентацијата како форма на непослушност. Афектите кои „не ги следат“ скриптите се многустрани. Помислете колку чини психички и општествено да се сака тело кое треба да биде одбивно за субјект како мене, или да се сака тело кое „требало“ да го отфрлам, што може да вклучува срам и меланхолија[iv]. Негативните афекти на „не сосем доследното“ живеење според нормите посочува дека да се љубат не„нормативни“ љубови повлекува да се биде субјект на тие норми токму преку загубите и штетата стекнати заради тоа што тие не биле почитувани. Дали моментите на настранување се случуваат кога неуспехот да се репродуцираат нормите како форми на живот се прифаќа или се

афирмира како политичка или етичка алтернатива? Таквата афирмација не налага конверзија на срамот во гордост, туку уживање во негативноста на срамот, да се ужива во тоа што е означено како срамно од страна на нормативната култура[v].

Во ова поглавје би можело да се постави прашањето: какво е чувството да се насели тело кое не успева да го репродуцира идеалот? Но, ова не е моето прашање. Наместо тоа, би сакала да ги истражам „настраните чувствата“ без да се преведе таквото истражување во прашање на „да се чувствуваш настрано“. Таквиот превод претпоставува дека „настраноста“ (“queerness”) повлекува одреден емотивен живот, или дека постојат чувства кои телата ги „поседуваат“ со оглед на нивниот неуспех да населат или да почитуваат одреден хетеросексуален идеал. Секако, човек може да се чувствува настрано. Во самоперцепцијата за „настраноста“, перцепција која е телесна и поврзана со „прифаќање“ име, постојат одредени чувства. Но, овие чувства се посредни и прикачени на категоријата „настрано“ на комплексен и контингентен начин, токму затоа што оваа категорија се продуцира во однос на истории кои ѝ прикачуваат знак на неуспешно битствување или „небитие“.[vi] При проследувањето на афектниот потенцијал на настраноста, прво ќе ја разгледам врската меѓу нормите и афектите во дебатите за квир-семејствата. Потоа ќе продолжам со дискусија за улогата на тагата во квир политиката со конкретно повикување на реакцијата на настраните на 11 септември. На крајот, ќе ја разгледам улогата на задоволството во девијантниот животниот стил или контракултурите, поставувајќи го прашањето како задоволството во општествени и сексуални односи означени како „не(ре)продуктивни“ има функција на форма на политичко вознемирување во афектна економија организирана околу принципот кој претпоставува дека задоволството е етичко единствено како поттик или награда за добро однесување.

(НЕ)УДОБНОСТ И НОРМИ

Неопходно е да се разгледа моќната функција на хетеросексуалноста не само како серија од норми и идеали, но и преку емоциите кои ги оформуваат телата и зборовите: (хетеро)нормите се влогови,

„преземени“ и „прифатени“ од субјектите. Практикувањето на хетеросексуалноста преку почитување на нејзините скрипти при изборот на одредени љубовни објекти и одбивањето други значи да се вложиш во репродукцијата на хетеросексуалноста. Секако, хетеросексуалноста не се „извршува“ едноставно преку тоа со кого имаме или немаме секс. Хетеросексуалноста како скрипта за идеален живот налага посериозни барања. Се претпоставува дека сите поставки следуваат од поставката на парот: маж/жена. Неслучајно принудната хетеросексуалност функционира моќно во формите на најсекојдневните разговори. На девојка ѝ се поставува прашањето: „Имаш ли момче?“ а на момче: „Имаш ли девојка?“ Квир-субјектите се уморни од корекциите и отстапките што ги прават; притисокот од ваквото инсистирање, претпоставката, барањето кое налага или „премолчување“ (момент на прескокнување, кој не е секогаш достапен) или директни или индиректни форми на самооткровение (всушност, „тој“ е „таа“, или „таа“ е „тој“ или едноставно велиме „таа“ наместо „тој“ во „очигледниот“ момент). Колку и да сте „отворен“ за сопствената сексуалност, колку и да се чувствувате (не)удобно како настран/а, моментите на интерпелација постојано се повторуваат и се доживуваат како телесна повреда; моменти кои ги позиционираат квир-субјектите како неуспешни во неуспехот да го исполнат „Ај, и ти“ на хетеросексуалната самонарација. Секојдневието на принудната хетеросексуалност претставува исто така и нејзина афективност, обвиена како таква со моменти на свеченост (раѓање, брак, смрт) кои ги поврзуваат семејствата, и со тековното вложување во сентименталноста на пријателството и љубовните врски. Секако, таквата сентименталност е длабоко врежана во јавната и приватната култура; приказните за хетеросексуалните љубовни романси се распространуваат како тема на човековиот интерес. Лорен Берлан и Мајкл Ворнер тврдат: „Националната хетеросексуалност претставува механизам со помош на кој централната национална култура се замислува како санитаризиран простор на сентиментални чувства“[vii].

Санитаризираниот простор може да го замислиме како безбедна зона. Нормативноста е удобна за тие што можат да ја населат. Зборот „ удобност“ претпоставува благосостојба и задоволство, но и „спокојство“ и „леснотија“. Да се почитуваат правилата на

хетеросексуалноста значи да се биде спокоен во свет кој повратно ја рефлектира формата пар, населена од една личност како идеал. [viii] Секако, населувањето на идеалот може да придонесе да се чувствуваме и неспокојно. Удобноста, исто така, може да биде причина за чувство на неудобност. Да се гледа на хомосексуалноста како на идеал кој се почитува или не – или да се чувствуваш неудобно заради привилегиите доделени со населувањето на хетеросексуалниот свет – претставува понеспокојна форма на удобност. Сепак, претставува удобност, а удобноста тешко се препознава кога се проживува. Ова ми е добропознато бидејќи со години неудобно ги населував удопствата на хетеросексуалноста. Сега, кога живеам квир-живот, се присетувам на многу удобности кои воопшто не ги забележував и покрај „почувствуваната“ неудобност. Она што е удобно не го забележуваме дури и кога мислиме дека сме го забележале.

Оттука, размислувањето за „ удобноста“ е секогаш корисна почетна точка за размислување. Ајде да размислиме како се чувствуваме кога ни е удобно. Замислете си дека тонете во удобен стол. Ќе забележите дека афектот веќе го префрлив на предметот („тој е удобен“). Но удобноста претставува складност меѓу телото и предметот: мојот удобен стол за вас можеби ќе биде непријатен, за вашето поинаку обликувано тело. Удобноста е средба меѓу повеќе од едно тело, односно ветеното чувство на „тонење“. На крајот, болката или неудобноста го враќаат вниманието кон површината на телото како тело (види поглавје 1). Да се чувствуваш удобно значи да се чувствуваш спокојно во сопствената средина до тој степен што станува тешко да се одреди каде завршува сопственото тело, а каде почнува светот. Човек се вклопува, а со вклопувањето, површините на телата исчезнуваат од вид. Исчезнувањето на површините е поучно: со чувството на удобност, телата се протегаат во просторот, а просторот се протега во телата. Чувството на тонење повлекува простор без рабови, односно простор во кој не се забележуваат „шевовите“ меѓу телата.

Хетеронормативноста функционира како форма на јавно удопство со тоа што им допушта на телата да се протегаат во простор кој веќе ја зазел нивната форма. Во тој простор се живее удобно,

бидејќи тој им дозволува на телата да се вклопат во него; површините на социјалниот простор се веќе впечатени од формата на таквите тела (како стол кој ја стекнува формата преку повторувањето одредени тела кои го населуваат: формата на телата речиси може да се види како „впечатоци“ на површината). Впечатоците што ги стекнуваат површините функционираат како траги на тела. Овој процес може да се забележи во социјалниот простор. Според Гил Валентајн, „хетеросексуализацијата“ на јавниот простор, како што се улиците, се натурализира со повторувањето разни форми на хетеросексуално однесување (слики на билбордите, музика, приказ на хетеросексуална интимност итн.), процес кој е незабележлив за хетеросексуалните субјекти[ix]. Површините на социјалниот, како и на телесниот простор го „бележат“ повторувањето на чиновите и одминувањето на одредени тела, но не и на други.

Хетеронормативноста, исто така, станува форма на утеха: топлината при соочувањето со светот кој веќе сме го прифатиле придонесува да се чувствуваме подобро. Тој не се восприма како свет кога тој нè оформил, па дури и сме ја стекнале неговата форма. Не само што нормите можат да исчезнат од вид, туку тие може да станат и она што не го чувствуваме свесно.[x] Ненормативните субјекти се чувствуваат неудобно при соочувањето со „удобностите“ на хетеросексуалноста (телото не „тоне“ во простор кој веќе ја зазел неговата форма). Неудобноста претставува чувство на дезориентираност: телото како да не припаѓа таму, непријатно е и вознемирено. Тоа чувство ми е добропознато, неприпаѓањето и отуѓувањето повлекуваат акутна свесност за површината на сопственото тело, кое се јавува како површина, кога не можеме да ја населиме социјалната кожа, оформена од одредени тела, но не и од други. Понатаму, од ненормативните субјекти, односно настраните, се „бара“ да не придонесуваат за неудобноста на хетеросексуалците со тоа што ќе избегнуваат излив на знаци на настрана интимност, што самото по себе претставува неудобно чувство, ограничување на тоа што можеме да го правиме со сопственото тело, и со друго тело, во социјалниот простор.[xi] Достапноста на удобноста за одредени тела понекогаш зависи од трудот на другите и од товарот на прикривање. Удобноста функционира како форма на „чувствен фетишизам“:

одредени тела се чувствуваат „удобно“ единствено како резултат на работата на другите, при што самата работа се крие од вид.[xii]

Затоа, квир-теоријата со право се дефинира не како антихетеронормативна, туку како антинормативна. Според Тим Дин и Кристофер Лејн, квир-теоријата „пропагира политика заснована на отпор кон сите норми“[xiii]. Неопходно е да се спомне дека хетеронормативноста не се однесува само на претпоставката дека е нормално да се биде хетеросексуалец. „Нормата“ е регулативна и е поддржана од „идеал“ кој го поврзува сексуалното однесување со други форми на однесување. На пример, ограничувањето на љубовниот објект не се однесува единствено на пожелноста на кое било хетеросексуално спојување. Парот треба да биде „добар спој“ (процена која ги вклучува конвенционалните класни и расни претпоставки за значајноста да се „спои“ потеклото на партнерите) и да ги исклучува другите од сферата на сексуалната интимност (идеализирање на моногамијата, при што интимноста често се изедначува со правото на сопственост или со правото на интимниот друг како на сопственост). Понатаму, хетеросексуалното спарување се приближува кон идеалот единствено доколку е озаконето со брак, со учество во ритуалот на репродукција и совесно родителство, со тоа што ќе бидеме добри соседи, љубовници и родители и уште подобри граѓани. На тој начин, нормативната култура повлекува диференцијација меѓу легитимниот и нелегитимниот начин на живот, при што зачувувањето на легитимното („животот каков што го знаеме“) се претпоставува како неопходно за благосостојбата на идните генерации. Хетеронормативноста повлекува репродукција или трансмисија на културата преку начинот на кој го живееме животот во однос на другите.

Оттука, квир-теоретичарите истакнуваат дека настраните животи не треба да ги следат скриптите на хетеронормативната култура: да не станат, да се послужиме со провокативниот и моќен термин на Џудит Халберстам, „хомонормативни“ животи[xiv]. Таквите животи не посакуваат пристап кон удобноста; тие ја одржуваат неудобноста во сите аспекти на нормативната култура преку начинот на кој живеат. Во идеална ситуација, тие немаат семејства, не се мажат, не влегуваат во непромислено спојување во двојка, не раѓаат и не растат деца, не се грижат за побезбедно соседство, ниту се молат

за нацијата во војна. Секој од овие чинови би ги „поддржал“ идеалите кои ги запишуваат таквите животи како квир, пропаднати и како такви што не можат да се живеат во прв ред. Стремежот кон идеал на однесување кое се смета за централно за репродукцијата на хетеронормативноста се нарекува форма на асимилација.

Да го разгледаме, на пример, делото на Ендрју Саливан. Во „Виртуелно нормален“, тој тврди дека повеќето геј-лица сакаат да бидат нормални; и дека да се биде геј не значи и да се биде ненормален, но сепак не толку нормален како хетеросексуалец (да го парафразираме Хоми Баба, „речиси нормален, но не токму“). Затоа, тој предлага дека индивидуата може да се стреми кон хетеросексуален живот без да биде хетеросексуална: единствената разлика би била во изборот на љубовниот објект. Со неговите зборови:

„Сосема е возможно е да се комбинира празнувањето на традиционалното семејство со празнувањето стабилна хомосексуална врска. Сепак, едната е создадена по калап на другата. Доколку внимателно се конструира како конзервативна социјална идеологија, идејата за стабилни геј-врски би послужила и како поткрепа за етиката на хетеросексуалниот брак, со тоа што ќе прикаже дека дури и оние исклучени од него посакуваат да ја следат неговата форма и структура“.[xv]

Во овој контекст, геј-врските се вреднуваат и се слават доколку се „создадени по калап“ на традиционалниот модел на хетеросексуалното семејство. Навистина, Саливан категорички го дефинира својот проект како начин за поддршка и проширување на идеалот за семејството со тоа што прикажува дека тие што „не се“, посакуваат „да станат“. Оттука, геј-врските, преку мимикрија на формите на хетеросексуално спојување, се сојузуваат токму со самите форми кои не можат да ги населат. Оваа мимикрија, според Даглас Кримп (2002), претставува начин да се одржат психичките услови на меланхолијата, доколку Саливан се идентификува со она што не може да биде, всушност, со она што веќе го отфрлило. Според Кримп, Саливан „не е способен да го препознае пркосот на хомофобијата, бидејќи неговата меланхолија се состои токму во идентификацијата со сопственото отфрлање од страна на хомофобот“

(Crimp, 2002: 6). Асимилацијата повлекува желба за приближување кон идеалот кој не сме успеале да го исполниме; идентификација со ознаката на неуспешен субјект. Изборот на асимилација – квир-кожа, хетеросексуалните маски – претставува јасна поддршка на хетеронормативните разлики меѓу легитимните и нелегитимните животи. [xvi]

Според Џудит Батлер, еден од најголемите проблеми во кампањите за геј-бракот е токму можноста тој да ја зајакне хиерархијата меѓу легитимните и нелегитимните животи. Наместо хиерархијата да се заснова на разликата меѓу геј и хетеросексуалец, се изместува кон нова разлика на повеќе или помалку легитимни нормативни врски (Butler, 2002a: 18). Таа прашува дали геј-бракот „станува 'опција' единствено доколку се претвори во норма (со тоа да се исклучат опциите) која ќе дозволи односи на сопственост и ќе ги прикажува општествените форми на сексуалност како поконзервативни?“[xvii]. Со други зборови, доколку дел од правата на хетеросексуалноста се пренесат и на настраните лица, што ќе се случи со сите оние настрани кои нема да ги прифатат; чии животни избори и сексуални желби не можат да се преведат во форма на брак, дури и кога тој ќе се испразни од предикатот на хетеросексуалната двојка? Дали (немажените) настраните лица стануваат нелегитимните други наспроти кои се одржува идеалот за бракот?

Секако, прашањето за геј-бракот останува да важи како политичка дилема. Затоа што, доколку не се даде поддршка правото на брак да се пренесе на геј-врските, се поддржува статус квото со кое се одржува разликата меѓу легитимните и нелегитимните животи на основа на сексуалната ориентација. Како што тврди Џудит Батлер (2002), непризнавањето на врската од страна на другите (без разлика дали признавањето е уредено со закон) социјално и психички чини многу, особено во ситуации на загуба и ожалостеност (види следна глава). Сакам да ја започнам дебатава со тоа што ќе го разгледам начинот на кој може да се оспори политичкиот избор да се биде или настран или хетеросексуалец (или, пак, асимилирано настрано лице). Самата Батлер го оспорува изборот со заземање амбивалентна позиција. Иако ја разбирам вредноста на ваквата амбивалентност, би сакала да предложам дека со подлабоко

промислување на квир-врските ќе се избегне постулирањето на асимилацијата или трансгресијата како избор.

За почеток, да се навратиме на мојот опис за настраниот живот. Предложив дека во „идеална ситуација“, неудобноста во ваквиот живот се одржува во однос на скриптите на хетеронормативното постоење. Акцентот на овој збор е очигледен. Бидејќи, веќе при самиот опис на тоа што е квир, ги дефинирам основите за некаква идеалност, во која за да се има идеален настран живот, па дури и за да се биде легитимно настран, луѓето мора да се однесуваат на одреден начин, а не на друг. Неопходно е да се прашаме: На кој начин дефинирањето на идеалот на настраноста се потпира на постоењето на други кои не го исполнуваат идеалот? Кој може или не може да го отелотвори идеалот на настраноста? Таквиот идеал не е еднакво достапен за сите, дури и за тие што се идентификуваат со знакот „настран“ или со другите „знаци“ на ненормативната сексуалност. На пример, Гајатри Гопинат[xviii] посочува дека јавните и видливи „квир-форми“ не се достапни за лезбејките во Јужна Азија, каде што телата можат да ги истражуваат хомоеротските задоволства единствено во приватниот простор на домот. Нејзиното тврдење покажува дека ненормативните тела имаат различен пристап до јавните форми на културата што, од своја страна, влијае врз тоа како смеат да ги населат нив. Всушност, иако е неудобно да се биде настран во рамките на хетеросексуалниот простор, не значи дека настраните секогаш се чувствуваат удобно во квир-просторите. Јас сум почувствувала неудобност во одредени квир-простори, чувство на неприпадност. Не велам дека ме принудиле да се чувствувам неудобно; самата неудобност е знак дека квир-просторот се проширува на одредени тела повеќе отколку на други (на пример, одредени квир-простори ја пренесуваат мобилноста на белите тела од средната класа). Напати се чувствувам неудобно што го населувам зборот „настрана“, загрижена дека или не сум доволно настрана, или не сум доволно долго настрана, или едноставно не сум вистинскиот вид на настраност. Се чувствуваме неудобно во категориите кои ги населуваме, дури и во категориите оформени со нивното одбивање на јавните удобности.

Понатаму, постулирањето идеал за ослободување од скриптите

кои одредуваат што е легитимен живот претполага негативен модел на слобода, овде дефинирана како слобода од нормите. Негативниот модел на слободата го идеализира движењето и издвојувањето, со што создава мобилна форма на субјективитет кој бега од нормите кои ги ограничуваат дејствата на телата. Квир-теоријата ја критикуваат заради идеализирањето на мобилноста[xix]. Според Епс, „квир-теоријата му придава голема важност на движењето, особено кога движењето е насочено против, над или спротивно од правилата и прописите, нормите и конвенциите, границите и ограничувањата... создава фетиш од флуидноста“[xx]. Идеализирањето на движењето, или трансформацијата на движењето во фетиш, зависи од исклучувањето на другите кои се веќе позиционирани како да не се слободни на истиот начин. Телата што се движат полесно, полесно го формираат и се оформени од знакот „настрано“. Токму затоа, Биди Мартин предлага дека е неопходно да „престанеме да ја дефинираме настраноста како мобилна и флуидна во однос на она што се сфаќа како стагнантно и кое намамува“[xxi]. Навистина, идеализирањето на движењето зависи од претходен модел за квир-живот, таков кој ги исклучува другите, оние кои се во врски кои не се читливи како ненормативни, или, пак, оние на кои им недостига (културниот, како и економскиот) капитал да го поддржат „ризикот“ потребен за да се одржи антинормативноста како постојана ориентација.

Настраниот живот не ги суспендира врските кои се суштински за репродукција на хетеронормативноста, при што со ова не се намалува настраноста, туку се интензивираат дејствата што истата може да ги изврши. Настраните животи и натаму се оформени од она што не успеваат да го репродуцираат. Од поинаков аспект, настраните животи го оформуваат она што се репродуцира: со самиот неуспех да ги репродуцира нормите преку начинот на кој ги населува нив, настраниот живот продуцира поинакви ефекти. На пример, грижата на пар лезбиски родители повлекува „обврска“ да живеат во близина на хетеросексуални култури (при комуникацијата со училиштето, другите мајки, локалната заедница), додека притоа не можат да го населат хетеросексуалниот идеал. Јазот меѓу скриптата и телото, вклучително и телесната форма „семејство“, повлекува неудобност, па одовде, скриптата може да се „преработи“. Преработката не е

неизбежна, бидејќи зависи, односно е контингентна од други социјални фактори (особено класата) и не значи дека повлекува свесни политички чинови.

Да се вратиме на поентата за удобноста: удобноста претставува ефект на телата кои можат да „потонат“ во простори кои веќе ја зазеле нивната форма. Неудобноста не претставува едноставно избор или одлука – „ова или тоа прави да се чувствувам неудобно“ – туку е ефект на телата кои ги населуваат просторите кои не ја преземаат или не ја „пренесуваат“ нивната форма. Колку повеќе се приближуваат ненормативните субјекти кон просторите дефинирани од хетеронормативноста, толку е поголем потенцијалот да се преработи хетеронормативот[xxii], делумно бидејќи близината „покажува“ како се пренесува просторот во одредени тела, а не во други. Ова пренесување вообичаено е прикриено од неговиот производ: јавната удобност. Што се случува кога телата нема да „потонат во“ просторот, неуспех кој може да се опише како „настранување“ (“queering”) на просторот?[xxiii] Кога се преведува потенцијалот за „оквирување“ во трансформација на скриптите на принудната хетеросексуалност?

При разгледувањето на начинот на кој се преведува овој потенцијал во трансформација, важно е да не се создаде политички императив; на пример, со ставот дека сите лезбиски родители треба активно да ги прекинат скриптите на принудната хетеросексуалност. Според Џеки Габ, одредени родители-лезбејки, своето семејство го сфаќаат „како и секое друго“[xxiv]. Дали ова е знак на нивната асимилација и политички неуспех? Ваквите податоци може да се прочитаат на овој начин. Но, исто така, посочуваат и на непостоењето директен превод меѓу политичката борба и контурите на секојдневниот живот со оглед на начините на кои родово и сексуално ненормативните субјекти окупираат многу различни места во рамките на општествениот поредок. Одржувањето активна „трансгресија“ не само што одзема време, туку понекогаш е психички, социјално или материјално невозможно за одредени индивидуи и групи со оглед на нивните тековни и незавршените влогови и истории. На пример, одредени лезбиски родители од работничката класа не можат да си дозволат да бидат сместени надвор од мрежите на сродство во рамките на локалните соседства: да се биде препознаен „како и секое друго семејство“ може да претставува не само

стратешки избор, туку и неопходност за опстанок. Други лезбиски родители од работничката класа не сакаат да бидат „како и секое друго семејство“: она што се чини неопходно за едни, за други е невозможно. Асимилацијата и трансгресијата не се избори достапни за индивидуите, тие претставуваат ефекти на тоа како субјектите можат или не можат да ги инхибираат општествените норми и идеали.[xxv] Дури и кога ненормативните семејства посакуваат да бидат препознаени „како и секое друго семејство“, нивната поинаквост од идеалниот запис произведува нарушувања – моменти на „нетонење“ – кои повлекуваат активни форми на преговори во поинакво време и место.

Со дефинирањето на едно семејство како настрано веќе се нарушува една идеална слика за семејството, заснована на хетеросексуалната заедница, размножување и биолошка врска. Наместо квир-семејствата да се сметаат за продолжување на идеалот (одовде и како форма на асимилација која го поддржува идеалот), за почеток, може да се промисли изложувањето на неуспехот да се исполни идеалот како дел од работата што ја извршуваат семејствата на настраните. Според Викс, Хифи и Донован, семејствата претставуваат општествена практика, „повеќе придавка, или, пак, глагол“[xxvi]. Семејствата се збор кој извршува дејство и збор за извршување дејства. Впрочем, доколку семејствата ги гледаме како нешто што луѓето го прават во приватниот живот, се избегнува постулирањето на ненормативните семејства како алтернативен идеал, на пример, при претпоставката дека ненормативните семејства се нужно поеднакви[xxvii]. Настраниот живот повлекува прашања на моќ, одговорност, работа и нееднаквост, и, пред сè, не ги трансцендира, ниту, пак, може да ги трансцендира општествените односи на глобалниот капитализам[xxviii]. Промислувањето на работата што ја извршуваат семејствата на настраните, како и на она што го прават, дозволува да се прекине идеализирањето на семејната форма.

Ваквиот став налага дека настраните се слични на останатите семејства во заедничкиот неуспех да го населат идеалот. Но вакво-то тврдење ги неутрализира разликите меѓу настраните и нормалните семејства, како и разликите меѓу самите настрани семејства. Семејствата можеби не „претставуваат“ идеал, што само по себе претставува невозможна фантазија, но имаат поинаков однос на

блискост до тој идеал. За одредени семејства, идеалот ја зазема нивната форма (хетеросексуалност, бела раса, средна класа итн.). „Неуспехот“ да се насели идеалот може да биде видлив или невидлив за другите, и токму видливоста остава ефект врз контурите на секојдневното постоење. Суштинската разлика меѓу настраните семејства и нормалните семејства се состои во прифаќањето да се живее со ефектите и афектите на хетеросексизмот и хомофобијата. Ваквите форми на дискриминација понекогаш имаат негативни ефекти меѓу нив, на пример, болка, анксиозност, страв, депресија и срам, кои ја ограничуваат телесната и општествената мобилност. Сепак, ефектите на неуспехот да се овоплоти идеалот не се само негативни. Според Кет Вестон, семејствата на настраните честопати ја раскажуваат возбудата од создавањето интимност која не е заснована на биолошки врски или, пак, на востановените родови односи: „Далеку од тоа дека избраните семејства претставуваат имитација или дериват на семејните врски создадени на друго место во општеството, повеќето лезбејки и геј-мажи алудираат на тешкотијата и возбудата при конструкцијата на сродство во отсуство на, според нив, модели“[xxix]. Отсуството на соодветни модели не значи и отсуство на модели. Всушност, во „невклопувањето“ со моделот на нуклеарното семејство, настраните семејства работат на трансформација на она што го прават семејствата. „Невклопувањето“ или неудобноста создава можности, дејство кое истовремено е и тешко и возбудливо.

Останува ризикот „настраните семејства“ да се постулираат како идеал во рамките на заедницата на настраните. Доколку во рамките на заедницата на настраните, ненормативните семејства се идеализираат, краткотрајните девијантни средби, неформалните форми на пријателство и здружување би се сметале за неуспех, односно за понезначајни форми на врски. Неопходно е квир политиката да остане отворена кон различните начини на изведување на настраноста за да се одржи можноста разликите да не бидат претворени во неуспеси. Ненормативните субјекти користат различни имиња за важните нешта во нивниот живот, наоѓаат значајност на поинакви места, вклучително и места кои се сметаат за нелегитимни во хетеронормативните култури. Со зборот „семејство“, одредени настрани лица прават разлика меѓу помалку значајни и повеќе значајни врски,

при што не се претполага дека значајноста следи некаква однапред зададена форма. За други, зборот „семејство“ е премногу заситен со афекти за да се користи на овој начин. На пример, визијата за семејството на Ив Сеџвик Косовски е „доволно еластична за да ја прикаже длабочината и понекогаш издржливоста на небрачните врски и/или на оние кои не создаваат потомство, истополови врски, недијадични врски, врски кои не се дефинирани од гениталноста, врски меѓу возрасни браќа и сестри, небиолошки врски меѓу различни генерации, итн.“[xxx]. Но не можеме да ја вложиме сета надеж во еластичноста на зборот „семејство“: еластичноста не треба да се претвори во фетиш и да се постави како објект во кој сите мора да се вложиме. Надежта за „семејството“ за ненормативните субјекти може да постои само доколку тоа не е единствен објект на надеж (види поглавје 8 за анализа на надежта). Доколку не ги озакониме формите што ненормативните врски може да ги заземат – и не ја претпоставиме онтолошката разлика меѓу легитимните и нелегитимните врски – ќе биде можно врските на настраните да се именуваат како врски без притоа да се бара од другите настрани лица да ги „возвратат“ истите (врски) во форма на заедничка инвестиција.

Во крајна линија, токму врските меѓу настраните ги „попречуваат“ ненормативните тела да се чувствуваат удобно во простори кои ја пренесуваат формата на хетеросексуалната двојка. Ефектите на „невклопувањето“ може да се постулираат како форма на настрана неудобност, но како генеративна, а не како ограничувачка или негативна неудобност. Да се чувствуваш неудобно значи да бидеш афектиран токму од она што опстојува во оформувањето на телата и животот. Одовде, неудобноста не е поврзана со асимилација или со отпор, туку со поинакво населување на нормите. Населувањето е генеративно или продуктивно, не доколку заврши со неуспех да се обезбедат нормите, туку со можноста за живот кој не ги „следи“ доследно тие норми. Затоа, “настрано“ не значи трансцендентност или слобода од (хетеро)нормативот. Чувствата на настраните се „афектирани“ од повторувањето на скриптите кои не успеваат да ги репродуцираат, и тој „афект“ покажува што може да направи настраноста и како дејствува со нејзиното дејствување врз (хетеро) нормативот. Неуспехот да се биде ненормативен не претставува неуспех на нехетеронормативните лица да бидат настрани, туку е знак

на врски кои претставуваат услов за можноста да се појави хастраноста. Настраните чувства прифаќаат одредена доза неудобност, неспокојство во однос на достапните записи за живеење и за љубење, проследена од возбудата при соочувањето со неизвесноста за насоката во која може да нè однесе неудобноста.

ТАГАТА НА НАСТРАНИТЕ

Дебатата околу законското признавање на нехетеронормативните врски стекнува суштинско значење во време на загуба. Квир-историите раскажуваат за неизбежни неправди, на пример, кога семејствата законски не ги признаваат геј-лицата и лезбејките кои оплакуваат во болница. Во ова поглавје би сакала да појаснам дека признавањето на настраните животи води кон избегнување на асимилацијата преку преиспитување на улогата на тагувањето во квир политиката. Веќе е утврдено дека тагата ја поддржува, па дури и ја формира хетеросексуалноста на нормативниот субјект. На пример, Џудит Батлер тврди дека хетеросексуалниот субјект мора да се „откаже“ од потенцијалот за “девијантна“ (queer) љубов, но оваа загуба не може да се тажи, и засекогаш се исклучува, односно му се забранува на субјектот[xxxi]. Како таква, хомосексуалноста се претвора во „загуба што не може да се тажи“, која го прогонува хетеросексуалниот субјект преку меланхоличната идентификација со она што е отфрлено засекогаш. За Батлер, загубата што не може да се тажи се изместува: хетеросексуалната култура, бидејќи веќе се откажала од способноста да тажи по сопствената загубена настраност, не може да тажи над загубата на настраните животи; не може да признае дека настраните животи се животи кои можат да се загубат.

Едноставно кажано, настраните животи мора да бидат признаени како животи за да бидат тажени. На одреден начин, не станува збор за тоа дека настраните животи постојат како „загуба што не може да се тажи“, туку дека загубите на настранитевоопшто не можат „да се признаат“ како форми на загуба, бидејќи настраните животи не се признаени како животи „кои може да се изгубат“. Пред да се препознаеш себеси како личност која губи нешто, треба да се препознаеш како личност која има нешто. Секако,

загубата не имплицира дека ни било одземено нешто што било наше. Значењето на загубата преминува од „крај на една врска“ во страдање и лишување. Загубата имплицира осознавање на посакуваноста на она што еднаш сме го имале: мора да се сака за да се изгуби. Како таква, непризнавањето на квир-загубата како загуба исто така претставува неуспех да се признаат ненормативните врски како значајни врски, односно ненормативните животи како животи вредни за живеење, или неуспехот да се признае дека настраните лица не претставуваат само пропаднати хетеросексуалци, хетеросексуалци кои не успеале „да бидат“. Со оглед на тоа што настраноста се чита како форма на „неживот“ – при што смртта значи да се биде согледан како нерепродуктивен – тогаш настраните веќе се мртви и не можат да умрат. Според Џеф Нунокава, хетеронормативната култура подразбира смрт за настраноста „од самиот почеток“[xxxii]. Загубата на настраните не се уважува бидејќи веќе ѝ претходи на можноста за остварување на врска.

Оттука, квир активизмот се поврзува со политиката на загуба, со прашањето кои загуби можат да се тажат. Политизацијата на тагата беше од суштинско значење за активизмот поврзан со СИДА и трансформацијата на тажењето во милитантност[xxxiii]. Како што вели Ен Цветковиќ: „Кризата поврзана со СИДА-та, како и која било трауматична средба со смртта, ги предизвика стратегиите за паметење на мртвите и го наметна изумувањето нови форми на тажење и комеморација“[xxxiv]. Активизмот поврзан со СИДА - движењето произведе дела на колективно тажење кои се обидуваа да ја оприсутнат загубата на настраните животи во јавната култура: на пример, со проектот Покривки на имиња (Names Project Quilt), во кој секоја покривка означува загуба споена со друга во потенцијално бесконечен приказ на колективна загуба. Но, какви се политичките ефекти доколку се оспори неуспехот да се признае загубата на настраните со тоа што јавно ќе се изложи таа загуба?

За да одговориме на ова прашање, првин ќе ги разгледаме изложените јавни форми на тага како последица на 11 септември 2001 година. Според Марита Стакерн, залетот за комеморација како последица на настанот не само што имаше цел да го замени отсуството со присуство, туку служеше да се претстави отсуството преку одредени загуби, но не и други. Од една страна, индивидуалните

загуби на саканите други беа тажени и излегоа на површина како нишки во структурата на колективната тага. Индивидуалните портрети на тага во „Њујорк Тајмс“ и комеморациите на индивидуалните загуби објавени низ градот имаа функција на сведоштво; оприсутнување на индивидуалната загуба пред другите. Се отсликува животот за бројот да се претвори во битие, загубено од некого; одовде, загубената личност не само што недостига, туку таа му недостига некому. Сепак, одредени загуби ја отелотворија колективната загуба повеќе од други. Како што предлага Стакерн, се конструираше „хиерархија на мртвите“: „Известувањето за 11 септември од страна на медиумите воспостави хиерархија на мртвите, на пример, со привилегирањето на приказните за државните службеници, пожарникарите пред администрацијата, полицајците пред чуварите, приказните на тие што поседуваат економски капитал наспроти оние што не го поседуваат, на пример, трговците пред чистачите“[xxxv]. Додека едни загуби се привилегираат наспроти други, некои загуби воопшто не постојат како загуби. Одредени загуби се прифаќаат (како „наши“), со што другите загуби воопшто не се препознаваат како загуби.[xxxvi]

Загубите на настраните се вброија меѓу загубите исклучени од јавната култура на тагата. Според Дејвид Л. Енг, јавните скрипти на тага по 11 септември беа преполни со знаци на хетеронормативност: „Реториката на загубата на ’татковци и мајки‘, ’синови и ќерки‘ и ’браќа и сестри‘ го следи незабележливото израмнување меѓу нацијата-држава и нуклеарното семејство, симболиката на крвните односи и националниот семеен живот“xxxvii. Токму поради ова бришење, одредени квир-групи реагираа со именување на квир-загубите. Претседателот на Националната асоцијација на геј и лезбејки новинари[xxxviii], на пример, ги именуваше квир-загубите преку именување на индивидуалните настрани лица загинати на 11 септември, но и опишувајќи го самиот настан како загуба за квир-заедницата. Интересно во ваквата реакција е што ги опфаќа двете заедници: нацијата и квир-заедницата, со употреба на заменките за прво лице множина при описот на двете. Првата заедница е заедницата на сите Американци: „Оваа незамислива загуба нè погоди во срцевината на поимот за мир и безбедност“. Во оваа изјава 11 септември нè погоди „нас“ во истото место. Но, различноста на ЛГТБ

Американците се потврдува дури и со употребата на ваквата терминологија: „Дури и во добар ден, повеќето ЛГБТ Американци не се чувствуваат безбедно или барем се чувствуваат ранливо во секој поглед. Ова чувство сега стана поакутно и ја обви целата нација“. Чувствата на ранливост специфични за заедницата на настраните прво се именувани, а потоа преминуваат во чувство кое ја покрива целата нација, ги прекрива разликите. Преминот се потпира на аналогијата меѓу чувствата на настраните (небезбедност, ранливост) и чувствата на граѓаните кои живеат под закана од тероризам (види поглавје 3). Наративот имплицира дека тероризмот придонесува речиси целата нација да биде настрана: хетеросексуалците им се „придружуваат“ на настраните во чувствата на ранливост и страв од напад. Секако, во „станувањето“ настрана, нацијата останува различна од оние што веќе „се“ настрани.

Напнатоста меѓу „ние“ на нацијата и „ние“ на заедницата на настраните се изразува и преку евокацијата на „омраза“: „Како и другите, и нашата заедница многу добро ги познава разорувачките ефекти на омразата“. Ваквиот исказ е комплексен. Од една страна, оваа изјава го свртува вниманието кон искуството на омразеност кое ја мачи националната имагинарност, што претполага разлика меѓу толерантни мултикултурни субјекти кои „сакаат“ и фундаменталисти и расисти кои „мразат“ (види поглавје 6). Со тоа што покажува дека настраните лица се заедница „омразена“ од имагинарната нација, изјавата ја прекршува идеалната слика која нацијата ја има за себе („Америка може да ги мрази другите (настраните), но и да биде омразена од други“). Но истовремено, овој наратив го повторува доминантниот: трагедијата на настанот е последица на „нивната омраза“ кон „нас“ („Зошто нè мразат?“). Конструкцијата на заедницата на настраните како омразена заедница, која ја поделува нацијата, преминува во конструкција на нацијата како „омразена“ од други. Нацијата се воведува повторно како кохерентен субјект во рамките на исказот: заедно сме омразени и во омразеноста сме заедно.

Во рамките на оваа реакција на настраните, со жалењето се одговара на загубата на „секој живот“, вклучително и на „членови на нашата заедница“. Се даваат индивидуалните имиња, а загубите се именуваат како квир-загуби: „Меѓу нив се наоѓа американски копилот во авионот што се урна во Пентагон; медицинска сестра од Њу Хемпшир; двојка која патувала со тригодишниот

син“. Понатаму, загубите се евоцираат преку јазикот на херојство и храброст: „Микал Џаџ, татко, капелан во Противпожарната бригада на Њујорк, починат при земање последна исповед на повреден пожарникар, и Марк Бинингам, директор за јавни односи во Сан Франциско кој помогна да се спречат киднаперите во авионот“. Секако, повикот за препознавање на квир-храброста и квир-загубата има цел да ги „обележи“ другите веќе именувани како загуби. Односно, самата потреба одредени загуби да се идентификуваат како квир-загуби открива дека на прво место повеќето загуби биле раскажани како хетеросексуални загуби. Навидум необележаните индивидуални загуби привилегирани во медиумите се обележуваат преку именувањето на другите загуби како квир-загуби/загуби на настраните. Ризикот од „обележување“ е дека загубата на настраните ќе се именува како загуба веднаш покрај другите загуби; употребата на хуманистички јазик за индивидуалната храброст и херојство ги прави овие загуби како другите. Оттука, квир-загубата се присоединува кон загубата на нацијата, во која „ние“ секогаш е „и ние“. Исказот „и ние“ повлекува и признавање на исклучувањето во минатото („и“ покажува дека „ние“ мора да се дополни), и барање за вклучување (ние сме како вас во загубата). Иако таквото тажење ја предизвикува воспоставената „хиерархија меѓу мртвите“ (Sturken, 2002: 384), истото функционира и како форма на прикривање; искажувањето тага ја „покрива“ нацијата. Настраните животи се оплакуваат како настрани животи само за да се поддржи тагата на нацијата, со што се продолжува прикривањето на другите загуби (на пример, загубите во Авганистан, Ирак, Палестина).

И додека реакцијата на Националната асоцијација на геј и лезбејки новинари по повод 11 септември го предизвикува начинот на кој нацијата е обезбедена со тоа што едни загуби ги прави повидливи од други, таа овозможува именувањето на квир-загубите да го поддржи наративот кој имплицитно го критикува. Но не смееме да реагираме со отповикување на барањето за признавање на тагата на настраните. Веќе ја регистриравме душевната и општествената цена на непризнаените загуби. За квир политиката/политиката на настраност, предизвикот се јавува во пронаоѓањето поинаков начин на оплакување и реагирање на тагата на другите. За поинаквото промислување на етиката и политиката на тагата на настраните, би сакала повторно да ја разгледаме комплексноста на тагата како

психосоцијален процес на соочување со загубата.

Разграничувањето што го прави Фројд меѓу жалењето и меланхолијата може да ни помогне. За Фројд, жалењето е здрава реакција кон загубата бидејќи е поврзано со „ослободувањето“ на изгубениот објект, љубената личност или апстракцијата која го зазела нејзиното место[xxxix]. Меланхолијата е патолошка: егото одбива да го ослободи објектот и го зачувува објектот „во себе“[xl]. Во првиот случај „светот станува сиромашен и празен“, додека во вториот, „е самото его“ (Freud, 1934b: 155). Меланхолијата повлекува асимилација: објектот опстојува, но единствено доколку е вклопен во субјектот како еден вид привидна смрт. Основната претпоставка во разграничувањето на Фројд посочува дека е добро и здраво да се „ослободи“ загубениот објект (да го „ослободиш“ она што веќе „заминало“). Ослободувањето на загубениот објект претставува етичка и „здрава“ реакција на другоста на другиот.

Но, идејата дека е „подобро“ да „ослободиш“ е оспорена. На пример, збирката „Врски кои опстојуваат (Continuing Bonds)“ „ја преиспитува идејата дека целта на тагата е да се прекинат врските со починатите за преживеаниот полесно да создава нови врски“[xli]. Силверман и Клас предлагаат дека целта на тагата не е да ослободиш, напротив, таа се крие во „постојано преговарање на значењето на загубата со текот на времето“[xlii]. Со други зборови, меланхолијата не треба да се сфаќа како патолошка; желбата да се одржи врската со загубениот ги овозможува, наместо да ги попречува новите форми на сврзување. Впрочем, постојат тврдења дека одбивањето да се ослободи е етичка реакција на загубата. На пример, Енг и Казанџиан го прифаќаат разграничувањето меѓу жалењето и меланхолијата на Фројд, но тврдат дека меланхолијата е пожелна како начин да се реагира на загубата. Жалењето овозможува постепено повлекување од објектот и со тоа го негира другиот преку заборавот на неговата трага. За споредба, меланхолијата е „трајна оддаденост на егото кон загубениот објект“ и како таква претставува начин да се задржи другиот, а со него да се одржи минатото во сегашноста (Eng and Kazanjian, 2003: 3). Во овој модел, одржувањето на минатото во живот, дури и кога тоа е загубата, е етичко: објектот не е одделен од историјата, или кодиран, туку може да се стекне со нови значења и можности во сегашноста. Да ослободиш би значело

да убиеш повторно[xliii].

Делото на Енг и Хан посочува на етичката должност да се одржи мртвиот друг во живот. Прашањето како да се реагира на загубата бара преобмислување на тоа што значи да се живее со смртта. Во Фројдовата критика на меланхолијата, нагласокот е на загубениот надворешен објект, она што за мене е друго, кој се зачувува со тоа што станува внатрешен за егото. Според Џудит Батлер, објектот не е напуштен, туку е преместен од надворешното во внатрешното[xliv]. Сепак, преминот кон тага не значи едноставно „воспримање“ на она што е „надвор“. За да се изгуби објектот, мора претходно да постоел во субјектот. Сфаќањето на „внатрешноста“ единствено како историја на мината асимилација („воспримањето“ како „создавање сличност“) би било премногу ограничувачко, иако асимилацијата е суштинска за љубовта, како и за тагата, како што веќе кажав. „Внатрешноста“ може да се сфати и како ефект на „сврзаноста“ (withness) при интимност, што повлекува да бидеш под влијание на другите. Според феминистичките критичарки, ние сме „со другите“ пред да бидеме дефинирани како „одделени“ од другите[xlv]. Секој од нас, во оформувањето од другите, носи со себе „впечатоци“ од тие други. Впечатоците, секако, претставуваат спомени од овој или од оној друг, кон кои се навраќаме во лепливата метонимија на нашите мисли и соништа, и преку поттикнување разговори со другите или преку визуелната форма на фотографиите. Оваа „сврзаност“, исто така, го оформува нашето тело, гестовите, начинот на изразување: прибираме парчиња еден од друг како резултат на интимноста или близината[xlvi]. Секако, до одреден степен, оваа близина повлекува создавање сличности. Но, хибридната работа на создавање на идентитетот не се сочинува во јасната сличност на еден со друг. Повлекува динамичен процес на постојано појавување на површината: деловите од мене во кои се сочинети твоите „впечатоци“ не можат да се сведат на „тебе-својственоста“ (you-ness) од „тебе“ (you), а сепак тие се повеќе од само јас. Оттука, создавањето на субјектот зависи од впечатоците на другите, и овие „впечатоци“ не се истоветни со карактерот на „другите“. Другите постојат во мене и истовремено „одделно“ од мене. Доколку те примам во себе, не значи и дека „ќе станам како тебе“, или „ќе те создадам како мене“, бидејќи други оставиле впечаток врз мене, ја оформиле мојата

површина на еден или на друг начин.

Значи, да се изгуби друг не значи и да се изгубат впечатоците, дел од кои дури се и несвесни. Да се зачува врската не значи надворешниот друг да се направи внатрешен, туку да се одржат впечатоците во живот како аспекти на нечие себство кои истовремено се и себеси и повеќе од себеси, како знак на долгот кон другите. Другиот може да го ослободиме, како туѓинец, но сепак да ги одржиме врските со тоа што ќе ги одржиме впечатоците од загубениот. Ова не значи дека „впечатоците“ го заменуваат другиот како невистинита и смртоносна замена. Ниту, пак, таквите „впечатоци“ мора да останат исти. Иако другиот не е жив за да создаде нови впечатоци, впечатоците го следат моето движење: поинаква перспектива во разговор кога ќе слушнам нешто непознато; трепетот на нечиј лик низ времето, твојот лик, а мојата претстава за тебе. Оплакувањето на другите значи да се одржат во живот нивните впечатоци во нивната смрт.

Етичкото и политичкото прашање за настраните субјекти не би било дали да се тажи, туку како да се тажи. Во дел од реакциите на 11 септември, јавно искажаната тага ја постави квир-загубата како објект, покрај другите загуби, и на овој начин ја конструираше нацијата како вистинскиот субјект на тагата. Но, настраните субјекти можат да ги споделуваат впечатоците од оние што ги изгубиле без да се трансформираат тие впечатоци во објекти кои нацијата ќе ги апроприра или ќе ги прими. Токму тоа претставуваше проектот Покривки на имиња, иако одредени теоретичари, како што е Кримп, покажаа резервираност заради начинот на кој проектот ја санитаризираше загубата за поширокаата публика[xlvii]. Според Кен Пламер, важноста на проектот не е во начинот на кој ѝ се обраќа на нацијата, како на замислен субјект кој можеби би ја прифатил тагата како своја, туку во процесот на справување со тагата заедно со другите. Тој предлага дека „приказните помагаат при организирањето на текот на интеракцијата со тоа што го сврзуваат или го нарушуваат односот на себството со другиот и со заедницата“[xlviii]. Можеби настраните форми на тага ги одржуваат впечатоците на загубените споделувајќи ги со другите. Споделувањето на впечатоците е возможно доколку загубата не се трансформира во „наша загуба“ или се претвори во објект: кога загубата станува „наша“, се одзема

од другите. Неименувањето на „мојата“ или „твојата“ загуба како „наша загуба“ не повлекува приватизација на загубата, туку генерирање публика во која споделувањето не се заснова на претпоставката за заедничка сопственост. Квир политиката на тажење мора да им даде на другите, оние чии загуби не се признаени од нацијата, простор и време за тагување, наместо да тагува за тие други или, пак, да бара од „нацијата“ да тагува по нив. Во оваа политика, признавањето е значајно, а не признавањето на тагата на другиот, но на другиот како тагувач, како субјект, а не како објект на тагата, субјект кој не е сам во својата тага бидејќи тагата е за другите и е насочена кон другите.[xlix]

Неопходно е да се пронајдат начини за споделување на тагата на настраните со другите токму поради одбивањето да се признае загубата на настраните (да не зборуваме за квир-тагата). Во интимната и трогателна етнографија за смртта на нејзиниот татко, Ненси А. Неплс прикажува дека отфрлањето од страна на нејзиното семејство за време на погребот придонело поддршката од нејзиното настрано семејство на згрижувачи да стане позначајна[l]. Да се поддржат другите како тагувачи – не со тоа што ќе тагуваме за нив, туку со тоа што ќе им дадеме простор и време да тагуваат – е уште позначајно кога тие други се исклучени од секојдневната мрежа на легитимизација и поддршка. Тековната работа на тагата помага да се одржат спомените за заминатите, да се згрижат тие што тагуваат и да се дозволи впечатоците на другите да ја допрат површината на заедницата на настраните. На тој начин, заедницата на настраните се противи да стане едно и да се порамни со патриотското „ние“ на нацијата, единствено кога загубата е признаена како таква која не може едноставно да се претвори во објект, а сепак е со другите и за другите. Овде, твојата загуба не се преведува во „наша загуба“, туку ме поттикнува да се свртам кон тебе и да ти дозволам повторно да впечатуваш во мене.

НАСТРАНИ ЗАДОВОЛСТВА

Секако, чувствата на настраните не се сврзуваат единствено со просторот на негативноста, дури и кога таа се преведува како

грижа за други. Квир политиката повлекува и уживање, каде што „не“ нуди надеж и можност за други начини на населување на телата. На кој начин задоволствата во настраната интимност ја предизвикуваат ознаката на терминот “настрано“ како објект, она што е „протерано од доменот на подносливото“[li], дури и како „смрт“ неизбежна заради неуспехот да се репродуцира животот? Ризично прашање. Иако настраните лица се конструирани како објектни битија, тие, исто така, се и извор на желба и фасцинација. Мајкл Бронски ја истражува тензијата меѓу „хетеросексуалниот страв од хомосексуалноста и геј-културата (и задоволството кое тие го претставуваат) и еднакво силната завист и желбата да се ужива во таа слобода и задоволство“[lii]. Жижек, исто така, ја истражува амбивалентноста на вложувањето во „другиот“ како тој што „ужива“ и чие уживање ја надминува економијата на влогот и добивката[liii]. Расистот или хомофобот се обидуваат за да го украдат ова уживање, за кое тие претпоставуваат дека им било одземено преку агресијата на нивната омраза (види, исто така, поглавје 2 и поглавје 6). Да се зборува за настраното задоволство како можно место за политичка трансформација повлекува и ризик да се потврдат конструкциите за настраноста кои го одржуваат местото на (хетеро)нормативниот субјект.

Сепак, на другите може еднакво да им се завидува поради недостигот на уживање, автентичноста на нивното страдање, нивната ранливост и болка. Јас истражував за тоа како влогот во ликот на другиот кој страда го нуди задоволството на добротворност на западниот субјект (види поглавје 1). Во рамките на Ленинистичката теорија за партијата, која ја предводи револуцијата или делата од постколонијалните студии, исто така, се јавува вложување во болката и борбата на пролетеријатот, односно на селанецот. Овде влогот дозволува проектот да зборува од името на другиот, чија тишина се толкува како повреда[liv]. Со други зборови, другиот станува влог со тоа што на нормативниот субјект му нуди визија за она што недостига, без разлика дали тој недостиг е форма на страдање или лишување (сиромаштија, болка), или прекумерност (задоволство, уживање). На другиот му се препишува афектот (кој е во болка, или добива задоволство) како средство за конституирање на субјектот. Не велам дека задоволството на настраните (кое им е забрането на хетеросексуалците) ги прави „настрани“, но ќе го разгледаме

начинот на кој телесните и општествените практики на настрано задоволство ја предизвикуваат економијата која дистрибуира задоволство како форма на посед – како чувство кое го имаме – на прво место.

Секако, задоволството не се исклучува, односно не претставува табу во меинстрим-културата (постојат формални настани и места на кои од јавноста се бара да искаже задоволство – при што задоволството во овој случај е прашање на „солидарност“). Навистина, во рамките на глобалниот капитализам, постигнувањето поголемо задоволство претставува императив (преку потрошувачката на производи создадени да ги дразнат сетилата). Но, паралелно со императивот да се ужива, постои предупредување: задоволствата одвлекуваат внимание, го попречуваат исполнувањето на обврските, задачите и одговорностите. Хедонизмот не се претставува позитивно во печатот. Задоволството се претвора во императив единствено како поттик и награда за добро однесување или како „апропириран филтер“ за телата зафатени со производство („работи жестоко, забавувај се жестоко“). Овој императив не претполага единствено дека задоволството претставува награда, туку дека треба да се ужива во вистинскиот вид задоволство, каде што вистинското е одредено како ориентација кон некој објект. Задоволството е „добро“ единствено кога е насочено кон одредени објекти, а не други. „Ориентацијата“ на економијата на задоволство е поврзана со хетеросексуалноста: жените и мажите „треба“ да доживеат вишок задоволство, но единствено доколку си ги истражуваат сопствените тела под фалусниот знак на разликата (задоволството како уживање во половата разлика). Додека, во денешно време, сексуалното задоволство на Запад можеби е одвоено од задачата, односно од обврската за репродукција, сепак, на одреден начин останува поврзано со фантазијата да се биде репродуктивен: во сексот уживаме со тело со кое замислуваме дека е возможно да се репродуцираме. Настраните задоволства се легитимни сè додека „настрани“ е краткотраен момент во приказната за хетеросексуалната двојка („настраноста како забавна разонода“). Ветувањето за ова задоволство почива во неговата конвертибилност кон репродукцијата и кон акумулацијата на вредноста.

Да претпоставиме дека настраните задоволства, бидејќи се

„ориентирани“ кон нелегитимен објект, нема да го повратат влогот. Но, ова не е секогаш точно или е така. Според Розмари Хенеси, „настраноста“ може да се комодифицира, односно возможно е да се профитира од настраните задоволства во рамките на глобалниот капитализам: розовата фунта (the pink pound – куповната моќ на геј-заедницата (Заб. на прев.)) акумулира голема вредност[lv]. Хенеси тврди дека парите, а не ослободувањето, се одговорни за неодамнешната геј-видливост. Таа тврди: „Ослободувањето на сензорно-афектните капацитети од сојузот со семејството истовремено претставуваше повторно обединување на желбата со новите комодифицирани форми“. Создавањето несемејни желби дозволува нови форми на комодификација; „не“ во „ненормативно“ не постои надвор од постојните кругови на размена, напротив, дури и го интензивира движењето на комодитетите што се претвора во капитал (види поглавје 2). Глобалниот капитализам повлекува безмилосна потрага по нови пазари, а настраните потрошувачи овозможуваат таков пазар. Според Маркс, производството на вишок вредност зависи од експлоатацијата на трудот на другите. Комодификацијата на квир вклучува истории на експлоатирање: индустријата на удопствата која го поддржува настраниот стил на удопства, како и другите индустрии, зависи од класната и расна хиерархија. Настраноста не смее да се идентификува надвор од глобалната економија која ги преобразува „задоволствата“ во „профит“ преку експлоатација на трудот на другите.

Ваквото тврдење го предизвикува начинот на кој сексуалното задоволство се идеализира – речиси револуционерно само по себе и за себе – во рамките на одредени верзии на квир-теоријата. На пример, Даглас Кримп нуди визија за машката геј-промискуитетност како „позитивен модел за потрагата по сексуални задоволства“ (Crimp, 2002: 65), додека Мајкл Ворнер сексуалната анатомија ја дефинира како „пристап до задоволствата“[lvi]. За Мајкл Бронски, „принципот задоволство“ е причина за стравот од хомосексуалноста, како и за нејзината моќ: „Хомосексуалноста нуди визија на сексуално задоволство кое е целосно одвоено од товарот на репродукцијата: секс без друга цел, дестилат на принципот на задоволство“ (Bronski, 1998: 8). Идеализацијата на задоволството ја поддржува идејата за сексуална слобода која не е еднакво достапна

за сите: идеализацијата ги продолжува наместо да ги предизвикува „слободите“ на машкоста. Негативен модел на слобода е понуден во делата според кои настраните лица уживаат во задоволствата бидејќи се претпоставува дека се ослободени од скриптите на (хетеро)нормативното постоење: „Бидејќи социјалниот геј-живот не се ритуализира и не се индустријализира како хетеросексуалниот, секоја врска претставува авантура во речиси непозната територија“[lvii]. Иронично, но таквото читање го претвора настраното задоволство во наратив на откритие близок на жанровите кои раскажуваат за задоволствата на колонијализмот: како патување во непозната територија. Кој е истражувачот? Кој ја нуди територијата?
Сепак, и покрај тоа што настраните задоволства во рамките на глобалниот капитализам циркулираат како комодитет, тие имаат цел и да ги предизвикаат општествените норми како норми на вложување. Во поддршка на ова тврдење, неопходно е да се погледне како задоволството ги оформува телата и како тие ја заземаат формата на задоволствата. Веќе зборував за феноменологијата на болката (види поглавје 1), тврдејќи дека болката ги преоформува површините на телото преку начинот на кој телото се повлекува во себе. Задоволството го свртува вниманието кон површините кои се појавуваат како впечатоци преку средбите со другите. Но, интензивирањето на површината има сосема поинаков ефект во искусувањето на задоволството: уживањето во допирот на другиот го отвора моето тело, ме отвора мене. Според Дру Ледер, задоволството се искусува во и од светот, не само во однос на сопственото тело. Задоволството се шири: „Ги полниме телата со тоа што им недостига, отворени сме кон струите на светот, посегнуваме по другите“[lviii].

Задоволствата ги отвораат телата кон светот преку отворањето на телото кон другите. Како такви, задоволствата им дозволуваат на телата да заземат повеќе простор. Би било интересно да се разгледа, на пример, како избликот на уживање и задоволство на фудбалските навивачи завладејува со целиот град, со исклучок на оние кои не ја „споделуваат“ нивната радост или не ја возвраќаат радоста преку перформативот на задоволство. Навистина, јавноста на задоволството може да функционира како форма на агресија; како изјава „Овде сме“. Беверли Скегс (1999) покажа дека изразот на задоволство од страна на хетеросексуалците во квир-простори

дејствува и како форма на колонизација; „преземањето“ на квир-просторот остава чувство на вознемиреност, изместеност и изложеност кај настраните субјекти, особено кај лезбејките. Примерите покажуваат значаен просторен однос меѓу задоволството и моќта. Задоволството не повлекува единствено способност да се влезе во општествениот простор, односно да се насели со леснотија општествениот простор, туку функционира и како форма на полагање право и припадност. Просторите се запоседнуваат преку уживањето кое се возвраќа со тоа што е посведочено од страна на другите. Да се навратам на аргументот од почетокот на поглавјето, искажувањето на настраните задоволства може да генерира неудобност во простори засновани на „задоволствата“ на хетеросексуалноста. За настраните, искажувањето задоволство преку тоа што го правиме со телата повлекува удобноста на хетеросексуалноста да се направи помалку удобна.

Дополнително, задоволствата повлекуваат отворање кон другите; задоволството ги ориентира телата кон други тела со тоа што впечатува на површината и создава површински тензии. Но, задоволството не претставува едноставно отворање на секого кон секого. Самиот контакт зависи од разликите кои веќе впечатуваат врз површината на телата. Задоволството претставува контакт меѓу телата веќе оформени од минати истории на контакт. Одредени форми на контакт го немаат истиот ефект како други. Настраните задоволства ги изложуваат на контакт телата кои биле одвојувани од скриптите на принудната хетеросексуалност. Не сум сигурна дека ова придонесува гениталиите да бидат „оружје на задоволство против сопствената потчинетост“[lix]. Сепак, при уживањето на забранетиот или попречен контакт, настраните задоволства создаваат можност за поинаков вид впечатоци. Кога телата допираат и даваат задоволство на тела на кои контактот им бил попречен, тие се преоформуваат. Надежта во настраноста е дека повторното оформување на телата преку уживањето во она или во оној што бил забранет „впечатува“ поинаку врз површините на општествениот простор, создавајќи ја можноста за општествени форми кои не се ограничени од формата на хетеросексуалниот пар.

Настраните задоволства не се создаваат единствено при

соединувањето на телата во сексуална интимност. Родово и сексуално ненормативните тела се „здружуваат“ во просторот преку задоволството на отворање кон други тела. Ваквите настрани здружувања повлекуваат форми на активизам; начини повторно да се освои улицата, како и просторите, како што се клубовите, баровите, парковите и домовите. Надежта во квир политиката е дека зближувањето со другите, кои ни биле забранети, нè води кон поинаков начин на живот со другите. Овие можности не се поврзани со слобода од нормите или постоење надвор од кругот на размена во рамките на глобалниот капитализам. Нетрансцендентноста на настраноста дозволува настраноста да ја извршува својата работа. Затоа квир-надежта не е сентиментална. Таа е афектна токму во очи на упорноста на формите на живот кои опстануваат во негативната поврзаност со „не“. Настраноста ја одржува надежта за „неповторување“ единствено додека ја објавува упорноста на нормите и вредностите кои придонесуваат чувствата на настраните да бидат настрани во прв ред.

Превод од англиски:
Јулија Мицова

---

i Goodman, R.T. Infertilities: *Exploring Fictions of Barren Bodies* (Minneapolis: University of Minnesota Press), 194

ii Секако, фразата ја зајмив од Едриен Рич. Благодарна сум на нејзините дела кои ја демонстрираат структурната и институционалната природа на хетеросексуалноста.

iii Квир-феноменологијата може да понуди пристап кон „сексуалната ориентација“ преку преобмислување на местото на објектот во сексуалната желба, притоа фокусирајќи се на тоа како телесните насоки „кон“ одредени објекти, а не кон други, влијаат врз начинот на кој телата го населуваат просторот и просторот ги населува телата.

iv Види Butler, Judith. *The Psychic Life of Power: Theories of Subjection* (Stanford: Stanford University Press, 1997); и Braidotti, Rosi. *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming* (Cambridge: Polity Press, 2002), 52

v Barber, S.M. and Clark, D.L. “Queer Moments: The Performative Temporalities of Eve Sedgwick Kosofsky” во Barber, S.M. and Clark, D.L. eds. *Regarding Sedgwick: Essays on Queer Culture and Critical Theory* (New York: Routledge, 2002), 22-9

vi Промислувањето на квир-чувствата повлекува промислување на „квир“ како леплив знак. Според Батлер, зборот „квир“ е перформатив: се стекнува со нови значења преку повторување (Buttler, “Critically Queer”, 1997). Квир, порано навредлив термин (при што, да се биде квир значело да не се биде исправен, нормален, ниту човек), стана име за алтернативна политичка ориентација. Значајно е тоа што како леплив

знак, „квир“ се стекнува со нови значења не преку негово исклучување од претходните контексти на исказ, туку со нивно зачувување. Во квир-политиката се задржува силата на навредата; „не“ не се негира („позитивни сме“), туку се прифаќа, се прифаќа како име. Можноста за генерирање нови значења или нови ориентации на „старите“ значења, зависи од колективниот активизам, од процесот на здружување со цел да се расчисти простор или основа за дејство. Со други зборови, потребно е повеќе од едно тело за да се создадат семантички и политички можности. Понатаму, да не заборавиме дека квир сè уште важи за навредлив термин и дека не сите со ориентација што би ја подвеле како квир можат или би се идентификувале со ова име, или би можеле да го „слушнат“ името без да ја слушнат и историјата на неговата употреба како навредлив термин: „Сега се појави зборот *квир*. Но освен во цитати, нема никогаш да го употребам овој термин за да се идентификувам себеси или друг хомосексуалец. Овој збор, мојата генерација – мојот сопатник кој е 25 години помлад од мене го дели истото мислење – ќе го слуша секогаш со евоцирани конотации на насилство, тепање, апсење, убиство“ (Rechy, 2000: 319). Што слушаме кога слушаме зборови како „квир“ зависи од комплексните психобиографски, како и институционални истории.

vii Berlant, L. and Warner, M. “Sex in Public” во Berlant, L. *Intimacy* (Chicago: University of Chicago Press, 2000), 313

viii Види поглавје 5 за срамот, каде што го разгледувам начинот на кој нормативните тела имаат „тавтолошки“ однос кон социјалните идеи: *горди се што се приближуваат кон идеал кој веќе ја зазел нивната форма*.

ix Valentine,G. “(Re)Negotiating the ‘Heterosexual Street’: Lesbian Productions of Space” во Duncan, N. *Bodyspace: Destabilising Geographies of Gender and Sexuality* (London: Routledge, 1996), 149

x Мојата анализа во поглавје 8, глава 2, за односот меѓу вчудовидености и напуштањето на обичното, подетално го разгледува ова тврдење.

xi Секако, хетеросексуалните субјекти искусуваат неудобност при соочување со настраните лица и неконвенционалните форми на спојување во двојка, во случај кога знаците на квир-особеноста не биле прикриени. Квир политиката би ја прифатила неудобноста: настојува луѓето да се чувствуваат неудобно преку поголема видливост на квир-телата. Но, сите настрани лица не се чувствуваат удобно со императивот кој настојува луѓето да се чувствуваат неудобно. Особено со оглед на тоа што „изворното семејство“ претставува основен простор за квир-искуствата на неудобност, па од името на љубовта или грижата се прикриваат знаците на настраност. Благодарност за Никол Вителон која ми помогна во разјаснувањето на ова тврдење. Исто така, види поглавје 5 за срамот, дискусијата за квир-срамот во рамките на семејствата.

xii Глобалниот капитализам се потпира на „чувственият фетиш“ на удобноста: за потрошувачите да се чувствуваат удобно, други мора да работат напорно, меѓу нив и чистачите, како и другите физички работници. Оваа поделба меѓу трудот и удопствата (како и меѓу менталниот и физичкиот труд) има функција на инструмент на моќ меѓу и во рамките на нациите-држави. Но, односот на „работа“ се прикрива со трансформацијата на удобноста во поседување и полагање право. Ова е особено забележително во туристичката индустрија: знаците на работа се отстранети од самиот комодитет

како, на пример, од туристичкиот пакет, со цел да се зголеми неговата вредност. За анализа на комодификацијата и фетишизмот, види McClintock, A. *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest* (New York: Routledge, 1995); додека за анализа на емотивниот труд неопходен за благосостојбата на потрошувачите, види Hochschild, A.R. *The Managed Heart: Commercialisation of Human Feelings* (Berkley: University of California Press,1983), 7.

xiii Dean, T. and Lane, C. “Homosexuality and Psychoanalysis: An Introduction” во Dean, T. and Lane, C. eds. *Homosexuality and Psychoanalysis* (Chicago: Chicago University Press, 2001), 7

xiv Hallberstam, J. “What’s That Smell? Queer Temporalities and Subcultural Lives”, *International Journal of Cultural Studies 6* (3), 2003, 331-33

xv Sullivan, A. *Virtually Normal: An Argument about Homosexuality* (New York: Vintage Books, 1996), 112

xvi Овде го парафразирам Франц Фанон во Црна кожа, бели маски (Black Skin, White Masks, Frantz Fanon). Но, аналогијата е ограничена: асимилацијата во бел и асимилацијата во хетеросексуалец не е еквивалентна, делумно заради поинаквиот однос на расата и сексуалноста со знаците на видливост. Види: Lorde, A. *Sister Outsider: Essays and Speeches* (Trumansburg, NY: The Crossing Press, 1984).

xvii Butler,J. “Is Kinship Always Already Heterosexual”, *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 13(1), 2002, 14-44, 21

xviii Gopinath, G. “Nostalgia, Desire, Diaspora: South Asian Sexualities in Motion” во Ahmed, S., Castaneda, C., Fortier, A.M., Sheller, M. eds. *Uprootings/Regroundings: Questions of Home and Migration* (Oxford: berg, 2003)

xix Epps, B. “The Fetish of Fluidity” во Dean, T. and Lane, C. *Homosexuality and Psychoanalysis* (Chicago: University of Chicago Press, 2001), 412; Fortier, A.M. “Multiculturalism and the New Face of Britain”, unpublished paper, 2003

xx Epps, B. “The Fetish of Fluidity”, 413

xxi Martin,B. *Femininity Played Straight: The Significance of Being Lesbian* (New York: Routledge, 1996), 46

xxii Благодарност до Џеки Стејси, чии мудри коментари при еден разговор ми помогнаа да го формулирам аргументот.

xxiii Секако, одредени родово и сексуално ненормативни тела можат да поминат, што значи поминување во хетеросексуалниот простор. Поминувањето како технологија повлекува прикривање: поминувањето произведува ефект на удобност (не можеме да ја забележиме разликата), но не за субјектот кој поминува, кој можеби чувствува неудобност или неспокој, со оглед на постојаната закана „да се биде виден“ или фатен. Види: Ahmed (1999).

xxiv Gabb,J. “Telling Tales: Troubling Sexuality within Analysis of the ‘Lesbian Community’ and ‘Lesbian Families’”, paper presented at ‘Re-Imaginining Communities’ Conference, Lancester University, May 2002, 6; види и Lewin,E. *Lesbian Mothers: Accounts of Gender in American Culture* (Ithaca: Cornell University Press, 1993)

xxv Дебатата за квир-семејствата е исто така дефинирана во поглед на опозицијата меѓу асимилацијата и отпорот (Goss, 1997; Sandell, 1994; Phelan, 1997: 1; Weston, 1991: 2; Weston, 1998).

xxvi Weeks,J., Heaphy, B. and Donovan,C. *Same-Sex Intimacies: Families of Choice and Other Life Experiments* (London: Routledge, 2001), 37

xxvii Carrington,C. *No Place Like Home: Relationships and Family Life Among Lesbians and Gay Men* (Chicago, University of Chicago Press, 1999), 13

xxviii Carrington, *No Place Like Home*, 218

xxix Weston,K. *Families We Choose: Lesbians, Gays, Kinship* (New York: Columbia University Press, 199), 116; види и Weston,K. "Forever Is a Long Time: Romancing the Resal in Gay Kinship Ideologies" во Yanagasiko, S., and Delaney, C. eds. *Naturalizing Power: Essays in Feminist Cultural Analysis* (New York: Routledge, 1995), 93

xxx Sedgwick,E.K. *Tendencies* (London: Routledge, 1994), 71

xxxi Butler, *The Psychic Life of Power*, 135

xxxii Nunokawa,J. "'All the Sad Young Man': AIDS and the Work of Mourning"во Fuss, D. ed. *Inside/Out: Lesbian Theories and Gay Theories* (New York: Routledge, 1991),319

xxxiii Види Crimp,D. *Melancholia and Moralism: Essays on AIDS and Queer Politics* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2002)

xxxiv Cvetkovich,A. "Legacies of Trauma, Legacies of Activism: ACT UP's Lesbians" во Eng, L.D. and Kazanjian, D. eds. *Loss: The Politics of Mourning* (Berkley: University of California Press, 2003), 427

xxxv Sturken,M. "Memorialising Absence" in Calhoun,C., Price, P. and Timmer,A. eds. *Understanding September 11* (New York: The New Press, 2002), 383-4

xxxvi Секако, останува прашањето дали „другите" ќе сакаат да им биде пренесена колективната тага. Што значи кога неоплакуваните се оплакуваат? Другиот можеби не ја сака мојата тага затоа што токму таа тага го „внесува" она на кое воопшто не му било „дозволено да биде близу". Дали Ирачаните и Авганистанците би сакале силата на западната тага да ги трансформира во загуби? Со ова се создава ризик за уште една насилна форма на апропријација, со која нивните загуби се наведуваат како „наши", налагање кое ја прикрива наместо да ја открие нашата одговорност за загубата. Изразите на носталгија и каење од страна на колонизаторите по изгубеното како ефект на колонизацијата припаѓаат во меинстримот (види Hooks, 1992). Препознавањето на другиот како тој што тажи, што изгубил (што можеби е наша одговорност) е политички поостварливо отколку тажењето за другиот или наведувањето на нивната тага како моја. Види во заклучокот Само емоции за анализа на неправдата што настапува кога оние што не можат да се оплакуваат се трансформираат во оплакувани.

xxxvii Eng,D.L. "The Value of Silence", *Theatre Journal 54 (1)*, 2002:85-94, 90

xxxviii Националната асоцијација на геј и лезбејки новинари (НАГЛН) „е организација на новинари, медиумски професионалци и студенти кои работат во новинарската индустрија и негуваат праведно и точно известување за темите поврзани со лезбејките, геј-лицата, бисексуалците и трансродовите лица. Асоцијацијата се противи на пристрасност на работното место кон сите малцинства и овозможува професионален развој за своите членови". Веб-страница: http://www.nlgja.org/ Пристапено на 22.12.2003 г.

xxxix Freud,S. "Mourning and Melancholia", *Collected Papers, vol.4*, ed. Jones, E. (London:The Hogarth Press, 1934),153

xl Freud,S. "Mourning and Melancholia", 153

xli Silverman, P.R. and Klass,D. "Introduction: What's the Problem?" во Klass,D., Silverman, P.R. and Nickman, S.L. *Continuing Bonds: New Understanding of Grief* (Philadelphia: Taylor and Francis, 1996), 3

xlii Silverman, P.R. and Klass,D. "Introduction: What's the Problem?", 19

xliii Види Eng, D.L. and Han, S. "A Dialogue on Racial Melancholia" во Eng, L.D. and Kazanjian, D. eds. *Loss: The Politics of Mourning* (Berkley: University of California Press, 2003), 365

xliv Butler, *The Psychic Life of Power*, 134

xlv Benjamin,J. *Like Subjects, Love Objects: Essays on Recognition and Sexual Difference* (New Haven: Yale University Press, 1995)

xlvi Види Diprose,P. *Corporeal Generosity: On Giving with Nietzsche, Merleau-Ponty, and Levinas* (New York: SUNY, 2002)

xlvii Crimp,D. *Melancholia and Moralism: Essays on AIDS and Queer Politics* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2002),196

xlviii Plummer,K. *Telling Sexual Stories: Power, Change and Social Worlds* (London: Routledge, 1995), 174

xlix Политичката и правната битка за признавањето на квир-партнерите при барањата за компензација по 11 септември се од суштинско значење. Сепак, засега не е понудено такво признавање. Признавањето на загубите на настраните и на настраните лица како субјекти на тага повлекува признавање на значајноста на квир-врските. Бил Берковиц го толкува Фондот за компензација на жртвите од 11 септември, според кој одредувањето на квалификуваноста за компензација се остава на државите, на следниот начин: „Во суштина, според комплексната и извртена одлука, на геј и лезбејските семејства не им следува федерална компензација доколку немаат тестамент, или, пак, доколку државите во кои живеат немаат усвоено закони со кои се признава граѓанското партнерство, а поголем дел од државите немаат такви закони". („Victims of 9/11 and Discrimination") http://www.workingforchange.com/article.cfm?ItemId=13001 Пристапено на 6 јануари, 2004 година.

l Naples,N.A. "A Member of the Funeral: An Introspective Etnography" in Bernstein, M. and Reiman, R. eds. *Queer Families, Queer Politics: Challenging Culture and the State* (New York: Columbia University Press, 2001), 31

li Butler,J. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'* (New York: Routledge, 1993), 9

lii Bronski,M. *The Pleasure Principle: Sex, Backlash, and the Struggle for Gay Freedom* (New York: St.Martin Press, 1998), 2

liii Žižek,S. *For They Know Not What They Do* (London: Verso, 1991), 2

liv Spivak,G.C. "Can the Subaltern Speak?" во Nelson, c. and Grossberg, L. eds. *Marxism and the Interpretation of Culture* (Urbana: University of Illinois Press, 1988)

lv Hennessy,P. "Queer Visibility in Commodity Culture" во Nicholson, L. and Seidman, S. eds. *Social Postmodernism: Beyond Identity Politics* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 143

lvi Michael Warner, *The Trouble with Normal: Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life* (New York: Free Press, 1999), 7

lvii Michael Warner, *The Trouble with Normal: Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life* (New York: Free Press, 1999), 115; види, исто така, Bell, D. and Binnie,J. *The Sexual Citizen: Queer Politics and Beyond* (Cambridge:Polity, 2000), 133

lviii Leder,D. *The Absent Body* (Chicago: University of Chicago Press, 1990), 75

lix Berlant, L. and Freeman,E. “Queer Nationality” in Berlant, L. *The Queen of America Goes to Washington City: Essays on Sex and Citizenship* (Durham: Duke University Press, 1997), 158

НАЗАДНО ЧУВСТВУВАЊЕ - ЗАГУБАТА И ПОЛИТИКАТА НА КВИР-ИСТОРИЈАТА (Вовед)

Хедер Лав[1]

Кој ќе ја напише историјата на солзите?

- Роланд Барт, „Дискурс на љубовникот: фрагменти“

Централен парадокс во која било трансформативна критика е дека нејзините стремежи за иднината се засноваат на историја на страдање, стигма и насилство. Опозиционата критика се спротивставува не само на постојните структури на моќта, туку и на самата историја која ѝ дава значење. Сè додека загубите од минатото нè мотивираат и му даваат значење на нашето сегашно искуство, обврзани сме да ги комемориграме („Никогаш нема да заборавиме“). Но еднакво сме обврзани и да го надминеме минатото, да избегаме од неговото завештание („Никогаш нема да се вратиме“). За групите образувани од историските повреди, предизвикот се состои во впуштање во минатото без тоа да ги уништи. Понекогаш се чини подобро да се продолжи – да дозволиме, како што пишува Маркс, мртвите да ги закопаат мртвите. Но токму штетните аспекти на минатото остануваат со нас, а самата желба да се заборави можеби е симптом на прогонување. Мртвите можат да ги закопуваат мртвите до бесконечност и пак да не завршат.

Историјата на западната репрезентација е распослана со трупови на родови и сексуални девијанти. Директно идентификувани-те со истополовата желба најчесто завршуваат мртви; доколку некако преживеат, тоа се случува под такви компромитирани услови што

1 *Заб. на уредникот*: Преведено и препечатено со дозвола на издавачот. Од Love, Heather. *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*, с. 1-14, 18-24. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. Copyright 2007, by the President and the fellows of Harvard College.

смртта се чини привлечна. Навраќањето кон овие текстови и слики може да биде болно. Бројни современи критичари ги отфрлаат негативните или мрачните претставувања во целост со тврдењето дека описот на истополовата љубов како невозможна, трагична и осудена на пропаст е чисто идеолошки. Неодамнешните културни истории сведочат за далеку поширок спектар искуства во текот на векот. Сепак, и покрај таквите докази, тешко е да се отфрли афектната моќ на ваквите претставувања.

Почетните дела во геј и лезбиските студии се стремеа кон негирање на значајноста на депресивните истории. Овие критичари реагираа на насилството и стигматизацијата со тоа што ја потврдија легитимноста на геј и лезбејското постоење. Од неодамна, теоретичарите кои работат во областа на квир студиите заседоа поинаков пристап, односно ѝ се спротивставија на стигмата со тоа што ја инкорпорираа. Зборот „настран“, како и „педер“ или „лезбача“, за разлика од попозитивните „геј“ или „лезбијка“, претставуваат навреда. Кога зборот настран беше присвоен при крајот на 1980-тите години, беше избран како потсетник на долгата историја на навреди и малтретирање – болката во него врескаше. Квир-теоретичарите црпеа од енергијата на стигматизираните, како и борбените активистички групи, како што се ACT UP и Квир-нација (Queer Nation) кои први го презедоа овој „присилно слаткогорчлив“ термин.[i] Акцентот на повредата во квир студиите придонесе критичарите од оваа област поревносно да ги истражуваат мрачните аспекти на претставувањето на настраноста и настраното искуството, како и да се посветат на социјалните, психичките и телесните ефекти на хомофобијата.

Преминот кон негативното во квир студиите беше резултат и на сериозниот интелектуален ангажман со историографијата, политиката и филозофијата на Мишел Фуко во текот на овој период. Во неговиот приказ за превртените дискурси во„ Историја на сексуалноста“, Фуко опишува како доминираните групи ја искористуваат реверзибилноста на моќта. Според него, дискурсот произведува моќ „но, исто така, ја поткопува и ја изложува“; за оние свесни за трошноста на моќта постојат многубројни можности доминацијата да се промени во предност. Како парадигматичен пример за ваков премин Фуко го посочува изумот на модерната форма на хомосексуалноста изведена од сексолошките, медицинските и криминолошките дискурси

при крајот на XIX век. Опишувајќи ја транзицијата од правните и религиозни дискурси, според кои содомијата претставува грев, кон хуманистичките науки кои ја класифицираат хомосексуалноста (односно, посоодветно, инверзијата) како болест, Фуко тврди дека создавањето на новата општествена категорија ја овозможи појавата на првите хомофилни движења: „хомосексуалноста зборува од свое име и бара да се признае нејзината легитимност, односно ’природност‘, често со истиот вокабулар и со употреба на истите категории со кои беше медицински дисквалификувана“.[ii]

Хомосексуалниот идентитет е неповратно жигосан од ефектите на превртениот дискурс: од една страна, сè уште се разбира како еден вид оштетен, односно компромитиран субјективитет; од друга страна, карактеристичните форми на геј-ослободувањето се произведуваат како реакција на оваа историја. Гордоста и видливоста нудат противотров на срамот и завештанието на плакарот; создадени се по ликот на одредени форми на омаловажување. Ваквиот централен премин ја структурира настраноста; таа е абјектна и возвишена, „мешавина на прекрасно и бизарно“.[iii] Ваквата контрадикција се одвива на ниво на индивидуалниот субјективитет; хомосексуалноста се доживува како стигматизирачка ознака, но и како форма на романтична вонредност. Се јавува и на структурно ниво во јазот меѓу претставите за привлечни, богати геј-мажи и лезбејки, понудени на масите, и реалноста на тековното насилство и нееднаквоста.

Нагласокот на штетата во квир студиите постои во состојба на заостреност со сродна и спротивна тенденција – потребата да се одолее на штетата и да се потврди настраното постоење. Тензијата е очигледна во дискусиите за „напредокот“ на геј-лицата и на лезбејките во текот на XX век. Иако голем број квир критичари не се согласуваат со идејата за линеарно, триумфалистичко сфаќање на историјата, во практиката, верно сме посветени на идејата за напредокот; и покрај воздржаноста, не можеме да престанеме со мечтаењето за подобар живот на настраните.[iv] Ваквите утопистички желби се кријат во суштината на колективниот проект за квирстудиите и се составен дел од историјата на геј и лезбискиот идентитет. Сепак, критичкиот порив за решавање – барем имагинарно – на проблемите во настраниот живот го отежна целосното ангажирање со овие тешкотии. Критичарите се најдоа во чудна позиција: не сме сигурни дали треба да

се истражува врската меѓу хомосексуалноста и загубата, или да се докаже дека таа воопшто не постои.[v]

Амбивалентноста е воочлива во коментарите на дел од најтажните текстови од квир канонот. Романот на Редклиф Хал, „Бунар на осаменоста“, од 1928 година е конкретен пример. Мелодраматичниот приказ на малтретирањето и страдањето на жена-хомосексуалец на почетокот од XX век е предмет на постојани напади од страна на читателите кои сметаат дека делото е застарено, хомофобично, депресивно и манипултивно. Истовремено, романот е еден од најчитаните и најдискутираните квир романи воопшто. И покрај поплаките за токсичноста, ваквите трагични, срцепарателни прикази на истополовата желба ги привлекуваат читателите на поинаков начин од поведрите приказни за ослободувањето. Иако заинтересираноста за ваквите текстови во сегашноста е тешко да се објасни, моќните чувства кои ги поттикнуваат – позитивни и негативни – се очигледен доказ за истрајноста на нивното влијание.

Тешко е да се зборува за ваквите ефекти во критички контекст, каде што амбивалентноста се разрешува во форма на критика и во насока на политичка полза. Приматот ставен на стратешките реакции во квир студиите значи дека болните и трауматични димензии на овие текстови (и на искуството при нивното читање) се минимализирани, односно се отфрлени.[vi] Во ова дело се обидов да му одолеам на афирмативниот премин во квир студиите со цел да се задржам целосно на „темната страна“ на модерната репрезентација на настраноста. Не е јасно како мрачното претставување од минатото може да придонесе за посветла иднина за настраните. Сепак, неопходно е да се истражи импулсот кој налага овие претставувања да се исползуваат со цел да ги погледнеме целосно.

„Назадно чувствување“ се фокусира на неколку литературни текстови од крајот на деветнаесеттиот и почетокот на дваесеттиот век, видливо жигосани со страдањето на настраните. Обработуваните текстови на Волтер Патер, Вила Катер, Редклиф Хал и Силвија Таусенд Ворнер прилично се разликуваат еден од друг во поглед на политичкиот и естетскиот сензибилитет; нудат и радикално различни обработки на темата за истополовата желба, од болно неодредени до громогласно јасни. Сепак, текстовите формираат значајни точки во традицијата на искуството на настраните и претставувањето кое

го нарекув „назадно чувствување“. Темните, амбивалентни текстови се записи на мачните преговори на авторите со доаѓањето на модерната хомосексуалност. Таквото претставување конституира клучна „архива на чувствување“, отчет за телесната и психичката цена на хомофобијата.[vii] Во нивните дела, особено внимание посветувам на чувствата, како што се носталгија, каење, срам, очај, *ресентимент*[viii], пасивност, ескапизам, самоомраза, повлекување, огорченост, дефетизам и осаменост. Овие чувства се поврзани со искусувањето на социјалната исклученост и историската „невозможност“ на истополовата желба.

Секако, истополовата желба не е невозможна како што беше; како резултат на тоа, опстанокот на чувствата, како што се срамот, изолацијата и самоомразата во постстоунволската ера, често претставуваат повод за дополнителни чувства на срам. Засрамеността од поседувањето такви чувства, изместени бидејќи се во движење кон гордоста како парола, е акутна. Тешко е да се разбере на кој начин чувството на огорченост или самоомраза придонесува за каква било препознатлива политичка практика. Текстовите во кои се настојува на социјалната негативност го нагласуваат јазот меѓу стремежот и реалноста. Во конфликт со копнежливото стремење типично за политичката критика, тие се одговорни за реалноста која ја претставуваат и често се жигосуваат како внатрешно хомофобични, ретроградни или премногу депресивни за употреба. Сепак, текстовите имаат што да кажат: прикажуваат како е да се има „дисквалификуван“ идентитет, кој понекогаш едноставно значи да се живее со повредата – а не да се поправа таа.

СВРТУВАЊЕТО НАНАЗАД

Еден централен мит во настраното постоење го опишува ефектот на парализираност кој го остава загубата. Приказната за уништувањето на Содома и Гомора во „Книга Постанок 19“ е значајна не само како приказ за насилството извршено врз обвинетите за тежок грев – хомосексуалност; исто така, ги опишува последиците на одбивањето да се заборават таквите загуби. Предупреден од ангелите кои го посетуваат, на Лот и неговото семејство им е дозволено

да избегаат под услов да не се свртуваат назад. Иако Лот и неговите ќерки се покоруваат на наредбите на Бога и потоа создаваат нова лоза/ново потомство, неговата сопруга се врти наназад и се претвора во столб од сол. Бидејќи ја одбива судбината што ѝ ја подарил Бог, жената на Лот е отсечена од семејството и од иднината. Бидејќи се свртила наназад кон загубениот свет, таа самата е загубена: се претвора во споменик на уништувањето, амблем на вечно каење.[ix]

Во „Назадно чувствување“ преовладуваат исконски ликови кои се вртат наназад: жената на Лот, која се врти за да го погледне уништувањето на Содома и Гомора; Орфеј, кој се врти наназад кон Евридика пред портите на подземјето; Одисеј, кој се врти за да ги види сирените додека испловува неговиот брод; ангелот на историјата на Валтер Бенјамин, кој се врти од иднината за да се соочи со разораниот пејзаж на минатото. Централната тропа на вртењето наназад во мојата книга може да се разбере како фигура на фигурација. Зборот „тропа“ значи „вртење“[x]; посочува на пренасочување на зборот од буквалното значење. Со толкувањето на фигурите на назадност како алегории за историското искуство на настраните, поврзувам низа неспоиви фигури со тоа што ги извлекувам од нивните првични контексти. Целта е да се создаде еден репертоар од слики за модернистичката меланхолија на настраните, со што ќе се истакне загубата на квир-модерноста и суштински амбивалентната негација на овие загуби во рамките на литературата од тој период.

Претставата за модерноста – вклучително и навестувањето за напредок, рационалност и технолошки развој – е интимно поврзана со назадноста. Асоцијацијата на напредокот со назадувањето претставува функција не само на неуспехот на многубројните клучни проекти на модерноста, туку и на зависноста на концептот на модерноста од исклучените, понижените или заменетите други. Дипеш Чакрабарти пишува: „Доколку *модерноста* претставува дефиниран, ограничен концепт, неопходно е одредени лица или практики да се дефинираат како *немодерни*“.[xi] Доколку модерноста на крајот на деветнаесеттиот и почетокот на дваесеттиот век имаше цел да го придвижи човештвото напред, тоа го направи делумно со усовршување на техниките за мапирање и дисциплина на субјектите кои се сметале за заостанати – и на тој начин, сериозно ја засегна способноста на другите воопшто некогаш да го достигнат нивото на модернизираното човештво.

Не само сексуално и родовите девијанти, туку исто така и жените, колонизираните народи, небелите, хендикепираните, сиромавите и криминалците беа обележани како подредени со обвинението за назадност.

Естетскиот модернизам е обележан од сличен временски расцеп. Додека посветеноста на новитети несомнено претставува доминантна фигура во модернизмот, претставата за движењето не би била целосна доколку вниманието не се насочи кон немодерното во движењето – дали во примитивизмот, во интересот за традицијата, во широко распространетата реторика за декадентноста и падот, или во меланхолијата која преовладува со многубројни модернистички уметнички дела. Дури и кога модернистите создаваат ново дело, неизбежно се справуваат со старото: назадноста е особина дури и за најнапредната модернистичка литература. Општо земено, еден автор се именува за антимодернист единствено кога постои непогрешлива авторска амбивалентност кон модернизацијата. Сепак, разликата меѓу модернистот и антимодернистот е премногу груба за да се долови историската амбивалентност на повеќето текстови од тој период.

Историската амбивалентност е особено набиена, би рекла, во делата на понезначајните, односно маргинализираните модернисти. За означените како времено назадни, влогот да се биде идентификуван како модерен или немодерен бил вонредно висок. Лоцирањето на назадноста претставува начин да се сврти вниманието кон временот расцеп во срцето на модернизмот; истовремено ќе се обидам да ги опишам репрезентативните стратегии на модерните автори кои на некој начин биле обележани како назадни. „Назадно чувствување“ се фокусира на квир-модернизмот и на судбината на родовите и сексуалните туѓинци воопшто. Сепак, ќе се потрудам да образложам како акцентот на назадниот модернизам би бил од помош при истражувањето на естетските стратегии на другите во модерноста.[xii]

Без разлика дали настраните се сфатени како атавизам кон почетните фази на човековиот развој или како деца кои одбиваат да пораснат, во текот на дваесеттиот век се согледуваат како назадна раса. Перверзни, незрели, стерилни и меланхолични: дури и кога предизвикуваат страв за иднината, на некој начин го повикуваат и минатото.[xiii] Со себе го носат, како што вели Џуна Барнс за сомнамбулистичната хероина Робин Воут во „Ноќна шума“, „својството на

’враќање‘ (way back)“.[xiv] Асоцијацијата на хомосексуалноста со загубата, меланхолијата и неуспехот има длабоки корени; психоаналитичките описи на ментална ретардираност и претставувањето на кризата со СИДА-та како смртна геј-желба, претставуваат само дел од забележливите варијации на оваа тема. Со оглед на тоа што ваквите врски редовно се употребуваат против геј и лезбијките, имаме обврска да им се спротивставиме, што сепак претставува тешка задача. Неопходно е да се инсистира на модерноста на настраните; сепак, како секое тврдење за модерноста, аргументот всушност се пренасочува кон назадноста – негирана, односно надмината назадност. За настраните, жигосани како немодерни или како препрека во напредокот на цивилизацијата, желбата да се биде признаен како дел од модерниот општествен поредок е силна. Наративите за геј и лезбискиот напредок неизбежно ја повикуваат мачната историја на раѓањето на хомосексуалецот како назадно дете на модерноста.

Спорењето против назадноста е дополнително усложнето од често превидената, односно неискажана тешкотија да се направи разлика меѓу хомофобичниот дискурс и хомосексуалното постоење. Приказите на настраниот живот како назаден се идеолошки; но сепак, назадноста има статус на живеана реалност во геј и лезбискиот живот. Не само што голем број настрани лица, би рекла, се чувствуваат назадно, туку назадноста е избрана како суштинска одлика на културата на настраните. Кемп-естетиката[xv], на пример, со суптилниот интерес за застарените елементи на популарната култура и одбивањето да се надминат детските задоволства и трауми, претставува назадна уметност.[xvi] Во текот на минатиот век, настраните лица ја прифатија назадноста во многубројни форми: во славењето на перверзијата, во непокорното одбивање да се созрее, во истражувањето на опседнувањето и меморијата и во тврдоглавите приврзувања кон загубените објекти.[xvii]

Во „Назадно чувствување“ група автори од крајот на деветнаесеттиот и почетокот на дваесеттиот век се претставени во рубриката назаден модернизам. Делото на секој автор на различни начини тргнува од класичните дефиниции на модернистичката литературна практика: Волтер Патер, генерално, се одредува како доцен викторијански или естетски писател, Вила Катер како антимодернист, Редклиф Хал како народски сентиментален романописец, а Силвија

Таусенд Ворнер како доцен модернист. Авторите, исто така, се прикажани низ прилично широк политички спектар. Додека, пак, Редклиф Хол се задржа на националните аграрни вредности на нејзиното висококласно англиско потекло (на крајот прифаќајќи и одредени фашистички форми), Силвија Таусенд Ворнер беше посветен социјалист и антиимперијалист и ја посети Шпанија за време на граѓанската војна. Авторите, карактеристиката на настраноста ја носат на различен начин. За Волтер Патер може да се каже дека претставува автор кој живее и твори пред раѓањето на јавниот модерен хомосексуален идентитет (почина во 1894 година, година пред судењето за непристојност на Оскар Валјд). Од обработените автори, токму Редклиф Хал најлесно се идентификува со модерниот хомосексуален идентитет (во годините по судењето за непристојност на „Бунар на осаменоста“ во 1928 година, таа јавно и приватно се идентификувала како хомосексуалец).[xviii] Од друга страна, и покрај раниот допир со идентификацијата со настраноста и четириесетгодишната врска со Едит Луис, Вила Катер не се идентификувала себеси како настрана. Иако Силвија Таусенд Ворнер не се опирала толку остро на настраната идентификацијата како Катер, се чини дека сепак за неа врската со Валентин Екланд била дел од општата идентификација со општествените туѓинци.

Кон овие автори ме привлекува споделеното чувство на назадност во однос на настапот на модерниот хомосексуален идентитет. Додека современите геј, лезбиски и квир критичари на настраните субјекти од овој период гледаат како на изолирани лица кои копнеат за заедница во иднината, текстовите кои ги обработувам се дистанцираат од иднината: одбираат изолација, се вртат кон минатото или одбираат да живеат во сегашноста отсечени од каков било поголем историски континуум. Дел од текстовите посочуваат кон посветла иднина; истовремено, тие, исто така, ја повлекуваат, односно ја отповикуваат ваквата слика. На пример, во делото „Ренесанса: Студии за уметноста и поезијата“, Волтер Патер со нетрпение го очекува враќањето на закопаната хуманистичка топлина на автентичната ренесанса. Сепак, истовремено се подразбира дека иднината која тој ја посакува ќе биде резултат на реанимацијата на мртвите. Доколку иднината претставува ерупција на нешто сосем ново, Патер тоа не го посакува. Оваа темпорална амбивалентност одекнува низ

обработуваните текстови. Дури и во очигледно најнапредните моменти – во копнежот по работничка револуција во делото „Летото ќе покаже“ на Силвија Таусенд Ворнер, или повикот за прифаќање на хомосексуалноста при крајот на „Бунар на осаменоста“ на Редклиф Хал – овие текстови длабоко навлегуваат во минатото, како и во иднината.

Освен потрагата по назадноста на настраноста во централните литературни текстови обработувани во книгава, ги разгледувам и назадните чувства – срам, депресија и каење – поттикнати кај современите критичари. Со тоа што текстовите не се срдечни кон современите критичари – напротив ни вртат грб – тие тешко се интегрираат во квир литературната генеалогија. Во улогата на настрани читатели настојуваме себеси да се видиме како посегнуваме назад кон одредени ликови од настраното минатото за да ги ослободиме, односно за да ги спасиме. Тешко е да се сфати што треба да се прави со текстовите кои се опираат на нашето приоѓање. Текстовите или ликовите кои одбиваат искупување го нарушуваат не само прогресивниот наратив на историјата на настраните, туку го нарушуваат и нашето чувство за настраниот идентитет во сегашноста. Идентификацијата со овие ликови длабоко нè вознемирува: историјата на оштетеност на настраните ја зачувува способноста да наштетува и во сегашноста.

Жената на Лот грчевито се држи за минатото и бидува уништена од него. Овој лик одекнува на поинаков начин за настраните во декадите што следуваат по Стоунвол. Додека некогаш признавањето на хомосексуалните чувства повлекуваше препознавање на статусот на трагичен лик, геј-ослободувањето отвори многубројни насоки за бегство од проколнатите градови на едноставноста. Со зголемувањето на правната заштита и привременото вклучување во неколку области од граѓанскиот живот, геј-лицата и лезбијките повеќе не се гледаат себеси како нужно проколнати. Иако не е обезбедена посветла иднина за настраните, сепак таа може да се замисли. Меѓутоа, како и во приказната за бегството на Лот од Содома, влезот во таквата иднина е условен: минато мора да се остави во заднина.

Макс Хоркхајмер и Теодор В. Адорно ја разгледуваат опасноста на вртењето наназад во „Дијалектика на просветлувањето“. Во нивното прекажување на приказната за Одисеј и сирените, привлечноста на сирените за нив претставува „губење себеси во минатото“. Сирените

претставуваат складиште на историската меморија, но да се одговори на нивниот повик значи уништување: „доколку сирените знаат сè што се случило, иднината е цената што ја бараат за возврат“. Приказната, според Хоркхајмер и Адорно, нуди алегорија на модерната врска со историјата: во општество засновано на употребата и апропријацијата, врската со минатото може да биде само инструментална. Создавањето „фиксиран редослед на времето“ служи за да се „ослободи сегашниот момент од мокта на минатото со протерување на минатото надвор од апсолутната граница на неповратното и негово сместување, како употребливо знаење, во служба на сегашноста“. Оваа врска со минатото нема цел да го спаси како „нешто живо“, туку напротив, да го трансформира во „материјал за напредок“.[xix]

Одисеј ја преживува средбата со сирените со тоа што е врзан за едрото: иако ја слуша нивната песна, спречен е да направи што било во врска со тоа. Тоа што додека гледа наназад, продолжува да се движи нанапред, го спасува. Може да се каже дека Одисеј нуди идеален модел за врската со историското минато: слушај го, но не дозволувај да те уништи. Секако, за настраните субјекти „во движење“, идејата да се загубиш себеси во минатото не е привлечна. Сепак, нагласокот на напредокот во современата геј и лезбејска политика значи дека денес, како Одисеј, мора да се челичиме против блиските средби со минатото на настраноста. Одбивањето да бидеме задржани или да се свртиме го отежнува пристапот кон минатото како нешто живо – нехармонично, надвор од контрола, нешто способно да нè допре во сегашноста. Очигледно, уништувањето не претставува цел за движењето, но апсолутното одбивање да се задржиме во минатото повлекува други загуби. Со право ли ѝ одолеваме на песната од минатото на сирените?

„Напредокот“, како што е геј-бракот и зголемената видливост во медиумите на просперитетните геј-лица и лезбијки, се закануваа да го прикрие постојаното омаловажување и отфрлање на настраното постоење. Во меинстримот може да се влезе под услов да се раскинат сите врски со оние што не успеале – небелите и немоногамните, сиромавите и родово девијантните, дебелите, хендикепираните, невработените, заразените и многубројните други што не се споменати. Социјалната негативност не се прикачува само кон овие ликови, туку се прикачува и кон тие што живееле пред ерата на

геј-ослободувањето – безнадежното мноштво наспроти чие искуство го дефинираме сопственото ослободување. Со оглед на околностите достапни на *одредени* геј-лица и лезбијки, искушението да се заборави – да се заборави бесот и понижувањето во геј и лезбиската историја и да се игнорира тековното страдање на оние кои не се кренале со приливот на геј-нормализацијата – е посилно од кога било.

ПОЛИТИКАТА НА АФЕКТОТ

Фокусот кон чувствувањето во „Назадно чувствување“ е резултат на делата на голем број критичари кои настојуваат систематски да ја промислат врската меѓу емоциите и политиката. Во делата за расната меланхолија, геј-срамот и историската траума, критичарите се борат да ги зближат традиционално поларизираните термини како менталното и социјалното, субјектот и структурата, политиката и загубата, афектот и законот, и љубовта и историјата. Подведувањето на овие хетерогени нешта заедно е очигледно во неколку неодамнешни наслови: „Загуба: Политика на жалењето“, „Да се чувствуваш кафеав“, „Меланхолија на расата“, „Расна кастрација“, „Меланхолија и морализам“, „Психичкиот живот на моќта“ (*Loss: The Politics of Mourning; Feeling Brown; The Melancholy of Race; Racial Castration; Melancholia and Moralism; The Psychic Life of Power*). Над оваа нова маса од дела надвиснува прашањето: а што ако психичкиот и општествениот живот се премногу различни за да се артикулираат заедно на корисен начин?

Неколкумина критичари заинтересирани, па дури и вложени во спојот на психичкото со општественото искажаа загриженост за опасноста која произлегува доколку се забораваат разликите меѓу нив. Лорен Берлан во „Субјектот на вистинско чувство“ ги обработува конфликтите и политичките цели меѓу менталниот живот (особено наводната автентичност на болката и траумата) и структурната општествена трансформација. Поточно, таа ја преиспитува соодветноста на чувствувањето како основа за промислување на општественото, заради чудната феноменологија на чувствувањето, како и заради хроничното дваесетвековно преголемо инвестирање во автентичноста на неговото постоење:

„Како борбата го оформува колективниот живот кога политиката на вистински чувства ја организира анализата, дискусијата, фантазијата и политиките? Кога чувствувањето, најсубјективното нешто, она што ги објавува луѓето и ја означува нивната локација, ја опитува моќта; посредува со личноста, искуството и историјата; го презема просторот на етиката и вистината? Кога се мисли дека шокот предизвикан од болка единствено произведува јасност, додека шокот исто толку моќно произведува и паника, нераспознавање, нестабилност во основата на перцепцијата?“[xx]

Политиката и чувствата се многу различни: јавната сфера е голема, чувствата се мали; општествениот живот се случува во реалноста, во менталниот живот, некаде внатре; јавното време е колективно, мерено со часовник, додека во менталниот живот возовите речиси секогаш доцнат. Проблемите со размерот, локацијата и временоста служат за да нѐ потсетат дека јавната сфера и афектот се различни видови објекти; како такви, тие имаат различни истории и критички рамки, и налагаат различен вид одговор.

Како и за голем број други современи критичари, концептот на Рејмонд Вилјамс за „структурите на чувствувањето“ во „Марксизмот и литературата“ беше големо влијание и за мене. Вилјамс нуди критичка врска меѓу познанието и афектот, и на тој начин го изложува аргументот против „експресивната хипотеза“ на Реи Терада – идејата дека чувствувањето природно тече од субјектот и ја изразува вистината за него.[xxi] Структурата на чувствата, Вилијамс ја дефинира на следниот начин:

„Се работи за карактеристични елементи, односно за импулс, воздржаност и тон; поточно, афектни елементи на свест и врски: не чувствување против мислата, туку мислата како почувствувана и чувствувањето како мислено: практична свест од сегашен вид, во жив и меѓусебно поврзан континуитет. Потоа, овие елементи се дефинираат како „структура“: како склоп, со прецизни внатрешни односи кои веднаш се вклопуваат еден во друг под притисок. Сепак, дефинираме и социјално искуство сè уште во тек, кое не се препознава секогаш како социјално и се заменува за интимно, идиосинкратично, па дури и изолирачко, но кое при анализа (ретко во поинаков

случај) пројавува нужни, доминантни особини кои поврзуваат, всушност, специфични хиерархии“.[xxii]

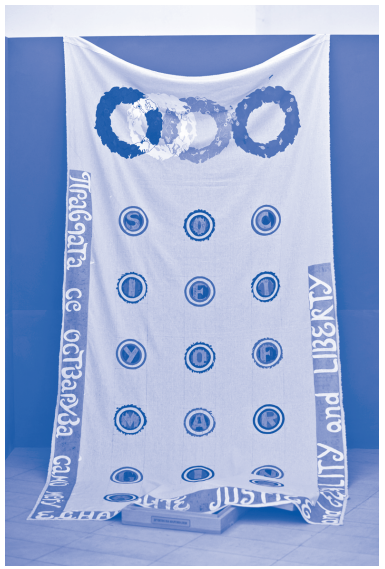
Според Вилијамс, поимот „структура на чувствување“ има специфична релевантност за литературата затоа што литературата е одговорна за искуството во точката на спојување на психичкото и социјалното. Терминот е од суштинско значење и за квир студиите, во кои анализата на некодифицираните субјективни искуства е значаен прилог за изучувањето на историјата на формалните закони, практики и идеологии. Заситеноста на искуството со идеологијата е од особена важност за квир критичарите, бидејќи хомофобијата и хетеросексизмот влијаат врз секојдневниот живот на начин кој тешко може да се именува.

За Вилијамс, примарната вредност на чувствувањето во овој есеј е дијагностичка. Кога се посветува внимание на нешта како тон, облека, навика, се открива „растворањето на социјалните искуства“. Возможно е да се откријат импулси кои сè уште не се организирани како движења; можеме да го разбереме и да одговориме на историскиот момент кој сè уште не е целосно артикулиран во институциите како доминантен режим на постоење. За Вилијамс, дијагностичката употребливост на афектот се поставува во однос на општествените групи (за него, генерацијата претставува значајна групација) и на естетските текстови, но јас мислам дека треба да се земе предвид и дијагностичката употребливост на афектот во однос на индивидуалните субјекти. Особено при промислувањето на психичката штета на општествената исклученост, се чини корисно да се земат предвид низа негативни афекти во улога на индекси на општествената траума. Антихомофобичното проследување зависи од непрекинатиот фокус кон интимните ефекти на хомофобијата. Во „Назадно чувствување“, личните средби и чувствата кои тие ги измамуваат, ги заменуваат теориите на историјата и општественото.[xxiii]

Освен дијагностичкото разбирање за корисноста на афектот, критичарите од неодамна го истражуваат и афектот како мотивациски систем и како основа за создавање нови колективитети. Овој аспект на афектот денес е значен заради кризата во политичката мотивираност на левицата (Венди Браун, навраќајќи се на еден есеј на Валтер Бенјамин, ја идентификува како состојба на „левичарска меланхолија“). Оваа криза на мотивираност помага да се објасни еден

парадокс: критичарите заинтересирани во политиката на афектот вообичаено се заинтересирани за лошите афекти – не мислам само на оние заради кои се чувствуваш лошо, туку тие што се особено лоши за политиката. Најчесто се разгледуваат лошите чувства, како што се срамот и меланхолијата – чувства поврзани повеќе со засрамеността и плачот отколку со традиционалните политички активности како организирање грас-рутс[xxiv] и демонстрации.

Во „Грди чувства“, Сијан Нгаи го комбинира дијагностичкиот пристап кон афектот со фокус кон проблемот поврзан со акцијата. Нгаи ги обработува афектите кои навудум се несоодветни за политиката (на пример, завист, иритација, параноја, вознемиреност). „Ваквите занемарливи и вообичаено непрестижни чувства“ не се сметаат дури ни за катарзични – тие се одржуваат и одвлекуваат внимание и ги попречуваат акциите. Нгаи прави разлика меѓу ваквите „намерно слаби и затоа често политички двосмислени“ чувства од „возвишените страсти, како што се лутината и стравот“ (делумно разбрани како возвишени затоа што мотивираат на дејство, на возвишени дејства) и лошите чувства, како што се срамот и меланхолијата и сочувството, кои се асоцираат со (или се поврзуваат со) доблесни претстави.[xxv]



Приказот на Нгаи за корисноста на афектот е примарно дијагностички. Грдите чувства кои таа ги проследува се корисни доколку им помагаат на критичарите да ги разберат контурите на современата политичка ситуација, но малку е веројатно дека поттикнуваат на револуционерни дејства, па дури и на масовен отпор. Не би рекла дека интересот во намерно слабите чувства или одбивањето директно да се поврзат афектот и акцијата претставува незаинтересираност за акција. Напротив, би предложила дека упорниот фокус кон „некорисните“ чувства е целосно поврзан со акција: како и зошто е блокирана и како да се лоцираат мотивите за политичка акција кога ниту едно од двете не е видливо. Нгаи негативно посочува на потенцијалната врска меѓу афектот и акцијата, на пример, кога предлага дека дијагностичката моќ на одредени афекти е во неповратен однос со неспособноста тие да остваруваат дејства: „несоодветноста на колебливите намерни чувства за насилни и недвосмислени акции ја засилува нивната моќ да дијагностицираат ситуации, особено ситуации обележани од блокирани или попречени акции“. (27) Најзначајната од овие „ситуации обележани од блокирани или попречени акции“ за многумина од нас, секако, е сопствената историска ситуација. Утописката претстава дека чувствата, всушност, придонесуваат кон акција е забранета, според моето мислење, на истиот начин како што и претставата за иднината е забранета во последниот месијански момент во „Тези за филозофијата на историјата“ на Бенјамин.

Многубројни квир критичарски и активистички проекти се пооптимистични во поглед на можноста чувствувањето да претставува основа за политичка акција. Срамот како чувство – во минатото разбрано како отров кој мора да се прочисти од заедницата на настраните – е особено привлечен како основа за алтернативни модели на политика. Ив Кософски Сеџвик опсежно пишува за заразноста и непостојаноста на срамот, концепт кој е основа за нејзиното разбирање на перформативот.[xxvi] Во „Проблемот со нормалното“, срамот за Мајкл Ворнер претставува основа за „посебен вид социјалност“ во културата на настраните: „односот со другите“ во квир круговите „почнува со признавање на најабјектното и најнедостојното кај себе“. Разбирањето за споделената презреност пробива низ хиерархиите. „Сцената на настраните“, пишува Ворнер, „претставува вистински салон на отфрлените (salons des refusés) каде што заедничкото

искуство да се биде презрен и отфрлен во свет на норми кои ги согледуваме како лажен морал придонесува да се зближи најхетерогената група луѓе“.[xxvii] Повикувајќи се на делата на Сеџвик и Ворнер, Даглас Кримп го разгледува потенцијалот на срамот да ги артикулира „колективите на засрамените“.[xxviii]

Доколку срамот нè зближува, тогаш веројатно може, и ќе нè раздели, односно веќе нè разделува. Иако производството на позитивни афекти и идентификации како основа за колективни акции несомнено претставува значаен дел од политиката на чувствата, тврдам дека е неопходно да се започне потемелен ангажман со негативните афекти и со бескомпромисните тешкотии чувствувањето да се направи основа за политиката. Ваквиот пристап повлекува работа со афекти, кои вообичаено не се сметаат за политички, како и проследување на прекинот меѓу афектното и општественото. Ен Анлин Ченг ги обработува овие тешкотии во „Меланхолијата на расата: психоанализа, асимилација и скриена тага“. При разгледувањето на јазот меѓу општествената тага и општествената неправда, таа прашува дали неправдата воопшто ќе може да одговори на душевните рани на општествената нееднаквост. За Ченг, централниот проблем е дека ефектите на тагата можат да нè онеспособат да ја поправиме неправдата: постојат и лоши чувства кои не предизвикуваат желба за спротивставување. Но, тоа не значи дека не треба да се спротивставиме; значи дека мора да се најде начин како да се порамни желбата со реалното искуство доживеано при напад.

...СÈ УШТЕ БОЛИ

Класичната изјава за значајноста на стигмата во квир студиите се јавува во натписот „Критички настрано“ на Џудит Батлер. Таа ја воспева способноста на поимот „настрано“ да ја повикува долгата историја на хомофобично насилство, но се прашува дали тој ќе „ја надмине сопствената конститутивна историја на повреда“.[xxix] Таа тврди дека, за да се искористи зборот на продуктивен начин, неопходно е да се препознае неговата тешка историја, но истовремено и да се преработи за тековните политички употреби: „Доколку поимот “настрано“ треба да стане место за колективно демантирање, почетна точка за историски промислувања и идни мечти, неопходно е да

остане она што е, во сегашноста, никогаш целосно поседуван, но секогаш и единствено прераспределен, извртен, изопачен од претходната употреба и во насока на итни растечки политички цели“ (228).

Фокусот на Батлер кон импликацијата на „настраноста“ во личните и колективните повреди е суштински за навраќањето кон „измешаната историја“ на настраниот субјективитет, а нејзиниот есеј во голема мера ги постави условите за „преминот кон стигмата“ во квир студиите. Условите се јасно утврдени: стигмата е суштинска, но нејзиното прифаќање е условено од способноста да биде „свртена“ во добра полза во антихомофобични политички проекти. Како и во Фукоовата дискусија за „изумот на хомосексуалноста“, изумот на квир-студиите зависи од стратегијата за превртениот дискурс. Акцентот за потребата од постојано вртење и постојано обновување на Батлер е впечатлив. Оние кои ризикуваат да го прифатат името „настрани“ се предмет на двоен императив: мора да се соочат назад со тешкото минато, но и да се насочат напред со „итните растечки политички цели“. Според оваа визија, работата на „настранување“ (*queering*) никогаш не се извршува. Доколку со прифаќањето на „настран/а“ се согласуваме да навлеземе во „историјата на повредата“, Батлер појаснува дека не смееме да се задржуваме таму, туку мора напорно да работиме поимот да го свртиме од минатото кон иднината.

Иако во областа на квир студиите се истакнува ограниченоста на превртениот дискурс, нејзината методологија останува тесно поврзана со ваквата стратегија; ја задржува вербата во можноста за трансформација на основните материјали на општествената отфрленост во богатство за политичкото дејствување. Во овој контекст, историскиот момент на преминот кон „настраност“ не е многу поинаков од моментот на изумувањето на хомосексуалноста или моментот на геј-ослободувањето. Геј и лезбиската критика на почетокот настојуваше да ги игнорира тешкотиите во минатото со цел да создаде позитивна историја; наспроти тоа, квир критиката се фокусира на негативниот аспект на минатото со цел да го искористи за позитивни политички цели. Со оглед на заситеноста на геј-срамот и самоомразата со товарот на мачни лични и колективни истории, разбирливо е тоа што критичарите се нестрпливи да ги исползуваат позитивно. Но, мојата загриженост е дека квир студиите, во итањето да ја променат функцијата на таквите искуства, не го земаат предвид соодветно

нивното моќно завештание. Оградувањето од понижувањето во минатото и преминот кон сегашна или идна афирмација повлекува игнорирање на минатото како минато; исто така, спречува да се забележи истрајноста на минатото во сегашноста.

Во делото за бродвејскиот мјузикл „Место за нас“, Д. А. Милер предлага нов начин на промислување на врската меѓу минатото на настраноста и сегашноста на настраноста во однос на континуитет наспроти опозиција, односно оддалечување. Со оглед на амбивалентниот статус на мјузиклот во „психата на постстоунволскиот маж“, Милер предлага дека афектните животи на настранитесубјекти и натаму се структурирани како што биле и пред геј-ослободувањето:

„Бродвеј ги именува почетните претсексуални реалности на геј-искуството кон кои тоа остана засекогаш врзано во животот на голем број лица: не само осаменоста, срамот, таинственоста со кои невозможноста на општествената интеграција за првпат беше интернализирана; или прекумерната сентименталност како неопходен услов за чувствата на кои не им е дозволен реален објект; туку, исто така, интензивната, бесмислена радост која, иако не е идентична со овие беди, не може да се оддели од нив. Сепак, токму наспроти таквите реалности се дефинира постстоунволскиот геј-идентитет: декларативен, достоен, вкоренет во заедницата, кој отворено ужива во сексуални задоволства на ваквата афирмативна основа. Ниту еден геј-маж нема да се кае за размената, туку, всушност, би бил благодарен, доколку воопшто е размена, и старите срамови (како и задоволството што го открил со нив) не биле задржани долго по моментот на јавно откривање на хомосексуалноста во комплексната, непоправлива, со право наречена фатална форма на карактерот“.[xxx]

Навраќајќи се на сопствениот отпор кон повикот за геј-гордост, Милер ја следи изненадувачката упорност на предстоунволските чувства во мугрите на ослободувањето. Иако ги препознава значајните општествени и когнитивни промени појавени во зачетокот на геј-ослободувањето, Милер посочува на континуитетот меѓу личното искуство „пред“ и „по“ таквите трансформации. Претставата за ликот одбележан, односно жигосан од првите искуства на срам, го доловува чувството на неизбришливата природа на ефектите на

идеологијата. Современиот геј-идентитет се произведува од историјата на презирот кон настраноста во дваесеттиот век: геј-гордоста е спротивна претстава, односно одраз на геј-срамот, произведен токму наспроти реалноста која сака да ја поправи. Во мрачната соба на ослободувањето, „негативот“ на затворениот хомосексуалец, односно изолираното прагеј-дете се развива во фотографија на јавно прокламиран, горд геј-маж. Но, трагата на заборавените е видлива токму на површината на оваа слика, блед знак на реверзибилноста на превртениот дискурс.

Милер ја опишува настојчивоста на адолесцентните чувства кај возрасниот маж; првичните беди и радостите му се навраќаат со првичната сила, но во сосема изменет контекст. Појавата на таквите чувства, кога е веќе доцна и надвор од контекст, секако, е необјаснива, но таквите времени и просторни искривувања не се невообичаени: многу често тие се услов кој преовладува во зрелата човекова свест. Појавата на таквите чувства надвор од соодветниот историски контекст, кај субјекти чие единствено искуство на геј-идентитет е од постстоунволски размер, сепак вознемирува. Циркулацијата на предстоунволските форми на живот и структури на чувства низ постстоунволскиот свет посочуваат на историски континуитет кој е покомплексен, непоправлив и пофатален од оној од индивидуална природа. Доказот е запишан во субјективитетите на настраните мажи и жени кои израснале по Стоунвол и кои многу добро се запознаени со структурите на чувствата опишани од страна на Милер, како и со реториката на гордоста наменета да ги замени. Овие континуитети укажуваат на тоа дека директното искуство на предстоунволскиот момент не е единствено одговорно за опсегот на чувства кои денес ги означуваме како предстоунволски, чувства кои се позасрамувачки со оглед на „толеранцијата“ на современиот момент.

Делата на Милер посочуваат дека овие чувства нема да можат да се затворат во минатото; постои значајна поврзаност меѓу геј-искуството и чувството на срам и таинственост кои веќе подолго време се поврзуваат со ова искуство. Со ова не сакам да претпоставам суштинска, односно, „природна“ врска меѓу хомосексуалноста и меланхолијата. Квир критичарите спорат против натурализирањето на оваа врска и, секако, неопходно е да не се сфати ниту како суштинска, ниту како неизбежна. Но, критикувањето на таквата врска не

треба да се споредува со негирањето на нејзиното постоење; искажувањето на протестот против општественото исклучување не треба да нè спречи да размислуваме преку неговите ефекти. Иако постојат суштински разлики меѓу животот пред геј-ослободувањето и животот потоа, чувствата на срам, таинственост и самоомраза сè уште се со нас. Наместо да се одрекуваат таквите чувства како знак на личен неуспех, неопходно е да се сфатат како показ на материјални и структурни континуитети меѓу двете ери. Бидејќи преозначувањето или промената на функцијата на стигмата се споредува со политичкото во квир критиката, самата стигма е оставена настрана. Не би ја негирала значајноста на квир политиката на иднината; сепак, би посочила дека нема да ги разбереме соодветно тешкотиите на искуството на настраните доколку не развиеме политика на минатото.

УМЕТНОСТА НА ЗАГУБАТА

Напорот повторно да се долови минатото е осуден на неуспех уште од самиот почеток. За да се реконструира минатото, се гради врз урнатини; за да се оживее, се бркаат мртвите во бегство. Доволно лошо изгледа желбата да се раскаже историјата на победоносната раса, но уште полошо е да се запомни историјата на губитниците, бидејќи загубата која ги голта мртвите, другите ги впива во апсолутен мрак. Препреката да се досегнат мртвите нема да нè одврати да се потрудиме. Вирџинија Волф се повикува на патосот на неуспехот кога Лили Бриско ѝ се обраќа на мртвата госпоѓа Ремзи во „Кон светилникот“: „Госпоѓо Ремзи! Госпоѓо Ремзи!“ извика и повторно го почувствува стариот страв, „да посакуваш толку силно, а да не добиеш. Зар *сè уште* може да го нанесе тоа?“[xxxi] Госпоѓа Ремзи е недостапна не само затоа што е мртва, туку затоа што, се подразбира, желбите на „една скудна стара мома“ (269), каква што е Лили, не можат никогаш да бидат задоволени. „Зар *сè уште* може да го нанесе тоа?“ Иако контактот со мртвите е невозможен, историјата на настраните е обележана од двојна невозможност: мртвите никогаш нема да ги поседуваме; но копнежот по нив исто така е обележан со историската невозможност на истополовата желба.

Жак Лакан вели – доколку воопшто е потребно потсетување – дека љубовта претставува лекција по неуспех. Неговото славно тврдење дека „не постои сексуален однос“ го заменува централниот психоаналитички увид дека сексуалноста се состои од неуспех и невозможност, а не од совпаѓање и исполнетост. Иако таквото тврдење е вистинито за секого, некои љубови се понеуспешни од други. Истополовата желба е обележана со долгата историја на асоцијација со неуспехот, невозможноста и загубата. Не сакам да кажам дека хомосексуалната љубов во својата суштина е неуспешна или невозможна повеќе од вообичаената љубов. Асоцијацијата меѓу неуспехот на љубовта и хомосексуалноста, сепак, е историска реалност која остави длабоки ефекти врз современите настрани субјекти. Во Фројдовата психоаналитичка рамка, хомосексуалноста често се сфаќа како резултат на неуспехот да се созрее или да се надминат основните катези, и се поврзува со нарцисизмот и инфантилноста, како и со нецелосното, односно неуспешното ородување (*gendering*). Истовремено, хомосексуалните односи често се гледаат како обележани од незрелост и себичност, заради одбивањето да се направи компромис (да го прифатат бракот или моногамијата), или да му вратат на општеството (да одгледаат деца). Поради овие причини и голем број други, геј и лезбиските врски се гледаат како краткотрајни, минливи и осудени на пропаст.

Во ваквите проколнати и презриви прикази на хомосексуалноста, се забележува начинот на кој хомосексуалноста и хомосексуалците служат како жртвени јарињa за неуспехот и невозможноста на самата желба. Токму ова е централниот увид во книгата на Ли Еделман, „Без иднина“, од 2004 година, најзначајниот одговор во периодот на афирмативниот пресврт во геј, лезбиската и квир критиката и геј-нормализацијата како општествен феномен. Во дискусијата за „Птици“ на Хичкок, Еделман ја разработува „антисоцијалната извртеност на сексуалноста“ – нејзиниот отпор кон општествените форми – и посочува дека е прифатена, меѓутоа само како патологија, единствено кај оние кои и самите се извртени.[xxxii] Еделман тврди дека наместо да се негира поврзаноста со антисоцијалното (или нагонот за смрт), настраните треба да го примаат „фигуралниот товар на настраноста“ (27) – товарот да се биде претставник на распадот на општественото – наместо да се префрли на некој друг. Со други зборови, наместо

да се инсистира дека ние сме „добри гејови“, способни за моногамија и одгледување деца како и секој друг, Еделман препорачува родово и сексуално ненормативните лица да ја прифатат асоцијацијата со антисоцијалното, но сепак посочува на антисоцијалните енергии што прострујуваат низ сечија сексуалност. Тој тврди дека „настраноста ја постигнува сопствената етичка вредност единствено кога пристапува кон (местото на смртниот нагон на општествениот поредок), прифаќајќи го фигуралниот статус како отпор кон одржливоста на општественото, додека притоа инсистира на неразделивоста на тој отпор од секоја општествена структура“. (3)[xxxiii]

Книгата „Назадно чувствување“ е задолжена на долгата традиција на обработка на настраната негативност – на „Без иднина“ на Еделман и делата на Лео Берсани, Тим Дин и Кристофер Лејн.[xxxiv] Особено ме предизвика целосното одбивање на Еделман на афирмативниот пресврт во геј, лезбискиот и настраниот контекст. Мојот акцент е сосем поинаков. Помалку сум заинтересирана за описите на истополовата љубов како антисоцијална или асоцијална, а повеќе за примери на уништена или неуспешна социјалност. Иако го споделувам силниот скептицизам на Еделман кон политичките настојувања за иднината, не се согласувам со неговиот повик за поништување на иднината. Неколку од обработуваните текстови изразуваат амбивалентност кон иднината, но сосема мал дел од нив се обележани од целосното одбивање опишано од страна на Еделман. Повеќе сум заинтересирана за преминот кон минатото, отколку за одбивањето на иднината, со што се приближувам кон критичарите кои работат на срамот, меланхолијата, депресијата и патосот – доживувањето на неуспехот, а не самата негативност.

Иако централниот фокус во книгава е психичкото искуство, со психоанализата се служам само повремено. Мојот отпор е насочен кон психоанализата како дијагностичка практика на читање – кон читањето на структурата преку искуството. Ваквиот отпор се одразува и врз исчекорувањето надвор од централната методологија на културниот критицизам: идеолошка критика, или соголување на мистификацијата со цел да се открие вистината за општествените процеси. Голем број критичари во последниве години настојуваат на артикулацијата на алтернативи на ваквата интерпретативна практика. Особено се истакнува повикот на Ив Кософски Сеџвик, да се скршне од

„параноидно“ кон „репаративно“ читање во нејзиното дело „Трогателно чувство“ од 2003 година. Произлегувајќи од предлогот на Сеџвик за исчекорување од изложувањето како протокол на читање, мојот опис на историјата на чувствата на настраните е насочен кон дескриптивното наместо кон критичкото. Во книгата се обидов да ја избегнам изложеноста на историските настрани ликови како „внатрешно хомофобични“. Секако, ова обвинение би можеле да им го наметнеме на авторите (и дел од критичарите) во моето истражување; сепак, склона сум да мислам со нив, наместо против нив, да се идентификувам со нивното одбивање и нивната назадност, наместо да ги критикувам нивното одбивање и нивната назадност.

Опасноста од ваквиот пристап, секако, е недоволната оддалеченост од размислувањето и чувствата кои се штетни за начинот на настраниот живот. Постои можност премногу да се зближиме со субјектот и да ги повториме неговите/нејзините грешки. Доколку го презедов овој ризик во „Назадно чувствување“, тоа е затоа што мислам дека не е јасно, дури и на светлината на постстоунволскиот ден, што би конституирало „погрешен“ начин да се биде или да се чувствува настрано. Никогаш не е лесно да се воочи разликата меѓу идеологијата и вистинскиот живот, а за социјален живот каков што е хомосексуалноста, заситен со негативна идеологија, тргањето на велот може да нè остави со празни раце. Да ја оставиме настрана критиката, целта во „Назадно чувствување“ е да се посочи на вредноста на одредени аспекти од историскиот геј-идентитет – иако, во суштина, идеолошки – ослабени или отфрлени од последователните бранови на ослободувањето. Во центарот на сето ова се наоѓа асоцијацијата меѓу хомосексуалната љубов и загубата – врска која, историски гледано, им дала посебен увид во неуспехот и невозможноста на љубовта (секако, и надеж за нејзината иднина) на настраните. Со потврдата на таквата поврзаност наместо нејзино отфрлање, за мене, уметноста на загубата претставува специфична уметност на настраноста.

Превод од англиски:
Јулија Мицова

i Во дебатите околу преминот од геј во квир, централна беше афирмативната политика. На пример, во овој цитат од поглавјето „Зошто квир?“ од брошурата *Прочитајте квир-лица*

издадена во 1990 година: „Зар навистина мора да го користиме овој збор? Ќе создаде проблеми. Секоја геј-личност има поинаков став во врска со зборот. За некои, значењето е чуден, ексцентричен и помалку мистериозен. Тоа е во ред, ни се допаѓа тоа. Но, на некои геј-девојки и момчиња не им се допаѓа. Тие себеси се гледаат повеќе како нормални отколку како чудни. За други, 'квир' поттикнува ужасни сеќавања од адолесцентното страдање. Квир. Во најдобар случај е присилно слаткогорчлив и необичен - нарушува и боли во најлош случај. Зошто да не го користиме едноставно зборот 'геј'? Повесел е и синоним е на 'среќен'?“ Од *Queers Read This: I Hate Straights* (брошурата е раздадена во јуни 1990 година на геј-парадата на гордоста во Њујорк од Квир-анонимци). Повторно е издадена во *The Columbia Reader on Lesbians and Gay Men in Media, Society and Politics*, ed. Larry Gross and James D. Woods (New York: Columbia University Press, 1999), 588-594.

ii Michael Foucault, *The History of Sexuality, vol. 1*, превод на Robert Hurley (New York: Vintage, 1978), стр. 101. Иако Џорџ Чонси, како и многу други, го предизвикаа приказот на Фуко за изумот на хомосексуалноста, посочувајќи на неелитните извори на модерниот хомосексуален идентитет, концептот на обратен дискурс останува централен во современата квир-мисла и претставувањето. Останува импликацијата дека хомосексуалниот идентитет е повратен од општествениот презир, без разлика дали сосема се согласуваме или не со историскиот наратив на Фуко. Дисквалификацијата доаѓа од повисоко ниво во форма на медицинско припишување патологија или од пониско ниво во форма на клевета и насилство; како и да е, навредата останува централна во животот на геј-мажите и на лезбејките. Самиот поим „хомосексуалност“ – накитен во помалку клиничкиот и повесел збор „геј“ или омаловажен со вулгарниот „квир“ – ја задржува трагата на своето потекло во лабораторијата. George Chauncey, *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890-1940* (New York: Basic Books, 1994). За значајноста на навредата при создавањето на геј-идентитетот, види: Didier Eribon, Insult and the *Making of the Gay Self*, превод Michael Lucey (Durham, NC: Duke University Press, 2004).

iii Цитатот од романот на Карсон Меккулер, *Член на свадбата*, е извор за насловот на поглавјето на книгата на Рејчел Адамс во *Sideshow U.S.A.* Rachel Adams, *Sideshow U.S.A.: Freaks and American Cultural Imagination* (Chicago: University of Chicago Press, 2001).

iv Види Jennifer Terry, „Theorizing Deviant Historiography“, *differences* 3:2 (1991): 55-74 за пример на квир-критиката за прогресивистичката историја.

v Структурната амбивалентност е очигледна во два одлични натписи за меланхолијата и квир-претставувањето. Во *Вртење назад* (*Turning Back*), Агнус Гордон се согласува со Мајкл Ду Плесис дека не постои суштинска поврзаност меѓу хомосексуалноста и меланхолијата, дури и кога признава дека за него концептот претставува „неодолива хеуристична метафора“. Види: Michael du Plessis, „Mother's Boys: Maternity, Male 'Homo-

sexuality‘ and Melancholia“, *Discourse 16* (1993): 143-173; и Angus Gordon, „Turning Back: Adolescence, Narrative and Queer Theory“, GLQ 5:1 (1999): 1-24. Дискусијата на Гордон за меланхолијата, детството и порекнувањето на загубите на плакарот влијаеше на мојот опис за вртењето назад. Исто така, види: Elspeth Probyn, „Suspended Beginnings: Of Childhood and Nostalgia“, во *Outside Belongings* (London Routledge, 1996), 93-123, за афирмативна но сепак мрачна дискусија за квир-носталгијата. За меланхолијата во однос на загубата во квир-историјата (особено во поглед на лезбејската историографија), види: Valery Traub, *The Renaissance of Lesbianism in Early Modern England* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002). Теоријата за историската меланхолија на Трауб ја разгледувам во првото поглавје.

vi Иако постојат дискусии за негативноста на изолирани текстови или традиции од страна на критичарите, квир-претставувањето е проследено, па дури и е дефинирано со раздор. Види ја, на пример, дискусијата на Кетрин Стимпсон за традицијата на „падот на умирање“ во „Zero Degree Deviancy: The Lesbian Novel in English“, *Critical Inquiry 8* (1981): 363-379, и прегледот на хомосексуалната литература во воведот на Christopher Nealon, *Foundlings: Lesbian and Gay Historical Emotion before Stonewall* (Durham, NC: University Press, 2001), 9-10. Исто така, види: Carolyn Allen, *Following Djuna: Women Lovers and the Erotic of Loss* (Bloomington: Indiana University Press, 1996); Leo Bersani, *Homos* (Cambridge, MA: Harward University Press, 1995); и Dianne Chisholm, *Queer Constellations: Subcultural Space in the Wake of the City* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005). Чувствата, како што се изолираност, амбивалентност, срам и осаменост, се јавуваат не само во жолчните дела на авангардата или во сентименталните прикази на хомосексуалната трагедија: тие се читливи и во приказните за триумфот и исполнувањето.

vii Фразата „архива на чувства“ ја зајмив од Ен Цветковиќ (Ann Cvetkovich) и нејзиното дело *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures* (Durham, NC: Duke University Press, 2003).

viii Филозофски термин, од француски: *ressentiment* – јадосаност, бес. (Заб. на прев.)

xix За дискусија на приказната за жената на Лот во контекст на феминистичкото движење и проблемот на „повратено сеќавање“, види: Janice Haaken, *Pillar of Salt: Gender, Memory and the Perils of Looking Back* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1993). Конкретно, за квир-употребата на овој лик, види: Christopher Castiglia, „Sex Panics, Sex Publics, Sex Memories“, *boundary 2 27:2* (Summer 2000): 149-175.

x Од зборот со грчко потекло *tropos*, латинско *tropus* – насока, тек, правец, вртење. (Заб. на прев.)

xi Dipesh Chakrabarty, *Habitations of Modernity: Essays in the Wake of Subaltern Studies* (Chicago: University of Chicago Press, 2002), ix.

xii Значајноста на временоста, а особено „негирањето на едноврсноста“, како што ја нарекува Јоханес Фабијан, во создавањето на модерноста се разработени во неколку

современи дела. Види: Johannes Fabian, *Time and the Other* (New York: Columbia University Press, 1983). За подобра општа претстава на овие дела, види: Rita Felski, „New Cultural Theories of Modernity“ во Doing Time: Feminist Theory and Postmodern Culture (New York: New York University Press, 2000), 55-76. За список на дела кои го обработуваат концептот на алтернативни модернитети, види: Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996); Homi Bhabha, *The Location of Culture* (London: Routledge, 1994), особено заклучокот, „’Race‘, Time and the Revisions of Modernity“; Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000) и Habitations of Modernity; Brent Edwards, *The Practice of Diaspora: Literature, Translation, and the Rise of Black Internationalism* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995); Dilip Parameshwar Gaonkar, *Alternative Modernities* (Durham, NC: Duke University Press, 2001); Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002); Michael Hanchard, „Afro-modernity: Temporality, Politics, and the African Diaspora“, Public Culture 11 (1999): 245-268; Timothy Mitchell, ed., *Questions of Modernity* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000); Michael North, *The Dialectic of Modernism: Race, Language and Twentieth-Century Literature* (New York: Oxford University Press, 1994); Joseph Roach, *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance* (New York: Columbia University Press, 1996); Gayatri Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999).

xiii За дискусија за начинот на кој лезбејките се поврзани со задоцнетото и анахроното во наративот, види: Annamarie Jagose, *Inconsequence: Lesbian Representation and the Logic of Sexual Sequence* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2002). Поглавјето за „Госпоѓа Даловеј“ на Вирџинија Вулф е од особена важност. Таа опишува како љубовта на Кларисa кон Сели Сетон се преназначува во „речиси историски период“ (98); во меѓувреме, госпоѓица Килман, која го отелотворува „крајно невкусното оформување на хомосексуалноста во сегашно време“ (99), е веднаш презрена и се поврзува со примитивното, односно предисториско минато.

xiv Djuna Barnes, *Nightwood* (New York: New Directions, 1937), 40.

xv Од англискиот збор „camp“, со преносно значење - вид хумор привлечен заради својата дрскост и своето исмевање. (Заб. на прев.)

xvi За описи за камп-естетиката, види: Esther Newton, *Mother Camp* (Chicago: University of Chicago Press, 1979); David Bergman, *Camp Grounds: Style and Homosexuality* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1993); Morris Meyer, *The Politics and Poetics of Camp* (New York: Routledge, 1994); Mathew Tinkcom, *Working Like a Homosexual: Camp, Capital, Cinema* (Durham, NC: Duke University Press, 2002); Susan Sontag, „Notes on Camp“ (1964), во *Against Interpretation: And Other Essays* (New York: Picador, 2001); D. A. Miller, „Sontag’s Urbanity“, Oc-

tober 49 (Summer 1989): 91-101. За осврт кон значајноста на детските трауми и задоволства во современите супкултури со нагласок на назадните тенденции на квир-културата, види: Cvetkovich, *Archive of Feelings*.

xvii За современа употреба на ликот кој се врти наназад, види: Mark Turner, *Backward Glances* (London: Reaktion, 2003), книга за културата на крузингот (од англискиот збор „cruising“, со преносно значење - да се бара сексуален партнер на јавни места) (Заб. на прев.). „Broadview Press“ неодамна исто така издаде антологија на геј-американските дела, со наслов *Glances Backward*, ed. James Gifford. Уште една форма на назадност која привлече големо внимание во квир-студиите е значајноста на срамот и срамежливоста во создавањето на квир-светот. Во нејзините дела за Хенри Џејмс, Ив Кософски Сеџвик предлага дефиниција на квир-особноста во однос на срамежливоста: „Некои бебиња, деца и возрасни, кај кои срамот важи за најголемиот посредник во идентитетот, се нарекуваат... срамежливи. (’Се сеќавате на педесеттите?‘ прашуваше Лили Томлин. ’Во педесеттите никој не беше геј, туку беше срамежлив.‘) Би го предложила терминот квир како најкорисна референца за оваа група, група која се поклопува, сочинета од бебиња и деца, оние чиј идентитет случајно е настроен најочигледно кон срамот“. Види: Eve Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity* (Durham, NC: Duke University Press, 2003), 63. Исто така, види: Eve Kosofsky Sedgwick, *Shame, and Its Sisters* (Durham, NC: Duke University Press, 1995); Michael Warner, *The Trouble with Normal: Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life* (1999; Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000); D.A. Miller, *Place for Us: Essay on the Broadway Musical* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1998); Jennifer Doyle, Jonathan Flately, and José Esteban Munoz, eds., *Pop Out: Queer Warhol* (Durham, NC: Duke University Press, 1996); José Esteban Munoz, *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999).

xviii За осврт кон интимните размислувања на Хал за нејзиниот идентитет на хомосексуалец, види ги писмата собрани во: *Your John: The Love Letters of Radclyffe Hall*, ed. Joanne Glasgow (New York: New York University Press, 1999).

xix Max Horkheimer and Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*, ed. Gunzelin Schmid Noerr, превод: Edmund Jephcott (Stanford, CA: Stanford University Press, 2002), 25-26.

xx Lauren Berlant, „The Subject of True Feeling“ во *Feminist Consequences: Theory for the New Century*, ed. Elisabeth Bronfen and Misha Lavka (New York: Columbia University Press, 2001), 126-160.

xxi Rei Terada, *Feeling in Theory: Emotion after the Death of the Subject* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003).

xxii Raymond Williams, „Structures of Feeling“, во *Marxism and Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1985), 132.

xxiii Големо влијание за мене во разбирањето слични премини меѓу личното и општественото беше разработката на Нилон на „да се чувствуваш историски“ во *Foundlings*. Според него, „сексуалноста претставува начин на обраќање, склоп на односи, живеани и замислени, постојано исфрлени пред нашата ’вистинска‘ личност во сегашното време, како еден вид навигација или пролептички цртеж на историските личности“ (180). Делото на Нилон е поопширно обработено во првото и во третото поглавје.

xxiv Од англискиот збор „grass-roots“, со значење јавен и политички активизам и организирање на широките социјални слоеви. (Заб. на прев.)

xxv Sianne Ngai, *Ugly Feelings* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004), 6, 26.

xxvi Види: Sedgwick, *Touching Feeling*, esp. 35-36.

xxvii Warner, *Trouble with Normal*, 35-36.

xxviii Douglas Crimp, „Mario Montez, for Shame“ во *Regarding Sedgwick: Essays on Queer Culture and Critical Theory*, уред. Stephen M. Barber и David L. Clark (New York: Routledge, 2002), 66. За критика на геј-срамот како форма на носталгија типична за белите квир-студии, види: „What’s Queer about Queer Studies Now?“ уред. David Eng, Judith Halberstam, Jose Esteban Munoz, special issue, *Social Text 84/85* (October, 2005).

xxix Judith Butler, „Critically Queer“, во *Bodes that Matter: On the Discursive Limits of „Sex“* (New York: Routledge, 1993), 223.

xxx Miller, *Place for Us*, 26.

xxxi Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (New York: Harcourt, Brace and World, 1927), 300.

xxxii Lee Edelman, *No Future: Queer Theory and the Death Drive* (Durham, NC: 1927), 143.

xxxiii За четиво поврзано со антихомофобичните можности на психоаналитичкиот опис на сексуалноста, види: Tim Dean *Beyond Sexuality* (Chicago: University of Chicago Press, 2000). Дин тврди дека не само толкувачите на Лакан, туку и самиот Лакан секогаш не ги воочувал најрадикалните импликации на неговите теории: „Аксиомата на Лакан дека ’не постои сексуален однос‘ ѝ противречи на хетеросексистичката претпоставка за комплементарноста меѓу родовите; сепак, Лакановите објаснувања за аксиомата се искажани во поглед на неуспехот на секој од родовите да се поврзе со другиот, отколку во неуспехот на сексуална релационост како таква, независно од родот“ (17).

xxxiv За поучна и провокативна дискусија на ваквата традиција, види: „The Antisocial Thesis in Queer Theory“, првпат издадена во 2006 година во ПМЛА, во која се собрани кратки есеи како резултат на панел-дискусијата одржана во 2005 година во МЛА во Вашингтон Ди-Си. Во дискусијата, Роберт Л. Касерио (заседавачот со панел-дискусијата), Ли Еделман, Џудит Халберстам, Хосе Естебан Муњоз и Тим Дин разговараат за десетгодишнината од издавањето на „Homos“, Leo Bersani. Тезата во делото на Берсани, разработена преку анализа на Фројд, Пруст, Генет и Гид, е дека постои вродена асоцијалност во геј-желбата. „Forum: Conference Debates. The Antisocial Thesis in Queer Theory“ *PMLA* 121.3 (May 2006): 819-828.

СЕКОЈДНЕВИЕТО НА ТРАУМАТА НА НАСТРАНИТЕ

„Архива на чувства“

Ен Цветковиќ[1]

Велат дека живееме во култура на траума, дека живееме во време на криза, криза што се манифестира во чувствата на луѓето, без разлика дали се работи за отрпнатост или за вознемиреност, за недостиг на чувства или за премногу чувства.[i] Но, велат и дека нарекувањето на културата „трауматична“ претставува симптом, а не дијагноза, краткорочно решение за духот на времето (*zeitgeist*), со кое структурната состојба погрешно се толкува како чувство. Неодамна, значаен број на дела во рамките на американските истражувања придонесоа кон критиката на културата на САД, опишувајќи ја како култура на траума. Венди Браун ја опишува идентитетската политика како политика на огорченост, во која на државата полагаат право индивидуални лица или групи што се конституираат како повредени жртви чија болка мора да се обесштети.[ii] Марк Селцер пишува за културата на повреда, при што ја разгледува културната опсесија со сериски убиства и со други предели на насилство, кои создаваат „патолошка јавна сфера“.[iii] Лорен Берлан го разработува поимот „интимна јавна сфера“ како резултат од процесот при кој „граѓанинот се дефинира како лице трауматизирано од одредени аспекти на животот во Соединетите Американски Држави“.[iv] Во овие анализи, трансформацијата на културата на САД во трауматична култура се претставува како проблем што ги одразува неуспехот на политичката култура и нејзината замена со сентименталната култура (културата на чувства), односно со воајерската култура на спектаклот.

---

1 *Заб. на уредникот*: Текстот е извадок од поглавје од книгата Cvetkovich, Ann. *Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Culture* (Durham and London: Duke University Press, 2003), с. 15-49. Објавувањето на текстот е направено со дозвола на авторката. Неизмерно сум благодарен на проф. Цветковиќ за љубезноста и подршката што ја даде за овој проект.

Иако критиките на културата на траума се од незаменливо значење за моето промислување на траумата како категорија на националната, а особено на американската, јавна култура, наместо да ги напуштам, ги насочувам во поинаков контекст, со тоа што ја истражувам траумата како темел за создавање на контрајавните сфери. Ја споделувам загриженоста на критичарите на проблемот, кој Лиза Дуган го нарекува „исчезнувачка јавност“ (*incredibly shrinking public*), каде што нападите на јавните институции, почнувајќи од уметностите, образованието, па сè до социјалната грижа, придружени од ефектите на приватизација и на глобализација, во голема мера, резултираа со намалени ресурси и со „арени“ за јавна и за демократска дебата.[v] Но, не би сакала да отстапам ниту од присуството на културните формации ниту од ветувањето за такви културни формации што ги внесуваат трауматичните истории во јавната сфера и, преку приказните за афектното искуство, ја трансформираат нашата претстава за елементите што ја конституираат јавната сфера. Како што предлага Берлан, „во патриотски проткаената псевдојавна сфера на сегашноста, националната политика не ја подразбира претставата за нацијата како простор за борба што е насилно разделен од расни, сексуални и од економски нееднаквости, кои навлегуваат во секоја можна социјална локација“.[vi] За разлика од ова, мојава книга и јавните култури што таа ги документира *ја земаат* за почетна точка „нацијата како простор за борба“, во обид да ги обелодени формите на насилство што се заборавени или се прикриени од амнезиската моќ на националната култура, која вешто ги потиснува трауматичните приказни една преку друга. Оваа верзија на националната траума не е секогаш присутна како медиумски спектакл, бидејќи често оперира на помалку драматичниот терен на секојдневното искуство и повлекува група на луѓе што не полагаат право да се претставуваат како репрезентативни граѓани. Даглас Кримп, на пример, траумата за *геј*-мажите поврзана со СИДА делумно ја сместува во нивната невидливост за националната култура. Иако СИДА се стекна со значително внимание во националната јавна сфера, голем број од загубите, како што е незаштитениот секс, остануваат игнорирани или презрени.[vii]

Овде, лезбиските локации на траума остануваат незабележани од радарот на националната јавна култура. Притоа, не мислам на холивудските блокбастери, медиумските настани, или на националните кризи, како војната во Виетнам или како атентатот на Кенеди. Всушност, се противам на начинот на кој траумата се користи за да се зајакне национализмот, кога тој се конструира како рана што мора да зацели во име на единството. Како и Кетлин Стјуарт во нејзиното истражување на Апалачката култура, се фокусирам на „просторот покрај патот“ – локации на културата што често изгледаат премногу локално или премногу специфично за да ја претставуваат нацијата. Исто така, го посочувам начинот на кој транснационалните перспективи ги предизвикуваат границите на нацијата како географска и како концептуална категорија. Со конкретен акцент на лезбиската јавна култура и на останатите локации на настраноста поврзани со неа, се повикувам на категориите на идентитетската политика, кои ги критикува Венди Браун, но ги истражувам јавните артикулации на траумата, за кои ниту идентитетот ниту државата не претставуваат средство за нејзиното решавање. Одбивајќи краткорочно решение за траумата, како што е, на пример, раскажувањето на приказната како начин да се објави идентитетот или да се бара законско обесштетување, случаите што ме интересираат нудат непредвидливи форми на политика што произлегуваат од оние моменти кога траумата немилосрдно се изложува во јавноста, наместо таа да се опфати во рамките на некој институционален проект. Го оставам отворено прашањето за начинот на кој афектното искуство дава повод за јавната култура и не работам со претпоставките за тоа што поточно ги конституира културата или политиката или, пак, што поточно го конституира нивниот спој. Оттука, во моето проучување на траумата, всушност, го проследувам начинот на кој афектното искуство, кое не припаѓа во институционализираните или во стабилните форми на идентитет или на политика, може да ја оформи основата на јавната култура.

Со воведната дискусија за траумата како социјална и како културна категорија, во книгава, траумата се препознава како предмет на дискурс што има долга историја. Мојата употреба на поимот потекнува од традицијата родена во деветнаесеттиот век, кога поимот *траума*, кој претходно се однесувал на физичка рана, се применувал и за ментална или за душевна болка. Медицинскиот антрополог Ален Јанг ги лоцира зачетоците на дускурсот за траумата во феноменот на „железничкиот шок“ (*railway shock*): несреќите, кои претставувале неизбежна последица на развојот на железничката технологија, кај

дел од жртвите предизвикувале симптоми на нервна болка без видлива физичка основа.[viii] Оттука, траумата и модерноста можат да се разберат како заемно конститутивни категории. Траумата е едно од афектните искуства, или, со зборовите на Рејмонд Вилјамс, една од „структурите на чувства“, специфични за проживеаното искуство на капитализмот. Според останатите марксистички теоретичари, а особено според Валтер Бенјамин, категоријата *шок* претставува начин на опис на модерниот живот, пред сè во урбан контекст, во обид да се посочат неговите ефекти на сетилата.

Сепак, во најголемиот дел, социокултурните пристапи на траумата беа засенети од психоаналитичкиот и психијатрискиот дискурс, не само со работата на Фројд туку и со проучувањата на истражувачите од деветнаесеттиот век, со теориите на современиците на Фројд, како Пјер Жанет (чија теорија за дисоцијација претставува алтернатива на Фројдовиот поим за репресија) и, од понеодамна, развојот на посттрауматското стресно нарушување (ПТСН) како клиничка дијагноза. Впрочем, психоанализата, исто како и траумата, е изградена врз претпоставката дека болеста може да биде ментална, не само физичка, а сличноста и споделената историја на двата концепта го отежнуваат нивното одвојување. Сепак, јас настојувам да ѝ одолеам на ваквата тенденција, со проследување на историската вгнезденост на траумата не само во модерно време туку и во бројни историски феномени, меѓу кои се вбројуваат не само Првата светска војна, Холокаустот и Виетнам туку и феминистичките дискурси за насилството, искуствата поврзани со миграција и *квир*-активизамот. Клиничката дефиниција на траумата како ПТСН вклучува долг список на симптоми (хипервозбуда, отрпнатост, повторување) и опис на настанот што ја предизвикува траумата – „отаде вообичаеното човечко искуство“ во случајот со „Статистичкиот прирачник за дијагностицирање на ментални нарушувања“ (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders – third edition and revised third edition, DSM – III and IIIR*) или, пак, „смрт, смртна закана, сериозна повреда или друга закана за физичкиот интегритет на личноста“ (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders fourth edition and revised third edition, DSM – IV*).[ix] За разлика од овие позиции, траумата ја разгледувам како социјален и како културен дискурс што произлегува како резултат од барањата за справување со менталните последици на историските настани. Во културолошката дефиниција, наспроти клиничката, студиите за

траумата прераснаа во интердисциплинарна област за истражување на јавните култури создадени околу трауматски настани. Траумата прерасна во централна категорија за разбирање на пресекот меѓу емотивните и социјалните процеси на меморијата и на историјата. Таа, според Марита Стуркен и неколкумина други истражувачи[x], претставува извор на „културна меморија“.

Сепак, стриктно историскиот или стриктно конструктивистичкиот пристап кон траумата нема да ги исцрпи нејзините значења или нејзината важност. Траумата има моќно влијание врз културните теоретичари, затоа што нуди примамливи и итни случаи на „непретставливост“, кои ги потврдуваат основните претпоставки на постструктуралистичкататеорија. Во овој поглед, особено се истакнува делото на Кети Карут, која посочи дека траумата претставува епистемолошки предизвик што се наоѓа на „границите на нашето разбирање“, како и на крстосницата на „комплексниот однос меѓу знаењето и незнаењето“.[xi] Влијателната дефиниција на Карут за траумата како „неутврдливо искуство“ (*unclaimed experience*) го пренасочува фокусот на вниманието од специфичноста на трауматичниот настан кон неговата структурна непознатост. Карут ги нагласува парадоксите на траумата, при што особено се повикува на деконструктивистичките читања на Фројд. Со слични резултати, иако не само со употреба на психоаналитичкиот туку и на марксистичкиот пристап, Марк Селцер ќе забележи дека трауматскиот дискурс е значаен токму затоа што ги предизвикува разликите меѓу менталното и физичкото, духовното и социјалното, внатрешното и надворешното, како локации или како извори на болка. Дискурсите на траумата служат како средство за истражување на односот меѓу овие категории, наместо како средство за нивното разрешување преку дефиниција. Кога траумата премногу ексклузивно се психологизира или се медикализира, се губи нејзината способност за проблематизација на концептуалните шеми, чиешто истражување е еден од придонесите на културната теорија за студиите на траумата.

Универзирачката форма за теоретизирање на траумата на Карут ја разгледувам од одредена дистанција. Нејзиното дело е преносливо на бројни контексти поради апстрактноста на нејзините формулации. Со доследно нагласување на прашањата поврзани со епистемологијата и со траумата, како структурно неспознајни, таа ги израмнува специфичностите на траумата во одреден историски и во одреден

политички контекст. Иако Карут не го утврдува секогаш историското потекло на своето дело (се воздржува од историските читања на Фројд, на пример), тоа е вкоренето во текстовите на Фројд и има силна поврзаност со студиите за Холокаустот. Понатаму, Карут се фокусира на траумата како на катастрофален, а не како на секојдневен настан. Се повикува на Фројд при употребата на примерот за „несреќата“, како начин да се опишат контингентноста на траумата и недостигот од дејство – модел што не функционира за трауматичните истории што произлегуваат од системските контексти. Спротивно од ова, јас настојувам да се фокусирам на историските локации од кои потекнуваат теориите за траумата и на можните ограничувања на ваквите модели за поинакви контексти. Ваквата претпоставка е неопходна за да се создаде простор за категоријата на сексуалната траума и за лезбиските контексти, од кои потекнуваат повеќето од моите случаи – примери што се навидум споредни за дискусијата за траумата. Без да го отфрлам нагласокот на Карут и на останатите врз „непретставливоста“ на траумата, настојувам повторно да го артикулирам таквиот аргумент преку склоп на примери што, сами по себе, претставуваат локус на новите теории на траумата.

Според клиничката дијагноза за ПТСН, траумата се дефинира како неподнослив интензивен настан што поттикнува одредени симптоми кај пациентот. Постструктуралистичкататеорија ја дефинира како „непретставлив“ настан. Јас траумата ја разгледувам како дел од афектниот јазик што го опишува животот во капитализмот. Ја обработувам социјалната значајност, па и парадигматичност, на шокот и на повредата во рамките на културното искуство. Настојувам да се фокусирам на начинот на кој трауматичните настани се прекршуваат нанадвор за да произведат различни афектни реакции, а не само клинички симптоми. Згора на тоа, наспроти индивидуалистичките пристапи на клиничката психологија, ја разгледувам траумата и како колективно искуство што генерира колективни реакции. Ме привлекуваат историските толкувања на траумата, претставувајќи ја како начин да се опише начинот на кој живееме, а особено начинот на кој живееме афектно.

Четирите теоретски приврзаници – феминизмот, критичката расна теорија, Марксизмот и *квир*-теоријата – од кои секој да свој придонес, но истовремено создал и проблеми за теоријата на траумата,

служат како појдовни точки за студијата. Од феминизмот произлегува интересот да се поврзат вкрстувањата, кои понекогаш недостигаат меѓу сексуалните и националните трауми, и перцепцијата на траумата како секојдневен феномен. Од критичката расна теорија, особено од афроамериканските студии, потекнува сфаќањето на траумата како камен-темелник на националните истории и како за искуство што се пренесува на бројни генерации. Од Марксизмот доаѓа дијалектичкиот пристап кон пресекот на проживеаното искуство и на системските општествени структури, како и на местото на траумата во социјалната историја на сензацијата. Од *квир*-теоријата доаѓа критиката кон пристапите на патологизирање на траумата, како и цела архива на примери од јавната лезбиска култура. Теоретските ресурси се неопходни за да се оправдаат случаите што никогаш не ги исполнуваат очекувањата дека траумата треба да биде катастрофална и екстремна. Напротив, заинтересирана сум за начинот на кој траумата се зацврстува на ниво на секојдневното и за несомерливоста на настаните од широки размери и на тековните материјални детали на искуството. Со цртењето од овие теории, се надевам дека ќе им го одземам авторитетот над трауматските дискурси на медицинскиот и на научниот дискурс, со цел да го вратам во рацете на оние што ја создаваат културата, но и дека ќе поттикнам нови модели за промислување на начините на кои афектниот живот може да послужи како темел за јавната култура.

***

ФЕМИНИЗМОТ И СЕКСУАЛНАТА ТРАУМА

Иако мојот пристап, кој ја разгледува траумата како секојдневен феномен, а не само како катастрофален, е присобран од културата на Холокаустот, тој повеќе произлегува директно од мојот интерес за оспориот статус на сексуалната траума, кој, од своја страна, е во фокусот на феминистичката критика на дефинициите за траумата и на жестоките контроверзии *во рамките* на феминизмот. Една цел е да се покаже како настрана перспектива ускладена со каприцот на сексуалноста, а таа може да разреши дел од загатките

што сексуалната траума им ги постави на феминистките, посебно во нивните напори да ѝ дадат централно место во рамките на клиничката дефиниција на траумата. Иако искуството со ветераните од војната во Виетнам беше инструментално за воведувањето на ПТСН како дијагноза во третото издание на „Статистичкиот прирачник за дијагностицирање на ментални нарушувања“ од 1980 г., зголемениот фокус кон силувањето, сексуалната злоупотреба и кон домашното насилство, особено од страна на психолозите-феминисти, исто така, имаше значајна улога за барањето да се утврди како клиничка дијагноза.[xii] Според Џудит Херман, една од најзначајните феминистички експерти за траума, „дури со движењето за ослободување на жените во 1970-тите се покажа дека најчестото посттрауматско стресно нарушување не е она на мажите во војната туку она на жените во цивилниот живот. Вистинските услови за животот на жените се сокриени во личниот, во приватниот живот“.[xiii] Сепак, како што забележува и самата Херман, Фројд ги анализира двата вида на траума, иако се јавува судир меѓу неговата претстава за природата на „шокот кој резултира од изложеноста на бомбардирање во војна или борба“ (*shell shock*) предизвикан од катастрофален настан како форма на трауматска невроза, и неговото контроверзно напуштање на теоријата на заведување со цел да се разбере потеклото на детската траума во фантазијата. Без разлика дали се признаени или не, во рамките на историјата на дискурсот за траумата се вметнати дебати за родот и за сексуалноста, како и за односот меѓу приватните и јавните сфери, со кои се засегнати феминистичките теоретичари. Оттука, увидите на феминистичката теорија имаат значајни импликации за теоретичарите на траумата, додека контроверзиите поврзани со вистината за повратеното сеќавање создадоа ситуација, во која статусот на феминизмот тесно се поврзува со сексуалната траума.

Особено моќна поради комбинацијата на народската психологија, авторитетот на клиничката психологија и феминистичката посветеност на социјалните промени, „Траума и закрепнување“ на Херман го користи јазикот на одделните сфери за да го опише предизвикот што произлегува преку интегрирањето на феминистичкиот свет на сексуалната траума со мажествениот свет на воената траума. Иако книгата на Херман не ги содржи задачите ниту, пак, долгите лични наративи од „Храброст да се заздрави“, сепак, таа нуди краток преглед на симптомите на траумата и прави чекор кон закрепнувањето, со тоа

што на читателите им помага да се дијагностицираат и да се разберат себеси, а вклучува и лични сведоштва на преживеаните. Автор на едно од првите и од највлијателните дела за инцестот, „Инцест татко-ќерка“, Херман, во „Траума и закрепнување“, прави обид да воведе феминистичка перспектива кон траумата во глобален контекст и да напише книга достапна за поголемиот дел од читателската публика.[xiv] Следејќи ја историјата на дискусиите за траумата во текот на минатиот век, Херман лоцира раслоени моменти: откритието на хистеријата од страна на Фројд, дијагностицирањето на ПТСН и неговото вклучување во *Прирачникот* по војната во Виетнам, како и феминистичкиот фокус кон сексуалната злоупотреба. Историскиот пристап на Херман кон траумата, неочекуван за една анализа заснована на научно истражување, потекнува од нејзината феминистичка политика. Едно од тврдењата во книгата е дека фокусот кон траумата се постигнува единствено кога тој е придружен со одредено општествено движење, како што се феминизмот или противвоеното движење. Оттука, таа остава простор за политичкото и за социјалното во културата на траумата, што е особено видливо во настојувањето за потребата од колективни и од социјални форми на закрепнување покрај индивидуалната терапија. Со својот синтетизирачки пристап, книгата на Херман со право ја заслужува широката прифатеност.

Сепак, иако историскиот пристап на Херман е сугестивен, тој не е доволно историски со оглед на призвукот на телеолошкиот наратив за прогресот манифестиран во политичкото и во општественото препознавање на траумата. За неа, „траумата“ претставува откритие, а не изум, и покрај тоа што им придава големо значење на социјалните институции и на политичките движења. При соочувањето со траумата таа, исто така, се повикува на науката и на медицината за да ги утврди нејзините карактеристики. Позначајно, во обидот траумата да ја поврзе со сексуалната траума, Херман ја натурализира траумата дури и додека ја историзира. За да ги изедначи различните форми, таа ја нагласува психичката реалност како заеднички именител, давајќи преглед на симптомите на трауматската реакција – како што се хипервозбудата, интрузијата (вклучително и *флешбек*-кратките моменти на навраќање во минатото), стегањето или отрпнувањето – присутни во сите случаи на ПТСН.[xv] Потрагата по суштинските симптоми на ПТСН ја отсликува тенденцијата на клиничката психологија да ја медикализира менталната болка, а како пример за ова

може да послужи и современата ревност за фармацевтскиот третман на депресијата.[xvi] Херман артикулира модел на ефектите на траумата и на фазите на закрепнување што е заеднички за сите трауматски искуства, настојувајќи да ги изедначи разликите што произлегуваат како резултат од разграничувањата меѓу приватната и јавната сфера. „Хистеријата кај жените и борбата со неврозата кај мажите е едно. Доколку се препознае заедничкото во страдањето, би било возможно напати да се трансцедира огромната бездна што ја одвојува јавната сфера на војната и на политиката – светот на мажите – од приватната сфера на домашниот живот – светот на жените.[xvii]

Иако пристапот на Херман зрачи со значителна издржливост, се оградувам од него во неколку суштински точки. Најпрво, ја отфрлам потрагата по универзален модел на траумата, затоа што постои ризик да се избришат суштинските разлики меѓу трауматските искуства, разликите во историскиот контекст и во геополитичката локација, како и специфичностите на индивидуалните искуства, кои се губат со дијагнозата што ги открива истите симптоми насекаде. Второ, со оглед на тоа што моделот на одвоени сфери ја репродуцира самата поделба, која Херман настојува да ја анализира, изразувам сомнеж во деградирањето на сексуалното во доменот на приватната сфера и, наместо тоа, ги барам јавните димензии на сексуалната траума. Како што предлага Кети Дејвидсон во воведот на впечатливо насловената збирка „Нема повеќе одвоени сфери!“, не е корисно да се претпоставува дека сексуалноста, интимноста, афектот и другите категории на искуството што вообичаено ѝ се доделуваат на приватната сфера, не се секогаш проткаени и во јавниот живот.[xviii] Напорите ваквата перспектива да ја применам во студиите за траумата се должат на современата мисла не само во феминистичката теорија туку и во *квир*-теоријата. На пример, ненормализираната претстава за јавниот секс, т.е. *квир*-претставата за него, посочува дека јавната/приватната поделеност изискува „реконцептуализација“.[xix]

Еден од најзначајните придонеси на феминистичкиот пристап кон траумата, а кон кој се приклонувам и јас во ова иследување, е фокусот кон траумата како кон секојдневен феномен, со што се расплеткуваат дефинициите на поимот. Делото на Херман, на пример, ги зацврстува границите на универзалниот модел на траумата, со тоа што го оправдува создавањето на нова дијагностичка категорија („комплексно посттрауматско нарушување“) за да се опишат ефектите на постојаната злоупотреба, како, на пример, онаа врз децата што потекнуваат од семејства во кои има насилство. Иако нејзиното тврдење се заснова врз проблематичното изедначување на траумата од присилно затворештво во околности на војна или на измачување со повидливите, иако не и помалку значајните, форми на присилно затворање што ги искусуваат злоупотребуваните деца и претепуваните жени во домот, обидот да се фокусира кон вториве претставува значаен проект за студиите на траумата. Поубедлива е суштинската формулација на Лора Браун за „прикриената“ траума, со која ги опишува секојдневните искуства на сексизмот, кои придонесуваат кон ефектите на попрецизните трауматски искуства, како што е силувањето. Со оваа фромулација таа гради врска меѓу траумата и посистемските форми на опресија.[xx] Дефиницијата на траумата почнува да се извртува со сфаќањето на Браун дека дијагностичката претпоставка, која тврди дека траумата е „настан надвор од опсегот на човековото искуство“, ги исклучува прикриените форми на траума, кои многу често се повторуваат и се нормализирани. Иако и Браун и Херман продолжуваат со работата на категориите на траумата и на ПТСН, нивните критики се значајни. (Впрочем, со последната измена во Статистичкиот прирачник се промени дефиницијата на траумата, со цел да се отстрани клаузата дека траумата стои надвор од границите на вообичаеното или на нормалното.)[xxi]

Од темелно значење за моето проследување е верувањето дека прикриените или секојдневните форми на траума, а особено оние што произлегуваат од систематските форми на опресија, како крајна цел налагаат разбирање на траумата што се движи надвор од медикализираните конструкции на ПТСН. Разликите меѓу траумата како секојдневен и актуелен феномен и траумата како дискретен настан се најголемата последица на родовиот пристап, многу повеќе од разликите меѓу приватната и јавната траума. Предизвикот кај прикриената траума или кај хроничното ПТСН е фактот што тие ѝ се противат на мелодраматичната структура на лесно препознатливото потекло на траумата. Кога причините за траумата стануваат подифузни, истото се случува и со лековите, со што се создава потреба за промена на социјалните структури, во поширока смисла, наместо само да се лекуваат индивидуални лица. Сепак, како што посочува и поврзанос-

та меѓу сексуалната злоупотреба и сексизмот, траумата, како настан, има значајна улога во фокусирањето кон поприкриените форми на траума. Во следните поглавја се истражуваат искуствата поврзани со траумата што не се задолжително трауматични – како што се сексуалните чинови, имиграцијата, активизмот и грижата за болните лица – со цел да се придвижиме отаде очекувањата за траумата, како за катастрофален настан. Свесноста за постоењето на категоријата „прикриена траума“ помага да се избегнат ригидните бинаризми на родовите разлики меѓу приватната и јавната траума или меѓу сексуалната и националната траума, кои често се репродуцираат, дури и во феминистичките дела што настојуваат да ги трансцедираат оддлните сфери на парадигмата.[xxii]

***

Феминистичките напори, кои настојуваат да ја пренесат во преден план сексуалната траума, имаат контроверзна и непријатна историја во последните неколку децении, така што се поставија многу прашања за стратешката вредност од градењето на феминистичка политика на оваа тема. Вжештените дебати во текот на 1990-тите за повратеното сеќавање посочуваат дека ризикот од таквата стратегија е висок. Од една страна, феминистките тврдат дека сеќавањата за сексуалната злоупотреба треба сериозно да се разгледаат како извор на проблемите кај жените, а од друга страна, родителите и медицинските лица зборуваат за синдром на погрешно сеќавање, при залагањето дека повратеното сеќавање за сексуалната злоупотреба може да им се припише на индивидуи што, во голема мера, се подложни на сугестии. Самите феминистки, исто така, тврдат дека една од опасностите на движењето на повратено сеќавање е промената од политиката на движења (*movement politics*) кон терапевтската култура, како лично, а не како социјално средство за трансформација. Вжештените дебати за повратеното сеќавање и за ритуалната злоупотреба, исто така, создадоа сопствени верзии на силна реакција кон терапевтската практика и кон феминизмот.[xxiii] Во своето дело „Храброст за заздравување“, во провокативната критика на дебатите, која истовремено е критика и на теоријата за траума на Херман и на фундаменталниот феминизам, Џенис Хакен тврди дека е неопходна

погрешно насочена психотерапија, доколку сексуалната злоупотреба и повратеното сеќавање се сфаќаат како дел од попродорен сексизам[xxiv]. Според Хакен, за феминизмот сексуалната траума претставува соодветен начин да се лоцира злото на сексизмот. Алузиите за сексуалната злоупотреба се претворија во сензационалистички доказ за феминизмот, кој бара буквален и неоспорен доказ за сексизмот. Повикувајќи се на феминистичката психоаналитичка теорија, Хакен тврди дека сеќавањата за злоупотребата можат да се разберат како фантазии што не се „погрешни“ во емпириска смисла и како фантазии што нудат средство за артикулација на сексизмот и на формите на сексуалната траума, кои не се толку очигледни како фантазматските сценарија. Со смелата комбинација на феминистичката клиничка психологија и на постструктуралистичкиот феминизам, Хакен повторно преговара со сè уште силно оспориениот однос на феминизмот кон теоријата на заведување на Фројд. Исто како неа, и јас сум свесна за можните опасности за феминизмот што произлегуваат од строгиот фокус кон сексуалната жртва и кон злоупотребата. Тешко е да се артикулира ваквата загриженост, а притоа да не се предадеме на моќта на силната повратна реакција. Но, мора да се остави простор за критика, која, наместо да го отфрли феминизмот затоа што од жените создава жртви, треба да бара посилна и радикална верзија на феминизмот.

Книгава нуди излез од ќорсокакот во кој се наоѓа дебатата за повратеното сеќавање преку комбинираната моќ на проникливоста на *квир*-теоријата и преку практиката на лезбиските јавни култури. И покрај влијателноста на книгата на Херман за фокусот кон сексуалната траума, таа, сепак, остава малку простор за сексуалните практики што земаат замав во рамките на лезбиската јавна култура, како што се *С/М* (*садо-мазохизмот*) и *буч*-женствената сексуалност, како и за позитивните дискурси за сексот, воопшто. Херман повеќе им припаѓа на феминистките што се борат против порнографијата, отколку на оние што се залагаат за сексот. На пример, таа претпоставува дека *С/М*-фантазиите претставуваат само повторување на траумата, а не можен лек, како во делот каде што дава краток опис на клиент за кој *С/М*-фантазиите претставувале идентификација со злосторникот[xxv]. Хакен само површно ја отвора темата за *С/М* и за сексуалниот радикализам, со што ја зацврстува сопствената позиција, но, исто така,

имплицира дека ваквата сексуална култура е реакција против сексуалната репресија на женското движење – еден вид на израз против мајките. Овде се јавува пропуштена можност да се разберат можните придонеси на сексуалниот радикализам кон една поопшта претстава за траумата, придонес што јас настојувам да го дадам овде. Во поглавјата за буч-женствената сексуалност и за инцестот внимателно ги проследувам текстовите и практиките што придонесуваат за нови теоретски артикулации на односот меѓу сексот и траумата како форми на телесно насилство што го нарушува идентитетот. Сексуалните дискурси што бестрашно и бесрамно го истражуваат преклопувањето меѓу задоволството и опасноста во сексуалната практика нудат модел за пристап кон траумата што им одолева на патологизирачките предрасуди.

Слична агенда во истражувањето на лезбиската јавна сексуална култура се јавува доколку им се возврати на феминистичката критика за културата на терапијата и на популарната култура, воопшто, како и на понаклонетите пристапи во рамки на културните студии, со кои се истражува широк опсег на жанрови меѓу кои се и групите за самопомош, емисиите со гостувања, мелодрамите и фармакологијата. Лезбиската култура нуди сугестивни примери за анализа, бидејќи циркулира во веќе оформена јавност и, оттука, го адресира интересот на студиите за рецепцијата, кои, во потрагата по отпор, честопати се наоѓаат заринкани во индивидуализираната природа на потрошувачката. Интимностите на сексуалноста претставуваат материјал за бројни лезбиски јавни култури, вклучувајќи ја и печатената култура на книги за сексот, потрошувачките продавници како што се „Добри вибрации“ и „Играчки во земјата на жените“ (*Good Vibrations* и *Toys in Babe-land*), кои колку се центри за заедницата толку се и (просперитетни) бизниси, а претставуваат и култура на перформанси, како и сексуални супкултури организирани околу сè поголемата распространетост на сексуалните практики.

„Која приказна не ја кажувам? Приказната што не ја кажувам е единствената што претставува лага. Тоа е приказна за животот што го немам, за живот без компликации, мистерија, храброст или без трансфигурација на плотта“.[xxvi] Дороти Алисон, која верува во зборувањето на вистината, претставува совршен портпарол на феминистичкото движење за моќта на кревањето на гласот против

инцестот. Алисон одбива да ги измазни грубите рабови на нејзиното искуство. Таа нуди бескомпромисна слика за тоа како нејзината приказна за сексуална злоупотреба е неразделива од нејзиното потекло од бедната бела класа на Југот, а нејзиното искуство во лезбиската буч-женствена култура посочува на нејзината подготвеност да претстави сексуалност што ги вклучува опасноста, гневот и одмаздата, без страв дека можеби таквата сексуалност е патолошки симптом на траумата. Алисон делумно се воздржува од преупростени приказни, затоа што се воздржува од редукциските приказни за класите:

„Приказните што другите можат да ги раскажат за мојот живот, за животот на мајка ми, на моите сестри, чичковци, братучеди и на моите загубени девојки – тие приказни можат да ме уништат, избришат, исмеат и да ме негираат. Моите приказни ги кажувам на сиот глас: зли и одвратни приказни – мора да се раскажат сите за да не се раскаже онаа што ја бара светот, приказната за нас скршени, приказната во која никогаш не се смееме на глас, во која никогаш не научивме како да уживаме во сексот и никогаш не научивме да сакаме или, пак, повторно да веруваме во љубовта, приказната во која преживеа само плотта“.[xxvii]

Интегрален дел од проектот на Алисон, кој повлекува поинаква приказна за сексуалната траума, е нејзината посветеност кон класата и кон проектот за повторно испишување на културната историја на САД, со цел да ја инкорпорира нејзината верзија на културата кај сиромавата бела класа. При употребата на алатките на *квир*-теоријата со кои интензивно настојува да ја направи сексуалната траума постојано присутна во студиите за траумата, но и да интервенира во овие студии, со нејзиното дело, таа покажува како да се одбие простата и тесногрудата претстава за сексуалната траума. Бидејќи често се манифестира како прикриена траума, сексуалната траума се прелева во другите категории. Затоа, еден од проектите на оваа книга е сексуалната траума да се ситуира во однос на траумата како национална категорија, но и да се инкорпорира во националните и транснационалните истории што го обработуваат прашањето за траумата.

МАРКСИЗМОТ И СЕНЗАЦИИТЕ НА СЕКОЈДНЕВНИОТ ЖИВОТ

Марксизмот, како и психоанализата, која почесто се смета за првична точка во потеклото на теориите за траумата, претставува суштински извор за моето сфаќање на траумата. Во „Одредени мотиви кај Бодлер“, Волтер Бенјамин истражува на кој начин поетиката на Шарл Бодлер произлегува од искуството на модерниот урбан живот како форма на шок. Иако тој црпи од моделот на Фројд (од „Отаде принципот на задоволство“) за траумата како расцеп или како пенетрација во одбранбениот штит на психата (во споредба со надворешната обвивка на организмот), според Бенјамин, шокот, односно новата форма на чувствено искуство е вклопена во активностите како што се пресретнувањето на масовните толпи во урбаниот живот, работата во фабрика, дури и гледањето на филм, чиј процес на уредување го имитира шокот од модерниот живот[xxviii]. Невообичаениот тип на духовен материјализам на Бенјамин ја следи логиката на капиталот во сетилната средба на критичарот, како *flaneur*, со материјалниот доказ на капиталот во архитектонските простори, комодитетите и во културните објекти. Целта е да се трансформира апстрактната и продорна моќ на капитализмот во нешто што може да се почувствува, а шокот или траумата да се претвораат во парадигматична сензација на секојдневниот живот во капитализмот. На пример, историската анализа на патувањето со железница на Волфганг Шивелбуш, поттикнато од материјализмот на Бенјамин, го следи потеклото на трауматичната невроза во медицинската дијагноза за ефектите од железничките несреќи, претставувајќи ја како една од последиците на индустријализацијата.[xxix] Трауматичниот шок станува регистар на ефектите од животот во рамките на индустријализираното општество – локално искуство на шокот што ги бележи распространетите ефекти на социјалниот живот.

Иако односот на Бенјамин со марксизмот често се толкува како идиосинкретичен, постои силна поврзаност меѓу интересот на Карл Маркс за односот меѓу системската експлоатација и стекнатите искуства на болка, што е најзабележливо во случајот на работникот во фабрика и во актуелната традиција на иследување на чувството

произлезено од животот во системското насилство на капитализмот.[xxx] Во „Капитал“, Маркс не само што настојува да изгради теорија на вишок на вредност , со која ќе се објасни потеклото на експлоатацијата, туку се обидува и да ја документира природата на трудот. Тој, на графички начин, ги опишува ефектите од долгиот работен ден, тесните и нечовечки работни места и монотонијата на механизираната масовна продукција. Како што веќе споменав, иако Маркс инсистира на потребата од теоретска и од концептуална анализа на производството на комодитетите, тој, исто така, е привлечен од сензационалното претставување и од капитализмот како почувствувано искуство.[xxxi]

Постои значителна традиција на „сензационен“ (*sensational*) марксизам, кој ги вклучува Бенјамин и Георг Шимел, а од неодамна и културните теоретичари како Мајкл Тосиг и Фредерик Џејмисон. Последниов ги нагласува шокот и сензацијата како индикатори на променливите економски методи на производството поради способноста на капитализамот да ја преоформи самата структура на секојдневното искуство.[xxxii] Во рамките на марксистичкиот пристап на историјата на сензацијата, траумата може да се разбере како знак или како симптом на поширок системски проблем, како момент во кој апстрактните социјални системи можат вистински да се почувствуваат. Но, трауматичното искуство и неговите последици се обележани не само со интензивни чувства или со хипервозбуда туку и со отсуство на чувства или со отрпнатост. Кога служи како влезна точка преку која се разбира афектниот живот на социјалните системи, траумата мора да се согледа како феномен што истовремено населува и интензивна сензација и отрпнатост, како во секојдневниот живот така и во вонредни околности.

Сепак, неопходно е да се посвети внимание на тоа чие сетилно искуство се претпоставува дека го манифестира духот на времето. Талкачот (*flaneur*) на Бенјамин, кој го искусува шокот од урбаниот живот, па дури и работникот во фабрика на Маркс, се само дел од многуте општествени позиции што го носат белегот на системското насилство. Притоа, архивата на ваквата траума може да е недофатна, односно таа не мора да претставува сетилно очигледен доказ. Доколку капитализмот се сфати како рамка за насилството, наместо наводно поограничените настани, како што е војната, или доколку

ропството се разгледа во контекстот на непрекинатите форми на расизам, задачата да се лоцира таквото насилство може да биде тешка, затоа што не зазема секогаш форма на видливи или на прецизни настани.

Марксизмот што ги обработува траумата и сензациите е недвосмислено во склад со материјалистичкото иследување, но, исто така, интервенира против апстракциите на системската анализа, кои, од своја страна, претставуваат типични тенденции на марксизмот. Траумата, како и претставата за опседнатоста на Евери Гордон, е форма на посредство „што се појавува во полето сместено меѓу нашата способност одлучно да ја опишеме логиката на капитализмот и на државниот терор, на пример, и бројните искуства на ваквата логика (искуства што се, повеќе отколку што не се, делумни, кодирани, симптоматични, контрадикторни, двосмислени)“.[xxxiii] Наместо да понуди анализа што користи генерализација на капитализмот, расизмот или на глобализацијата, Гордон повикува духови што бараат не само нешто да биде спознаено туку да биде и почувствувано и извршено. Претставувањето на духовите налага јазик на графичка и на афектна специфичност, но, со оглед на тоа што духовите се и видливи и невидливи, понудените локални докази не се само емпириски. Она што Кетлин Стјуарт го вели за „приказните за монструозност“ важи и за приказните за трауми: „фасцинираат затоа што драматизираат чудни моменти во кои неочекувано се материјализираат латентни можности, а ефектите сокриени од погледот на прикриен центар ненадејно стануваат опипливи“.[xxxiv] Но, таа предупредува за простото декодирање на таквите моменти преку идеолошка критика, „што претполага дека, по дефиниција, нештата не се како што изгледаат, а експресивните форми се ефекти на подлабока и на повистинита, а вообичаено и дијаболична (или барем депресивна и присилна) структура“.[xxxv]

Во духот на потрагата по иновативни начини на исцртување на глобалните истории во однос на проживеаните искуства и на настојувањето да се долови дисјункцијата меѓу овие истории и искуства, ја истакнувам потребата од сензациони приказни како алтернативна форма на знаењето за апстракциите на системската анализа. Традицијата на сензациониот Марксизам има повеќе имплицитно, отколку експлицитното присуство во следните поглавја, но и понатаму претставува клучна инспирација за мојата посветеност да се препознаат врските меѓу трауматичното искуство и пообемните, како и

поаморфните, општествени проблеми, кои не секогаш се искусуваат како такви. Како и прикриената траума обработувана од феминистките, афективната природа на секојдневните искуства на системско насилство само понекогаш се манифестира како траума. Покрај тоа, трауматичниот настан може да функционира и како симптом, чие значење е нејасно без контекстуализација. Оттука, посредниот однос меѓу траумата и системите на социјално насилство налага методи на анализа за кои траумата не претставува номинална вредност. Но, фокусот кон сензационите и трауматични манифестации на социјалните системи, исто така, налага сомнеж за појава на апстракции и на генерализации што ја прикриваат искусената специфичност на траумата. Впрочем, самата траума претставува еден вид на генерализација со која почувствуваните интензитети на искуството се сведуваат на медикализирана дијагноза на симптоми.

Превод од англиски:
Јулија Мицова

---

i Според Кетлин Стјуарт, живееме во „трауматично време“, каде што историјата и социјалната структура се манифестираат во почувствуваното искуство на катастрофалната траума и на баналните афектни моменти на секојдневниот живот. Види *The Private Life of Public Culture: Scenes from the U.S.*

ii Види: Wendy Brown, *States of Injury: Power and Freedom in Late Modernity* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1995).

iii Mark Seltzer, *Serial Killers: Death and Life in America's Wound Culture* (New York: Routlegde, 1998), 6.

iv Berlant, *The Queen of America Goes to Washington City*.

v Lisa Duggan, *The Incredible Shrinking Public*.

vi Berlant, *The Queen of America Goes to Washington City, 4*.

vii Види: Crimp, *Mourning and Militancy*.

viii Allan Young, *The Harmony of Illusions: Inventing Post-Traumatic Stress Disorder* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1995). За сличен генеалошки пристап кон траумата, види: Ruth Leys, *Trauma: A Genealogy* (Chicago: University of Chicago Press, 2000). Додека Јанг се фокусира на институционалните истории, кои водат кон клиничка дијагноза на ПТСН и ѝ посветуваат особено внимание на клиничката работа со ветераните од војната во Виетнам, Лејс ја нагласува психоаналитичката теорија, вклучително и делата на Фројд, Пјер Жанет, Сандор Ференци и Вилијам Сарџент. Особено интересна е нејзината критика на неодамнешната работа на Бесел ван дер Колк, како и пристапот на културните студии на

Кети Карут. За понатамошна дискусија за Лејс, види во епилогот.

ix American Psychiatric Association, *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, 3d ed. (Washington, DC.: American Psychiatric Association, 1980), 236; *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, rev. 3d ed. (Washington, DC.: American Psychiatric Association, 1987), 247 и *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, 4th ed. (Washington, DC.: American Psychiatric Association, 1994), 424. Дебатите за дефиницијата во третото издание на Прирачникот ќе бидат разгледувани понатаму во поглавјево.

x Marita Sturken, *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering* (Berkley: University of California Press, 1997); Mieke Bal, Jonathan Crew, Leo Spitzer, eds. *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present* (Hanover, N.H.: University Press of New England, 1999).

xi Види: Cathy Caruth, ed. *Trauma: Explorations in Memory* (Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1995), 4; Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History* (Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1996), 3.

xii За интересната историја на дијагнозата за ПТСН, види: A. Young, *The Harmony of Illusions*. За заедничкиот пресек на феминизмот и на дискурсот на сексуалната злоупотреба, види: Louise Armstrong, *Rocking the Cradle of Sexual Politics: What Happened When Women Said Incest* (Reading, Mass.: Addison – Wesley, 1994).

xiii Judith Lewis Herman, *Trauma and Recovery* (New York: Basic Books, 1992), 28.

xiv Види: Judith Lewis Herman, *Father-Daughter Incest* (Cambridge: Harvard University Press, 1981).

xv Herman, *Trauma and Recovery*, 35-50.

xvi Фармацевтските компании се обидоа да покажат дека антидепресивите, како Золофт, можат да се користат како лек за ПТСН – што се докажа со големиот пораст во продажбата на веќе профитабилната индустрија.

xvii Herman, *Trauma and Recovery*, 32.

xviii Cathy N. Davidson, вовед во *No More Separate Spheres!*, посебно издание на *American Literature 70, no. 3* (September 1998): 443-63.

xix Види: Lauren Berlant & Michael Warner, *Sex in Public Critical Inquiry 24, no.2* (winter 1998): 547-66.

xx Laura S. Brown, *Not Outside the Range: One Feminist Perspective on Psychic Trauma, во Trauma: Explorations in Memory*, ed. Cathy Caruth (Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1995), 100-12. Повеќе за родовата пристрасност при идентификацијата на траумата, види: Nina Felshin, *Women and Children First: Terrorism on the Home Front*, во *Violent Persuasions: The Politics and Imagery of Terrorism*, ed. David Brown and Robert Merrill (Seattle: Bay Press, 1993), 257-70. Овде се вклучени текстови од симпозиумот, каде што Маргарет Рандал спори за поврзаноста меѓу политичкиот тероризам и злоупотребата на децата

(206-18).

xxi Во четвртото издание на Прирачникот, клаузата според која траумата мора да биде „надвор од вообичаеното човечко искуство“ е заменета со пофлексибилната претстава за траумата како искусување на настан „што повлекува вистинска закана за смрт, сериозна повреда или друга закана за физичкиот интегритет“ (424), како и посведочување или дознавање на слични настани искусени од други лица. Доколку личноста реагира со „силен страв, беспомошност, или со ужас“ (424), реакцијата може да се дијагностицира како трауматична, за разлика од третото ревидирано издание, според кое настанот „би бил забележително вознемирувачки за секого“ (247). Види и: A. Young, *The Harmony of Illussion*, 287-90. Во Not Outside the Range Лора Браун ги разгледува актуелните проблеми на јазикот во четвртото издание на Прирачникот.

xxii За преглед на актуелната состојба на размислување на оваа тема, види ја збирката есеи *No More Separate Spheres! American Literature 70, no.3* (1998), 443-63, како и полезниот вовед од Дејвидсон. Види и: Lora Romero, *Home Fronts: Domesticity and Its Critics in the Antebellum United States* (Durham, N.C.: Duke University Press, 1997).

xxiii За овој аргумент види: Armstrong, *Rocking the Cradle of Sexual Politics*.

xxiv Види, на пример: Jennifer Freyd, *Betrayal Trauma: The Logic of Forgetting Childhood Abuse* (Cambridge: Harvard University Press, 1996). Повратеното сеќавање на Фрејд и последователниот конфликт со нејзините родители придонесе во основањето на *False Memory Syndrome Foundation*. За повеќе за организацијата види: www.fmsfonline.org. За гневната реакција на таткото на повратеното сеќавање, види: Mark Pendergrast, *Victims of Memory: Incest Accusations and Shattered Lives* (Hinesburg, Vt.: Upper Access Books, 1995). За културните истории, исто така, види: Elaine Showalter, *Hystories: Hysterical Epidemics and Modern Culture* (New York: Columbia University Press, 1997); Debbie Nathan and Michael Snedeker, *Satan's Silence: Ritual Abuse and the Making of a Modern American Witch Hunt* (New York: Basic Books, 1995).

xxv Види: Janice Haaken, *The Pillar of Salt: Gender, Memory and the Politics of Looking Back* (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1998). Делото е значајно парадигмалектичкиот пристап кон огорченият конфликт меѓу повратеното сеќавање и погрешните мемориски кампови.

xxvi Види: Herman, *Trauma and Recovery*, 203. Благодарност до Робин Малц, затоа што ми го посочи овој пасус.

xxvii Allison, *Two or Three Things I Know for Sure*, 71.

xxviii Ibid. 71-71.

xxix Види: Amy Kaplan and Donald E. *Pease*, eds. Cultures of United States Imperialism (Durham, N.C.: Duke University Press, 1993); Cathy N. Davidson and Michael Moon, eds. *Subjects and Citizens: Nation, Race and Gender from Orronoko to Anita Hill* (Durham, N.C.: Duke University

Press, 1995).

xxx Види: Kali Tal, *Worlds of Hurt: Reading the Literature of Trauma* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996); Sturken, *Tangled Memories*. Тал забележува поврзаност меѓу војната во Виетнам и сексуалната злоупотреба и го одобрува изместувањето на Холокаустот како привилегирано место за дискурсот на траумата. Стуркен ги користи војната во Виетнам и кризата со СИДА како два случаја за истражување на стратегиите на културната меморија.

xxxi Види во моето дело *Mixed Feelings*.

xxxii Иако ваквата тенденција може да се проследи во сите нивни дела, види: Michael Taussig, *The Nervous System* (New York: Routledge, 1992); Frederic Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1981) и *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham, N.C.: Duke University Press, 1991).

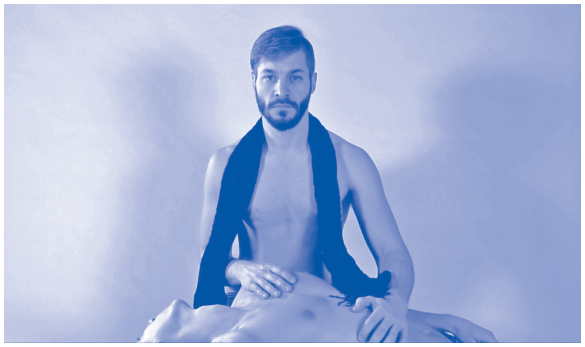
xxxiii Gordon, “Ghostly Matters”, 24.

xxxiv Kathleen Stewart, “Beyond the Pale: The Eruption of Monstrosity in the American Country”, ракопис. Исто види “A Space on the Side of the Road: Cultural Poetics in an “Other” America” (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1996).

xxxv Stewart, “The Private Life of Public Culture”, ракопис. Ив Кософски Сеџвик го има сличниот став во воведот на “Novel Gazing: Queer Readings in Fiction” (Durham, N.C.: Duke University Press, 1997).

Уметноста на неуспехот: афективни странци

СР_М_Т_,
Н_СТР_Н_!



ЕТИКАТА НА СЕКСУАЛНИОТ СРАМ

Мајкл Ворнер[1]

Во одреден момент, со задоволство или без него, речиси сите губиме контрола над нашиот сексуален живот. Можеби како еден вид на надоместок, доаѓа момент кога повторно речиси никој не одолева на искушението да воспостави контрола над *нечиј друг* сексуален живот. Повеќето се склони да веруваат дека со контролата на сексот на другите, што воопшто не се согледува како неетично, се јавува моралноста. Зарем не би требало да биде возможно секому да му се дозволи сексуална автономија, која, на некој начин, ќе ѝ биде доследна на сексуалната автономија на другите? Иако ваквиот етички принцип звучи едноставно, тој сè уште не е ни приближно воспоставен во практиката. Културата ни нуди илјада начини за управување со сексот на другите – притоа, не само на штетниот и на принудниот секс, како на пример на силувањето, туку и на најинтимните димензии на задоволството, идентитетот и на практиката. Ова се извршува директно, со забрани и со правила, и индиректно, со прифаќањето на одреден идентитет или на одреден склоп на вкусови, небаре се тие универзално заемни, или би требало да бидат такви. Не само што го правиме тоа туку и си честитаме за тоа. За да постапуваме поинаку, потребно е преосмислување на она што сме го прифатиле како здрав разум и како моралност.

Веројатно, би било поедноставно да признаеме дека сексот посрамотува. Го опишуваме со фини изрази: дека претставува израз на љубов или благороден дар од Бога или, пак, ослободувачко задоволство. Но, можноста за појава на абјектен срам ни-

1 Заб. на уредникот: Преведено со дозвола од англиското издание на *The Trouble With the Normal* од Michael Warner. Copyright ©1999 на Michael Warner. Препечатено со дозвола на Free Press, импринт на Simon & Schuster, Inc.. Сите права ги задржува издавачот.

когаш не можеме целосно да ја отфрлиме. Доколку камерата не се изгаси во вистинскиот момент, или вратата неочекувано се отвори ширум, или sидовите се премногу тенки, тогаш префинетата маска на побожност и на гордост ќе падне, испреплеткана со облеката на подот. Во 4. век пр. н.е., атинскиот филозоф Диоген сметал дека срамот е лицемерство и негирање на нашата дречна природа, па открил едноставен начин како да го драматизира проблемот: мастурбирал среде пазарот. Оттогаш се изминати векови и се сменети неколку цивилизации, но примерот на Диоген сè уште нема широка прифатеност.

Етичкиот одговор на проблемот со срамот не би требало да налага глума дека срамот не постои. Всушност, токму тоа била намерата на Диоген. Повеќето поборници за сексуална слобода сè уште испробуваат одредена верзија на ваквиот одговор. Според нив, сексуалноста треба да се вреднува како пријатно и позитивно искуство и како еден вид на духовност. Сепак, за останатите, сексот претставува радикален преврат на репресивната моќ. Каква и вистина да се крие во таквите идеи или во идеите за предноста на сексот слични на првиве, мојата претпоставка е дека повеќето насетуваат одредена празнина во ваквите ублажувачки погледи на сексуалноста, како бенигна и како пријатна. Како што напиша Лео Берсани во еден класичен есеј од 1987 г., „Постои една голема тајна за сексот. На многумина не им се допаѓа“. Можеби затоа што сексот претставува повод да се изгуби контролата, да се соедини сопствената свест со пониските видови на животинска желба и на сетилност, а потребата директно да се соочиме со моќта и со побарувачката, ги исполнува луѓето со одбивност и со срам. Според Берсани, противниците на моралистите постапуваат на сличен начин, со изговорот дека сексот е љубов и интимност или дека сексот треба единствено тоа да го претставува. Како и да е, ваквите описи на афирмативен секс воопшто не звучат секси. Каква и да е вистината, барем за одредени луѓе, бесцелно е да се одрекува секојдневната моќ на сексуалниот срам.

Проблематичното прашање не е како да се ослободиме од сексуалниот срам. Одговорот во тој случај неизбежно би бил: „Ослободи се од сексот!“ Прашањето, сепак, е: „Што да правиме со нашиот срам?“ Одговорот, вообичаено, би бил: „Прикачи му го на некој друг!“ Сексуалниот срам не претставува обичен животен факт – тој е и политички факт. Иако можеме лесно да го засрамиме речиси секого во врска со сексот, одредени луѓе се изложени на поголем ризик од други. Ризикуваат да бидат претепани, убиени, затворени или само понижени. Ризикуваат да бидат стигматизирани како девијантни или како криминалци. Па, дури и обвинети пред суд. Најчесто се замолчани или исфрустрирани, бидејќи, поради срамот, одредени задоволства премолчано се недопустливи, незамисливи. Кај нив може да натежне таинственоста или вонредната потреба за обелоденување или, пак, основната потреба да се оттргнат од очигледното, односно фактот дека постоењето на алтернатива претставува само бледо исчекување на неоформената желба. Во секој случај, тешко е да се направи разлика меѓу нивниот срам и политиката на тој срам, меѓу личниот неуспех и моќта на туѓите норми.

***

ХИЕРАРХИИ НА СРАМОТ

Што може да се научи за политиката на сексуалниот срам? Која е поточно поврзаноста меѓу разновидната засраменост од сексот, спектакуларната криза на сексуалниот мекартизам и стигматизираните идентитети на *геј-движењето*? Прашањето налага многу попромислено разгледување од она што е сокриено под етикетата „сексуален мекартизам“. Сепак, поврзаноста, без разлика на комплексноста, е реална. Неуспехот да се препознае политиката на сексуалниот срам, верувам, води кон грешки во секој контекст: ги збунува лицата, заплашувајќи ги од сопственото сексуално достоинство, а притоа *геј-движењето* го сведува на десексуализирана идентитетска политика.

Во понатамошните поглавја ќе видиме како политиката на сра-

мот изобличува сè – од законот за брак до политиките за јавно здравје, цензурата, па дури и до урбаното планирање. Понатаму ќе спорам дека официјалното *геј-движење* – притоа мислам на главните национални организации, националните медиуми, највидливите претставници – ја изгубија од вид таквата политика и се опседнаа со угледноста. Наместо кампањата за сексуалната стигма да се прошири надвор од сексуалната ориентација, во што верувам јас, таа ги насочи прашањата токму кон доменот на сексуалната ориентација, кој е најмалку поврзан со сексот. Со тоа што ги отфрли најдобрите истории на проникливост и на активизам, се претвори во инструмент за „нормализирање“ на *геј*-мажите и на лезбијките.

Грешката, во секој од наведените случаи, е фундаменталниот неуспех да се разбере политиката на сексуалниот срам. Во влијателниот есеј од 1984 г., со наслов „Промислување на сексот“, Гејл Рубин нагласува дека севкупниот дијапазон на конфликти поврзани со сексот – какви што избиваат на површина во секојдневниот контекст, од озборување во канцелариите и караниците во училишните одбори, до највисокото ниво на националните и на меѓународните начела – посочува на заедничка динамика. Сексот има сопствена политика. Понекогаш, единствената цел на хиерархиите на сексот е да ја попречат сексуалната разновидност. Создаваат злосторства без жртви, замислени закани, морална суровост. Рубин забележува: „Криминализацијата на безопасното однесување, какви што се хомосексуалноста, проституцијата, бесрамноста или употребата на рекреативните дроги, се објаснува преку нивното претставување како штетни за здравјето и за безбедноста, за жените и за децата, за националната безбедност, за семејството или за самата цивилизација“. Ваквата рационализација ја прикрива намерата да се оневозможи сексуалната разновидност.

Со анализата на опсежен избор на сексуални стигми и регулации, Рубин утврди дека добриот и лошиот секс се издвојуваат преку серија на хиерархии:

Добар, нормален, природен	Лош, ненормален, неприроден
хетеросексуален	хомосексуален
во брак	на немажена / нанеоженет
моногамен	промискуитетен
прокреациски	непрокреациски
некомерцијален	комерцијален
во двојка	самостоен или во групи
во врска	случаен
генерациски	негенерациски
во приватен простор	во јавен простор
без употреба на порнографија	со употреба на порнографија
само со телото	со предмети
„ванила“	садомазохистички

Разграничувањето меѓу добриот и лошиот секс не претставува задолжително еден пакет, односно, повеќето луѓе ги комбинираат видовите секс од двете колони. Основната заедничка карактеристика на двете разграничувања е фактот дека секое претставува хиерархија, а за оној што е од погрешната страна на хиерархијата следува стигматизација, која може да предизвика вистинска штета.

Бил Клинтон ја избра погрешната страна од двете колони: имаше вонбрачен секс, на промискуитетен начин и на јавно место (во Овалната канцеларија!). Всушност, Клинтон и Левински имаа среќа. Доколку „оралниот секс се случеше од другата страна на реката Потомак, во Вирџинија, ќе беше прекршок, а тоа, до 1992 г., беше нелегално дури и во Федералниот округ Колумбија. Но, скандалот не беше толку поврзан со техничката страна на Законот, колку со табуто зад Законот. Иако, несомнено, постоеја безброј други основи Клинтон да се прогласи за неетичен – изневерувањето на интимната доверба, самозадоволувачкото уживање во моќта – без сомневање, скандалот беше така регистриран поради општите категории на девијантноста. Кога Републиканците бучно посочија на моралниот скандал, не беа загрижени за Хилари. Не покажаа чувствителност кон личниот етички однос на Клинтон со Моника. Беа поттикнати од апстрактното чувство на

нарушена пристојност, на злостор не против одредена личност, туку против имагинарните сексуални правила. Затоа, барем во теорија, Клинтон има нешто заедничко со лицата во сите другите категории на „погрешната“ страна на списокот (се сомневам дека самиот сѐ уште дошол до овој заклучок).

Рубин би рекла дека неговата трансгресија задолжително не значи дека поминал полошо на скалата на сексуалното достоинство од, на пример, некој чија единствена девијација е трансвестизмот. Тоа е затоа што дистинкциите се рангираат во променлив континуум на, повеќе или помалку, сериозна девијација, со постојана битка за тоа „каде да се повлече границата“. Како што истакнува Рубин, одредени видови на девијација, со текот на времето, се здобија со углед. Другите остануваат зад границата на прифатливоста за сите, освен за најрадикалните или за најлибералните. Така, тие што застраниле во погрешната категорија во одреден поглед презирно го одрекуваат тврдењето дека се дел од сојуз со перверзните, рангирани подолу од нив на скалата на гнасење. Оние што застрануваат во десната колона не споделуваат заедничка кауза. Во спротивно, левата колона немаше да опстане. Оние што ја населуваат левата колона, веројатно, се незабележливо малцинство. Сепак, нивниот систем на вредности доминира.

Една од причините зошто луѓето не се обединети против срамот се суштинските разлики меѓу нив. Притоа, треба да се разграничи стигмата на која се подложени *геј*-лицата од срамот што го прогонува Клинтон. Рубин ги прикажува како континуум, но тие се разликуваат според видот, а не според степенот, и разликата меѓу нив ќе се покаже како суштинска за сите примери проучувани во книгава.

Стигмата, слично на етимолошки сродниот збор *стигма́та*, се однесува на белег на телото, на жиг или на тетоважа или, пак, на откинато уво, со кој засекогаш се идентификува личноста со својот срам. Меѓу старите Грци таа претставувала казна за дела како што биле предавството или бегството од господарот. Не го обележува делото, туку ја обележува личноста како оцрнета. Токму ова е издвоено од модерната метафора на стигмата. Ирвинг Гофман во своето класично истражување ја одредува како

еден вид на „расипан идентитет“. За споредба, обичниот срам се прифаќа. Човек ќе направи перверзна постапка и ќе предизвика подбив или гадење, за потоа да се отрезни и да најде изговор, да се пресели во друг град и одново да започне да живее, со што ќе го наджива сеќавањето или ќе се искупи со добри дела за возврат. Ваквиот срам влијае врз биографскиот идентитет на една личност. Срамот на вистинскиот перверзник – стигмата – потешко се брише. Се работи за социјален идентитет, неизбежен како и судбината. Како и сличните стигми на расен идентитет или на хендикепираност, тој воопшто не е поврзан со делата на личноста. Се врзува, не со дејствувањето, туку со битисувањето; не со однесувањето, туку со статусот.

Дел од дилемите на *геј*-движењето стануваат појасни доколку се присетиме дека тоа се бори и со срамот и со стигмата, и дека овие две нешта во практиката често се мешаат. Порано сексуалната девијантност беше повеќе поврзана со срамот, отколку со стигмата. Содомијата беше грев како и развратот, а не знак на одреден идентитет. Секому можеше да му се случи. Во современиот свет тој срам се продлабочи во стигма. Тој засега одредени лица, без разлика на нивните постапки. Кога моралистите се сосредоточија не само на делата но и на типот на личноста, обичниот секс се претвори во сексуалност. Чинот на содомија стана еден од многуте знаци на хомосексуалниот идентитет. Стигматизирањето на хомосексуалците стана возможно како сосема разграничено од каков било сексуален чин. Во одредени случаи, срамот поврзан со сексуалниот чин и со стигмата против хомосексуалниот идентитет сосема се разликуваат. Сепак, кај обете постои тенденција да се поистоветат.

На почетокот разликата беше изум на медицинските стручњаци, што единствено им наштети на *геј*-лицата. Со овој чин хомосексуалците беа претставени патолошки во самото свое битие, без разлика дали извршиле или не извршиле неморален чин, туку единствено поради природата на нивните желби. Ваквото псевдомедицинско мислење создаде социјален идентитет од перверзијата. Презирот и дискриминацијата ги прикачи за луѓето, единствено поради постоењето на чисто теориска врска со сексот што тие го имале или го немале. Подоцна, ваквата разлика доби суштинско значење за *геј*-отпорот. Концептот за перверзноста, раздво-

ен од перверзните чинови, доведе до концептот за сексуалниот идентитет (или за сродниот феномен, сексуалната ориентација). Обата прават разлика меѓу идентитетот и сексот, меѓу личноста и чинот, статусот и однесувањето. Сосема случајно, лекарите им овозможија на поранешните пациенти да тврдат дека да бидеш *геј* не е нужно поврзано со сексот. Хомосексуалците добија можност да тврдат дека каков било заклучок за нивната вредност како личности, без разлика на нивните дела, претставува нерационална предрасуда. Со тоа ја оспорија стигмата врз идентитетот, без притоа да го оспорат срамот на сексуалните чинови. До денешен ден, во поголемиот дел од *геј*-политиката владее слична логика. Затоа, адвокатите што ги оспоруваат военото *антигеј*-начело или дискриминацијата во рамките на извидничките друштва, вообичаено, макотрпно бараат случаи што ќе им послужат како примери каде што жртвата претставува модел на жртва, затоа што тој или таа никогаш не направиле лошо дело – односно, немале секс.

Кога, по изборот, во 1992 г., Клинтон посегна да го реформира военото *антигеј*-начело, тој истакна дека на војската треба да ѝ биде дозволено да ги казнува лицата за нивните дела, но не и поради нивниот идентитет. Треба да се насочиме кон „постапките, а не кон статусот“. Тој се повика на основната премиса на лезбиската и на *геј*-политиката, како политика на идентитетот: Сексуалната ориентација е суштинска за карактерот на една личност и претставува повеќе од обично сексуално однесување. Со вакво-то тврдење, тој се повика на истата разлика меѓу дејствувањето и битисувањето од пред еден век, кога, за првпат, одредени лица беа сметани за хомосексуалци, без разлика на нивните сексуални чинови.

Сепак, се покажа дека разликата тешко се утврдува. Како прво, Врховниот суд придонесе оваа разлика да избледнее во случајот „Бауерс против Хардвик“. Иако статутот за содомија во Џорџија, кој беше предмет на овој случај е применлив за оралниот и за аналниот секс кај хетеросексуалните партнери, исто како и кај хомосексуалните партнери, Судот реши прашањето да го разгледува како да е поврзано само со „хомосексуалната содомија“ и со правата на хомосексуалците. Чинот – вид на секс што подеднакво може да го изведуваат *геј*-лица, хетеросексуалци, би-

сексуалци или други лица – се претвори во идентитет. По вртоглава серија на логички постапки, Судот одлучи дека Џорџија има право да ја забрани сексуалната практика поради поврзаноста со презрен идентитет, иако законот ја забранува ваквата пракса за секого. Истовремено, Судот се изјасни дека идентитетот може (како и во одлуките на пониските судови) да претставува соодветен предмет на дискриминација, затоа што сексот што „ја дефинира класата“, претставувал криминален чин. Сфативме: во сексот нема заштита на приватноста, затоа што „педерите“ се неморални; „педерите“ се неморални, затоа што извршуваат, или сакаат да извршат, криминални сексуални чинови. Како што покажа Џенет Хали, адвокатите на Одделот за одбрана ја воведоа истата повратна двосмисленост пред ревизиите на воените начела, а Клинтон очигледно никогаш не забележа дека моралната разлика што тој ја постави во овој случај е бескорисна. Резултатот беше озлогласеното начело „Не прашувај, не кажувај“, со кое се казнуваат и чинот и идентитетот, и статусот и постапките. Врз основа на ова начело, бројките на отпуст од војска се вивнаа до небо.

Како што Врховниот суд наполно ги побрка статусот и постапките за законски цели така и лезбијките и *геј*-лицата во практиката воочија дека стигмата врз идентитетот и срамот од сексуалната активност тешко се разликуваат. Ова не беше само последица од пропустот при расудувањето на Судот. Со оглед на доминантните ставови за сексуалниот идентитет, доколку јавно се искажете како *геј*-лице или како лезбијка, тоа подразбира дека имате иста сексуалност како и останатите, вклучувајќи ги и компулсивните лица што се влечкаат по парковите и по мрачните улички, од оргазам до оргазам. *Стигмата на настраноста* (*queer stigma*) нè покрива сите, барем во одреден контекст. Следствено, луѓето се обидуваат да го заштитат идентитетот со одрекување од самиот секс.

Ваквата забуна е резултат од основниот парадокс во претставата за сексуалниот идентитет. Идентитетот, како и стигмата, нè катранисува со истата четка, но, исто така, ни дозволува да се оддалечиме од какви било суштински манифестации на настраноста. Всушност, ги споделуваме единствено идентитетот и стигмата, затоа што идентитетот се разликува од сексуалните чино-

ви и од срамот од нив. Гордоста или стигмата ни припаѓаат нам, како на класа, како на препознатлив вид на личност, без разлика на нашите дела како индивидуи. Така, секогаш постојат *геј*-луѓе што се шокирани, *шокирани* од сознанието дека другите имаат девијантен секс. Ќе ви стават до знаење дека нивното достоинство се засновува на тоа што тие се *геј*, што, според нив, не е поврзано со сексот. Доколку другите имаат секс, или го имаат во преголема мера или, пак, го имаат на девијантен начин, па тие луѓе имаат голема причина да бидат засрамени. Секако, единствено драматургот Лери Крејмер и неколкумина други раздрдорени моралисти се изјаснија, и тоа на толку екстремен начин, што, да признаеме, личеше на фарса. Разликата меѓу стигмата и срамот, идентитетот и чинот, е несомнена во одредени контексти. Но, политиката на едното без другото е осудена на неразбирливост и на слабост. Повлекува да се предизвика стигмата врз идентитетот, но единствено преку зацврстување на срамот од сексот. И, за жал, ова е изборот не само на одредени индивидуи туку и на официјалното *геј*-движење. Тоа, од повеќе аспекти избра да ја артикулира политиката на идентитетот, наместо да се претвори во пошироко движење насочено кон политиката на сексуалниот срам.

Клучната дилема е етичка, но и политичка. Ирвинг Гофман, во еден брилијантен параграф, убаво ја долови суштината за она што тој го нарекува „амбивалентност“:

Без оглед дали е или не е потесно здружено со сопствениот вид, стигматизираното лице покажува идентитетска амбивалентност кога одблизу ќе го воочи стереотипното однесување на неговиот вид и начинот на кој припадниците на тој вид, екстравагантно или кутро, ги покажуваат негативните атрибути што им се припишани. Глетката можеби и го одбива, бидејќи тој, сепак, ги поддржува нормите на поширокото општество, но неговата социјална и психолошка идентификација со овие прекршители го врзува за она што му е одбивно, при што одбивноста се претвора во срам, а засрамеността во нешто од што се срами. Накратко, тој ниту може да ја прифати сопствената група ниту, пак, може да ја напушти.

Згора на обичниот сексуален срам и на засрамеността поради хомосексуалноста, достоинствениот хомосексуалец, исто така, се срами од секое *настрано* лице што парадира со сексот и со „педерството“, и, на тој начин, придонесува стигмата на достоинствениот хомосексуалец да биде поопправдана во очите на хетеросексуалците. Се срами и поради сопствениот срам, поради својата судбина, која тој е немоќен да ја исправи. Што да прави кутриот хомосексуалец?

Прикачи им го срамот на дегенериците што заслужуваат: на зависниците од секс, бодибилдерите во Челси или во Западен Холивуд, *геј*-лицата што се движат од забава на забава, „*дрег*-кралиците“, „*дилдо*-лезбачите“, лицата заразени со СИДА, секому што ја привлекува стигмата од која не може да се оттргне. Иронијата е што во нашата култура, таквата реакција ѝ е еквивалентна на сексуалната етика. Лери Кремер и другите *геј*-моралисти вложија големи напори во таквиот став, специјализирајќи со „внатрешно прочистување на групата“, така што „напорите од страна на стигматизираните лица не само што го „нормираат“ сопственото однесување туку и го прочистуваат однесувањето на другите во групата“.

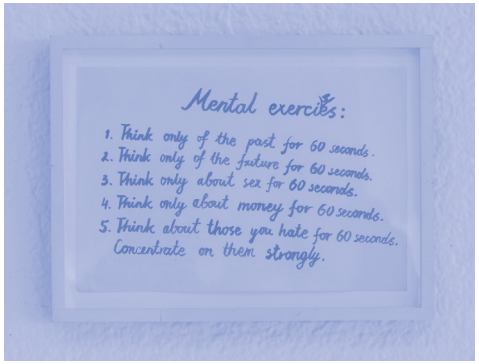
Дилемата поврзана со „идентитетската амбивалентност“ претставува недвосмислена сила во лезбиското движење и во *геј*-движењето уште од самиот почеток. За индивидуалните лица таа е апсолутен етички предизвик. Ова важи за лицата со каков било стигматизиран идентитет, како што се Евреите или Афроамериканците. Но, дилемата е попредизвикувачка и покомплицирана за лезбијките и за *геј*-лицата или за која било друга стигматизирана сексуалност. Разликата меѓу стигмата и срамот, навидум, се јавува како лесен начин да се разреши амбивалентноста произлезена од припадноста на одредена стигматизирана група преку прифаќање на идентитетот, но со одрекување од самиот чин. Кремер вели: „Единствениот одговор, единствениот начин за *геј-лицата* да преземат политичка одговорност и за да се здобијат со заслужената демократија е да се борат за нашите права како *геј-лица*. Тие треба да се проучуваат и за нив да се предава и да се пишува не како за „курови“ и за „пички“, туку како за *геј-лица*“. Дистинкцијата што ја прави Кремер не е во целост по-

грешна. Постои вистинска и консеквентна разлика. Но, да се биде лезбијка или *геј*-лице, тоа неопходно не повлекува стигма и срам. Кремер сака да се бори со едното, но не и со другото. Не може ни да го прикрие презирот кога изговора „курови“ и „пички“. Тој бара да бидеме позасрамени за сексот, а „куровите“ и „пичките“ да ги гледаме како заслужни за поголем презир од оној што веќе го чувствуваме за нив. Кремер бара тој презир да го насочиме кон лицата што повидливо се идентификуваат со „куровите“ и со „пичките“, отколку што тој сака самиот да биде идентификуван. Ова не е начин да се избегне амбивалентноста на срамот. Достоинството под таквите услови е осудено на неавтентичност. (Можеби затоа ваквите моралисти се вечно гневни.)

ЕТИКАТА НА НАСТРАНИОТ ЖИВОТ

Дефанзивноста во однос на сексот и на сексуалните отстапувања најчесто се јавува во јавните или во официјалните контексти. Во повеќето други кругови, помислата на *геј*-маж или на лезбијка, претставени како премногу зрели, односно како премногу угледни, само поради сексот, се смета за бесмислена. Покрај разнообразноста во културата на настраните – и покрај нејзините ограничувања – доколку се проследи нејзиниот развој во минатиот век, особено во најнеорганизираните и во „најнеугледните“ кругови, може да се најде етичка визија, во која сексот и понижувањето поврзано со сексот се поприфатливи. Сепак, никаде луѓето не се посвесни за апсурдноста и за непопустливоста на срамот како во културата на настраните. Токму затоа, богоугодната претстава на официјалните *геј*-организации за угледна и за достоинствена заедница не е во согласност со светот што ваквите организации тврдат дека го претставуваат.

Во честите озборувања меѓу пријателите, во продаваните, разменуваните и проучуваните списанија и видеоклипови, во баровите каде што паѓаат одбранбените ѕидови и резервираноста, во личните огласи во кои се објавуваат вкусови претходно непознати за човекот, во сцените каде што некоја откачена „дрег-кралица“ секогаш го открива најсрамното за секого и го кажува тоа на сиот



глас, во собирите на *Радикалните самовили* (заб. на прев. „Radical Faeries“ – светска мрежа и контракултурно движење за предефинирање на свеста на настраните преку спиритуалноста) и во садомазо работилниците – во ваквите и во слични сцени на културата на настраните, животот, навидум, е ослободен од секаков обид да се постигне угледност и достоинство. Сите се „пасивни“, сите се „курви“, и секој што го одрекува тоа ќе се соочи со правдата од рацете на некоја огорчена, сомнителна кралица. Доколку е воопшто возможно да се биде поизложен и попрезрен, со сигурност, ќе дојде и тоа време и, веројатно, ќе се случи на сцена и со стил. Суптилните градации на дрскост проткаени низ оваа култура ја мерат подготвеноста на луѓето да си го замислат животот без жртвите, вообичаено наметнати со угледот преку „стандардите на заедницата“. Во другиот дел од градот, каде што се одржуваат формални свеченост за добротворни цели, *таму* се споменува достоинството, доколку тоа ве привлекува.

Не е ни чудно што оваа сексуална култура, често подземна и засекогаш туѓа за повеќето *геј*-мажи и лезбијки, ретко се смета за место каде што ќе се најде етички одговор за достоинството, сексот и за срамот – од филозофите, воопшто, па дури и од лидерите на *геј*-движењето. Се чини дека таа претставува анархична бедна зона што се одликува со отсутност на етика, наместо со некаква традиција на проникливост. Во секој случај, би било полесно така да се согледаат работите. Јас мислам дека ова е грешка. Не сум ни првиот со таков став. Жан Пол Сартр, на пример, из-

дигна сложено здание за моралната мисла врз основа на *квир*-делото на Жан Жене во „Свети Жене“ – дело што им го препорачувам на моралистите, за повторно да го прочитаат. Но, Сартр се насочи кон илустрирање на проблемите со слободата и со автономијата и ги изостави јавните прашања за сексуалната култура.

Во овие кругови, каде што се посветува големо внимание на култивирањето на *настраноста*, основното правило е: „Не смееш да мислиш дека си *отаде* недостоинственоста на сексот!“ Иако вообичаено ова не се објавува како етичка визија, всушност токму тоа го претставува, на некаков перверзен начин. Во *круговите на настраните*, најверојатно, ќе те задеваат и ќе те вознемируваат, сè додека не го разбереш тоа. Се подразбира дека сексот е разновиден, исто колку што се разновидни и луѓето што го имаат. Не е неопходно да бидеш уреден, нормален, еднообразен или овластен од владата. Ваквиот вид на култура често се опишува како релативистичка, хедонистичка или, едноставно, развратна. Всушност, таа си има сопствени норми и сопствен начин на воспоставување на редот меѓу нејзините носители. Ваквиот начин на живот за мене е етички, не затоа што подразбира подобар однос со себе, туку и затоа што претставува премиса за специфичниот вид на социјалност, кој ја поврзува културата на настраните. Односот со другите, во ваквите контексти, лицето го започнува со согледувањето на сè што е бедно и недостојно во себеси. Срамот е темелот. *Настраните* понекогаш може да се погани и непријатни еден со друг, да се навредуваат, но, со оглед на тоа што абјектноста е заедничка за сите, тие и со ваквото другарување искажуваат трогателна и неочекувана форма на широкоградост. Никој не е исклучен од неа, не затоа што самиот се гордее со широкоградост, туку бидејќи тој не се гордее со ништо. Правилото е: „Помири се со себеси! Стави перика пред да судиш! Ќе заклучиш дека најмногу се учи од луѓето што ги сметаш за недостојни.“ Во најдобар случај, ваквата етика оди против секаков можен вид на хиерархија. *Квир*-сцената претставува *салон на отфрлените* (*salons des refuses*) каде што заедничкото искуство да се биде презрен и отфрлен од светот на норми, кои сега ги согледуваме како лажен морал, придонесува да се зближи најхетерогената група на луѓе.

Парадоксално е тоа што, токму од овие причини, етиката на *настраниот живот* ѝ е, всушност, поверна на суштината на модерната претстава за достоинството отколку на вообичаеното значење на зборот. Постојат барем две радикално различни значења на достоинството во нашата култура. Едното е со античко потекло, тесно поврзано со честа и, во основа, претставува етика на рангирање. Историски гледано, претставува благородна вредност. Изискува сапун. (Не би наштетиле ни недвижниците.) Другото е модерно и демократско. Достоинството во второто значење не претставува помпа и еминентност, тоа му е својствено на човечкиот вид. На некој начин, не може да не го имаш. Во најлош случај, другите едноставно не го препознаваат твоето достоинство. Двете претстави за достоинството имаат спротивни импликации за сексот. Во најчестите предрасуди за сексот, на одредени видови на секс им се назначува достоинство (брачен, хетеросексуален, приватен, љубовен), значи на сè што е подалеку од вид, додека, сите други видови на секс се исто толку достоинствени како и вршењето на голема нужда во јавност, ако не и понедостоинствени. Достоинство што може да се нарече буржоаска умешност. Сепак, во културата на настраните, каква што јас ја разбирам, не постои камион полн со буржоаска умешност. Доколку сексот претставува некаков вид на недостоинство, тогаш сме сите дел од него. А парадоксалниот резултат е тоа што единствено кога недостоинството на сексот се шири низ собата и не изостава никого, всушност, тоа ги поврзува луѓето и почнува да наликува на човечко достоинство. За да бидеме доследни, ќе мора да зборуваме за достоинството во срамот. Тоа, според мене, е премисата на културата на настраните, и причината зошто луѓето во неа се посогласни да се нарекуваат себеси *настрани* – збор кој, според Ив Сеџвик, со хералдички симболи ја кити поврзаноста со срамот, и тоа на начин кој сè уште ги вознемирува моралистите. Но, сега зборувам за „ороспиите“, и за „дрег-кралиците“, и за трансвеститите, и за „троловите“, и за жените што прошле сè во животот – не за медиумските портпароли и за угледните лидери на *геј*-заедницата.

Лезбиското движење и *геј*-движењето, во најдобар случај, отсекогаш биле вкоренети во *етиката на настраноста* на достоин-

ството на срамот. За тоа се залагаше Стоунвол. Политичкото движење засновано на ваквото достоинство, сепак, треба да ги надмине прашањата за сексот и за сексуалниот идентитет. Меѓутоа стигмата наречена *хомофобија* ги напаѓа луѓето од различни причини, а во поголемиот дел, не мора ни да се подразбира дека некој е *геј* или хомосексуалец. Луѓето чиј родов идентитет се разликува од нормата се презрени, а тое е често проследено со насилство, без разлика дали тие посакуваат или не посакуваат лица од истиот пол. Феминизираните момчиња и „буч-девојките“ се физички напаѓани или исмејувани, а хетеросексуалноста не може да ги спаси. Во тој контекст, хомосексуалците чиј род се совпаѓа со нормата се често тивко прифатени. Но, и лицата чиј родов идентитет и предмет на избор се прифатени како нормални, сепак, понекогаш се презрени како *настрани*, поради нивната сексуална практика. Проститутките, како и луѓето од фетиш-културата за кожени предмети се највидливиот пример. Дури и прилично конвенционалните хетеросексуални брачни двојки често уживаат во анална игра, сексуални играчки, секс на јавни места, во садомазохизам итн. Ваквите практики и нив ги изложуваат на срам, морализам, а, во одредени случаи, дури и на судско гонење (сексуалните играчки и понатаму се нелегални во Тексас и во Алабама; аналниот и оралниот секс се нелегални во повеќе држави). Впрочем, одредени лица со обичен родов идентитет, со вообичаен избор на сексуален објект и на сексуална практика, сепак, страсно се идентификуваат и се поврзуваат со *настраните*. Тие субјективно не ја чувствуваат нормалноста што им ја припишуваат другите.

Стигмата е хаотична и често несврзана. Прифатената мудрост во *стреј*т-културата е дека сите различни норми се совпаѓаат, дека една е синонимна со другите. Доколку се родиш со машки генитални органи, логички, ќе се однесуваш на машки начин, ќе посакуваш единствено жени, и тоа женствени жени, ќе имаш секс на начин што, нормално, се смета за активен и за пенетрирачки, и во рамките на официјално санкционираните контексти, себеси ќе се сметаш за хетеросексуалец, ќе се идентификуваш со другите хетеросексуалци, ќе веруваш во супериорноста на хетеросексуалноста, колку и да посакуваш да си толерантен, и никогаш нема да измениш ниту еден дел од овој пакет, од раѓањето до смртта. Ваквиот пакет често се именува како „хетеросексуалност“, иако приврзаноста кон другиот пол е само еден од елементите. Доколку во кој било момент застраниш од програмата, го правиш тоа на свој ризик. *Стреј*т-културата не може да прифати елементи што покажуваат дека одделните делови од пакетот дополнително се комбинираат на безброј друг начини. Но, искуството покажа дека токму тоа се случува. Доколку хетеросексуалноста ја подразбира целата низа, таа станува многу кршлива. Одовде, не е за чудење неопходноста од толку многу терор за да се предизвика согласност со неа.

Невозможно е да се предвиди колку лица би биле засегнати со политичко движење против ефектите на сексуалната стигма и на срамот. Културата на *настраните* нуди можности. „Дилдата“ што се прикачуваат, на пример, повеќе не се предмети што ги употребуваат само лезбијките. Сè почесто двојки на лица од различен пол ги употребуваат за менување на улогите. Видеокасетата наречена „Натрти се, дечко“, во продукција на активистката Карол Квин, стана најбрзо продаваната касета на сите времиња во водечката продавница за сексуални играчки во Сан Франциско, *Добри вибрации*. Никогаш нема да биде по сечиј вкус, но би можела да биде по нечиј.

Употребата на поимот „*настрано*“ во книгава, како и во поголемиот дел од *квир*-теоријата, смислено не е ограничена, со цел да се посочи на бројните начини на кои луѓето се наоѓаат во конфликт со *стреј*т-културата. „Хомофобија“ е погрешен поим, на кој тие подеднакво му се противат, бидејќи сугерира дека стигмата и опресијата насочени против цел спектар на луѓе може едноставно да се објасни како фобична реакција на истополовата љубов. Вусшност, сексуалните стигми се далеку попревртливи. *Геј*-мажите и лезбијките се главната цел на стигмите, но политичкото движење што го дефинира своето членство како составено единствено од „*геј*-мажи и од лезбијки“ останува слепо за суптилноста на угнетувачката култура и за пространството на можните отпори. Движењето веќе беше присилено да ги додаде бисексуалците и, напати, трансродовите лица кон самоописот. Ваквите гестови

често, со право, особено од страна на бисексуалците и на трансродовите лица, се толкуваат како дополнителна фуснота и како нецелосен гест на политичката коректност.

Дури и од длабоко промислен аспект, новиот проширен список на „лезбијки-*геј*-бисексуалци-трансродови“ не нуди објаснување за што поточно станува збор во *квир политиката*. Со ваквата политика, како „*геј* и лезбијка“ се именуваат идентитети што можеби и воопшто не се поврзани со сексот. Сепак, вистина е дека, и кога сексот не се фокусира на наведените типови на идентитет, тој е стигматизиран или, пак, е цел на фобични реакции. Всушност, сексот и идентитетот едноставно се побркуваат. Така, дури и еден претпоставен сеопфатен каталог на идентитети може да ги изостави начините на кои луѓето (често неселективно) страдаат од родовите норми, од нормите насочени кон предметот на избор, нормите на сексуална практика и од нормите на субјективна идентификација. Ова звучи апстрактно, но во практиката често инстинктивно се подразбира во повеќе контексти, од сцените на улиците до „дрег-изведбите“ во клубовите, па сè до организациите што нудат услуги и до СИДА-групите. Токму таму се опредметува чувството на сопостоење со лица со кои, можеби и воопшто, не ги споделуваме истите сексуални вкусови – лица што ја преживеале казната наметната поради дисиденцијата со нормите на *стрејт*-културата, од исто толку разнообразни причини, колку што се разнообразни и самите луѓе.

Организираното *геј*-движење, како што ќе видиме во следните поглавја, ја изгуби таа визија од неколку аспекти. Целта на едно движење е да го предизвика моментот кога презирот кон *настраниот секс* или кон родовото отстапување повеќе нема да го изопачува животот на луѓето. Во меѓувреме, ние (или дел од нас што дејствува во име на хомосексуалците) се обидуваме да си го исчистиме образот како легитимни учесници во политиката и во медиумите. Како движење посегнавме кон привремен изговор: „*Геј* сме“, велиме, „но тоа нема ништо заедничко со сексот“. Но, премногу често ова прибежиште го побркуваме со посакуваната утопија: „Нема повеќе секс! Конечно сме слободни!“

Ваквите контрадикции нè прогонуваат, и како индивидуи и како движење. Движењето прифати да се претвори во политика

на сексуалниот идентитет, а не на сексот од повеќе аспекти. Но, тоа никогаш целосно не може да избега од потпората врз сексуалната јавност ниту од гнасењето, што и понатаму се поврзува со каков било експлицитен или јавно препознаен секс. Скандалот ни виси над главата дури и кога сме најпристојни – особено тогаш. Но, во целото движење се чувствува напнатоста (на начин уникатен за квир политиката) и се настојува луѓето да се сортираат врз основа на понизок или повисок степен на привилегираност. Се јавува хиерархија. Некои плаќаат повисока цена за презирањето на *настраната сексуалност* (или родовото отстапување) од други. Во вистинските општествени слоеви, доколку внимаваш на однесувањето, можеш да имаш пристоен живот на хомосексуалец – барем до одреден степен. Оние со најголемите смоквини лисја се секогаш на врвот на хиерархијата. Единствената цена што ја плаќаат е цената на противречност. Мора да тврдат дека, иако нивната сексуалност е она што ги дефинира, тие ја имаат надминато.

Американското *геј*-движење ја повторува, во претерана форма, противречноста што Адорно веќе ја идентификуваше со Америка, врз основа на неговото искуство во Калифорнија. Кога веќе конфликтите поврзани со сексот станаа толку видливи во националната култура, не е за изненадување и фактот дека сличен фокус се јавува и во квир политиката, со што истите конфликти добиваат поголем интензитет. Тажната вистина е дека движењето никогаш не било способно да го отфрли чувството дека достоинството и сексот не се компатибилни. Се прават погрешни напори за разрешување на ваквата тензија, а, како што ќе видиме во следните поглавја, во моментов тие преовладуваат.

Превод од англиски:
Јулија Мицова

СРАМОТА, МАРИО МОНТЕЗ

Даглас Кримп[1]

Од срам преку срамежливост до сјај – и неизбежно повторно назад: искреноста и културната проникливост на оваа агенда создава од Ворхол совршена фигура за нов проект, итен проект, кој ќе придонесе да се разбере како дисфоричниот афект срам функционира како јадро во производството: производството на значењето, на личното присуство, на политиката, на перформативната и критичката делотворност.

Интуицијата на Ив Кософски Сеџвик, посочена овде, во нејзиниот есеј за квир-перформативноста, ќе се покаже како повистинита дури и од нејзините очекувања, бидејќи во периодот кога ја напишала реченицата имала видено само мал дел од она што ја поткрепува неа – обемната филмска продукција на Енди Ворхол од 1960-тите години.[ii] Би сакал да посочам еден пример од Ворхоловата мобилизација на срамот како производство и притоа да ја дефинирам итноста од таков проект, според Сеџвик, итност која налага да започнам сопствен проект.[iii] Употребата на „сопствен“ ќе ја дообјаснам со тоа што ќе додадам дека проектот ја зема предвид аксиомата за антихомофобичното иследување на Сеџвик: „Луѓето се разликуваат едни од други“. Ова е Аксиома 1 од воведот на „Епистемологија на плакарот“, но за мене таа е далеку поаксиоматска за делата на Сеџвик, воопшто, и за она што го научив: етичката потреба за создавање поделикатни алатки за пресретнување, поткрепување и вреднување на разликите на другите, односно разликите и сингуларностите, еднократни

1 ***Забелешка на уредникот*: Изразувам неизмерна благодарност до Даглас Кримп и издаваштвото на MIT Press за дозволата за објавување на текстов во рамки на овој зборник и изложба. Текстот е поглавје од книгата „Филм по наш вкус - Филмовите на Енди Ворхол“: Douglas Crimp, “Our Kind of Movie” The Films of Andy Warhol (Cambridge: MIT Press)**

таксономии (nonce-taxonomies), како што таа толку соодветно ги нарекува ваквите алатки. Во еден од многубројните возбудливи моменти во нејзините дела, Сеџвик ја карактеризира оваа неопходност во однос на „притисокот од загубата во годините на ширењето СИДА“, години во кои, за жал, сè уште живееме, за „да се одбележи остриот мирис кој го шири особеноста на одреден пријател“.[iv]

„Кутриот Марио Монтез“, пишува Ворхол во *Попизам*:

„Кутриот Марио Монтез навистина се навреди во сцената (во *Девојките од Челси – The Chelsea Girls*) во која наоѓа две момчиња заедно в кревет и им ја пее: 'Велат дека е прекрасно да се заљубиш'. Требаше да остане десет минути со нив во собата, но момчињата во креветот толку длабоко го навредија што тој истрча и потоа не можевме да го убедиме да се врати за да завршиме. Јас упорно го бодрев: 'Прекрасен беше, Марио. Врати се, одглуми дека си заборавил нешто, не дозволувај им да ти ја украдат сцената, не чини без тебе', итн. Но тој не сакаше да се врати. Беше премногу вознемирен“.[v]

Кутриот Марио. И покрај тоа што Енди беше восхитен од неговиот вроден талент за комедија, речиси секоја приказна за него е несреќна:

„Марио беше многу мил, прилично кроток, иако еднаш збесна. Гледавме сцена со него од еден филм кој го нарековме *Четиринаесетгодишната девојка* (*The Fourteen-Year-Old Girl*) (познат како *Крадец во продавница – The Shoplifter* и *Најубавата жена на светот – The Most Beautiful Woman in the World*, а сега наречен *Хеди – Hedy*) и кога виде дека сум фокусирал и сум ја снимал одблизу неговата рака, темните машки влакна и издигнатите вени, се навреди, се вознемири и горделиво ме обвини, како вистински Латинец: 'Се гледа дека си се потрудил да го истакнеш најлошото од мене'.“[vi]

Проектот привремено го нарековме *квир пред геј*, бидејќи имам намера да преработам неколку аспекти од културата на настраните во Њујорк во 1960-тите години, наспроти кои го споредувам неодамнешното хомогенизирање, нормализирање и десексуализирање на геј-животот. Во воведниот есеј на проектот, за филмот *Пушење* (*Blow Job*), ги оспорувам површните обвинениија за воајеризам што толку често се упатувани кон камерата на Ворхол. Неопходно е да се препознае дека веројатно постои, т.е. мора да постои начин разликите и специфичностите на настраните да се направат видливи без тоа секогаш да повлекува обвинение за прекршок, да станат видливи на *етички* начин. Со насловот на есејот „Вредноста на лицето“ се насочувам кон она што се наоѓа на екранот (во случајов, како и во многу други, лице) и посочувам на етиката на Емануел Левинас, ја споредувам самобендисаноста на субјектот во *Пушење* со, според моето мислење, неговата космичка спротивност, а тоа е комплетната самосвесност на Марио Монтез додека изведува привидно фелацио на банана во *Марио Банана* (*Mario Banana*), филм на Ворхол снимен на 35-милиметарска лента истата година како и ***Пушење***. Да повторам: во врска со прашањето за самосвесноста на Марио, Ворхол напиша: „Обожаваше да се дотерува како гламурозна кралица, но сепак беше болно засрамен од фактот што е облечен во дрегvii (употребата на овој збор го навредуваше – тој велеше „маскирање“)“.[viii]

Затоа, замислете ја извесноста на повредата кога Ворхол го посрамоти Марио во *Пробно снимање бр. 2* (*Screen Test No. 2*) токму заради неговата родова илузорност, или можеби заради родовите *илузии*. Во *Попизам*, Ворхол – со нему својствената несекојдневна способност да ја прикрие својата прецизна проникливост во монотона, несвесна забелешка – за филмот ќе забележи во коментар сместен во заграда: „*Пробно снимање* се состоеше од тоа како Рони Тавел зад камерата го интервјуира Марио Монтез облечен во дрег, при што на крајот го принудува да признае дека е маж“.[ix] Велам „проникливост“ затоа што иако, всушност, не ја содржи суштината на приказната во филмот, сепак цели кон најтрогателното, вознемирувачко и впечатливо во него – а тоа е „изложувањето“ на Марио – термин кој Ворхол го користи во множинска форма како наслов за неговата книга на фотографии[x]

од 1979 година, но и термин кој Стефан Брехт го користи за да го одреди филмскиот метод на Ворхол:

„Околу 1965 година, Ворхол ја откри состојката што создава зависност кај ѕвездите. Согледа дека ѕвездите не само што се дел од индустриските комодитети чија употребна вредност е производ на фантазијата на потрошувачите, фантазија дека публицитетот предизвикува зависност кон одредена марка производи – дека ѕвездите се создаваат – туку дека потрошувачите стануваат зависни од самата слава... Тој се нафати да ја изолира оваа состојка, успеа и ја пласираше на пазарот под марката *Суперѕвезда* – суперѕвездата на Ворхол. Суперѕвезда претставува ѕвезда со извонреден квалитет: кај неа постои само гламур, спој на суета и ароганција, создадена од мазохистичкиот самопрезир преку обичен процес на илузио-инверзија. Комерцијалната предност на овој производ потекнува од областа на неговото производство: суровите материјали, лицата кои се презираат себеси, се евтини, а индустрискиот процес е едноставен: за да го создадеш ѓубрето, доволно е да *знаеш* дека тој или таа е фантастична личност на која ѝ завидуваат до обожавање. Не мора да ја подучиш. Доколку потрошувачот помисли дека е ѕвезда, тогаш таа станува ѕвезда: ако е ѕвезда, тогаш потрошувачот ќе ја прифати како ѕвезда; ако потрошувачот ја прифати како ѕвезда, тој станува фасциниран од неа. Изложеноста дава резултати. Вродениот гениј за апстракција на Ворхол повторно се исплаќа во оваа ситуација: тој смисли техника на снимање која се состои само од изложување, и само со тоа што од себе ја создаде првата суперѕвезда, го искористи полтронството на јавноста кон него како реклама за суперѕвездата, ѝ додели изложеност преку асоцијација“.[xi]

Наводно, како што кажува и самиот наслов, *Пробно снимање бр. 2* е втор пробен филм снимен на почетокот од 1965 година во кој Тавел, романописец, основач-драматург на Театарот на исмевањето[xii] и сценарист на Ворхол од 1964 до 1966 година, интервјуира суперѕвезда за нова улога (во *Пробно снимање бр. 1* глуми Филип Фаган, тогашниот љубовник на Ворхол, кој настапи и заедно со Марио Монтез во *Блудница* (*Harlot*), првиот звучен филм на Ворхол и првиот во кој учествува Тавел).[xiii] Во случајот со

Пробно снимање бр. 2, Марио наводно го сослушуваат за улогата на Есмералда во преработка на „Ѕвонарот од богородичната црква“. Во текот на целиот филм е прикажан во неизострен кадар фокусиран на неговото лице, додека тој носи евтина, партала-ва темна перика (која често нервозно ја чешла). Носи огромни висечки обетки и долги бели свечени ракавици. На почетокот од филмот подолго време врзува свилена марама на перикатa, при што го користи, се чини, објективот на камерата како огледало. Откако гласно ги чита учесниците од зад камерата, каде и остану-ва во текот на целиот филм, Тавел интонира, алудира, наговара, наведува, бара: „Во ред, госпоѓице Монтез, опуштете се... вие сте слободна дама, почитувана госпоѓа. Ве молам, опишете ми како се чувствувате во моментов“. „Се чувствувам“, почнува Марио, по што следува долга пауза додека го смислува одговорот, „се чувствувам небаре сум во друг свет, во фантазија... кралство со кое владеам јас, во кое јас давам наредби и идеи“.

Кутриот Марио. Во ова кралство владее Роналд Тавел. Тој дава наредби и идеи. Прво, сепак, му угодува на Марио и неговата фантазија. Го распрашува за кариерата, му дозволува да се пофали за настапот како Долорес Флорес во *Распламтени суштества* на Џек Смит, за улогата на мајстор во *Чамлам* на Рон Рајс, главната улога на прекрасна руса сирена во *Нормална љубов* на Смит и споредната улога на балетан во дебели розови хеланки во истиот филм. На прашањето дали критичарите се задоволни со неговата изведба, дава одговор со кој се покажува достоен на имењачката од славната лирска песна на Смит, „Совршената филмска соодветност на Марија Монтез“.[xiv] „Чудно е“, одговара сосема наивно Марио, „што и да направам, секогаш е правилно, дури и да било наменето како грешка. Најпрекрасните грешки што сум ги сторил пред камера се покажаа како најжестоките, најизвонредните настапи“.[xv]

Кутриот Марио. Во тој момент почнува неговото понижување. Тавел го упатува Марио да повторува по него: „Долги години го слушам твоето име, но никогаш не зазвучило толку убаво како тогаш кога дознав дека си филмски продуцент, Дијареја“. Марио мора да повторува дијареја неколку пати, менувајќи ги нагласокот и акцентот. Потоа, ги движи усните додека Тавел го изгова-

ра истиот збор. „Кажи 'дијареја' небаре има вкус на нектар", му наредува Тавел. Марио се покорува, блажено несвесен за правецот на играта во која тој го задоволува продуцентот наречен Дијареја. Храбро се воодушевува на играта „сврти го шишето" – мастурбира, односно си става шише во задникот (не заборавајте, го гледаме само неговото лице).[xvi] Со мимика, Марио уверливо ја одгризува главата на живо пиле, покорувајќи му се на барањето на Тавел да глуми дека е откачена. Покажува како ќе успее да заведе, глумејќи ја Есмералда, три различни карактери – капетанот, свештеникот, Квазимодо – во „Звонарот од богородичната црква". Вџасено вреска и танцува цигански танци со раменатa; ги прчи усните, се подбива и го плази јазикот; го покрива долниот дел од лицето со вел за да покаже злоба или тага со очите. Повторува по Тавел, со цел да го вежба изговорот на согласките: „Штотуку го задавив моето миленичe пантер. Патриша, моето миленичe пантер, штотуку ја задавив, кутрото миленичe. Но не сум изгребана, само малку уморна".

Одвреме-навреме Тавел го охрабрува: „Добро, госпоѓице Монтез, многу ви благодарам". „Восхитен сум, госпоѓице Монтез". „Ви благодарам, госпоѓице Монтез, бевте прекрасна, совршена, мислам дека веднаш ќе ве најмиме за улогата".

„Не можам доволно да ви се заблагодарам", возвраќа Марио, воодушевен и сè уште заслепен. Но охрабрувањето го води Марио кон неговиот пад кој доаѓа при крајот на втората триесет и триминутна ролна од филмот. Марио ведро завршува со описот на мебелот во неговиот стан. И тогаш, како од ведро небо, го погаѓа.

„Ајде, госпоѓице Монтез, кренете го здолништето!"

„Молам?" вчудовидено прашува Марио. Очигледно е изненаден.

„И откопчајте го патентот."

„Тоа е невозможно", Марио се противи потресено.

„Госпоѓице Монтез", продолжува Тавел, „доволно долго време се занимавате со оваа работа за да сфатите дека унапредувањето на вашата кариера зависи од таквиот гест. Го вадите и го ставате, таков е филмскиот бизнис. Не грижете се, камерата нема да покаже ништо. Ќе го доловиме гестот со вашите раце.

Значајно е. Договорот ви зависи од тоа". Откако збунето, беспомошно и тивко одолжува, Марио конечно се предава, а понижувањето продолжува: „Погледнете надолу, погледнете го", наредува.

„Знам како изгледа", Марио гневно одговара.

„Затворете го патентот до половината и оставете го да виси надвор. Така, така, послушно момче." Со овие зборови упатени кон Марио, Тавел не посочува кон неговиот вистински род, туку многу полошо, се однесува кон него како кон куче. „Погледни го, погледни го те молам. На што ти личи?"

Марио колебливо се спротивставува. „На што ти личи тебе?"

„Изгледа прилично примамливо, како и секој друг", Тавел одговара неуверливо. „Оставете ја косата за момент. Госпоѓице Монтез, не сте сконцентрирана."

Но Марио му пркоси: „Тоа што го барате од мене е бесмислено. Морам да ја исчешлам косата".

Конечно, Марио успева да ја прекине оваа епизода во која од него се бара сексуално задоволување како возврат за улога во филмот, и публиката може да здивне. Но, Тавел има на ум уште едно премреже, несомнено, многу поболно за Марио затоа што следува исмевање на неговото носење женска облека. Ќе се присетите дека Ворхол пишува за срамот од дрег на Марио. Тој објаснува: „Марио секогаш повторуваше дека знае оти е грев да се облекуваш во дрег – тој е Порториканец и ревносен римокатолик. Единствената духовна утеха му беше помислата дека иако Господ сигурно не го сака затоа што носи дрег, сепак, доколку навистина го мрази, ќе го погоди гром наместо".[xvii] И така, по неуспехот Марио да го покаже својот пол, досетливиот Тавел продолжува со следното измачување. Го подучува Марио како да заземе преколнувачка поза, со очите и со рацете свртени кон небото, и му наредува да повтори неколку пати: „Оче, во Твои раце Го предавам Својот дух". Сиротиот Марио е збунет и преплашен, небаре Бог навистина ќе го покоси за такво безбожништво. На крајот, на Тавел не му останува многу време да продолжи со искушувањето на суперѕвездата. Во моментот кога Марио помирливо ја зазема предизвикувачката поза што ја бара Тавел, филмот

завршува. Напнатоста за гледачот што ја носат филмовите на Ворхол се открива во спасот на крајот од филмот кога ќе заврши ролната, момент ни најмалку очекуван, но кој зачудува со тоа што се појавува во совршено време.

Повеќето од филмовите на Ворхол содржат слични брутални сцени во кои изведувачите реагираат вчудовидено, најпозната е сцената кога Ондин, во улога на папата во *Девојките од Чесли*, ѝ удира шлаканица на Рона Пејџ.[xviii] „Изгледаше толку реално“, пишува Ворхол, „се вознемирив и ја напуштив собата – но не пред да проверам дали камерата сè уште снима“.[xix] Пред да ја видам засрамеността на Марио во *Пробно снимање бр. 2*, највознемирувачкиот момент за мене беше кога Чак Вејн, кој се подбива со Еди Сеџвик во *Убавица бр. 2* (*Beauty No.2*), и покрај тоа што не е достоен противник на нејзините блескави духовити одговори, неочекувано ја погаѓа во болна точка, во односот со нејзиниот татко. Таа е вчудовидена, небаре навистина ја удрил, токму како Рона. Погледот не открива само неверување, туку целосно предавство, поглед кој вели: „Зар се осмели да го изустиш тоа“, и моли: „Како можеше да го кажеш тоа? Како можеше да ја злоупотребиш нашата интимност? Зар навистина ќе го направиш тоа само заради филмот? Зар не глумиме само“.
Џорџ Плимптон го долови тој момент при описот на *Убавица бр. 2* во поразителната книга на Џин Стајн, *Еди: американска девојка*:

„Го помнам гласот (на Чак Вејн) – зајадлив, надмен и мошне иритирачки... Поголем дел од прашањата, проникливи и интимни, беа за нејзиното семејство и за татко ѝ. На креветот, Еди се двоуми дали да реагира на додворувањето на момчето до неа или да одговори на прашањата и коментарите кои доаѓаат од човекот во сенка. На моменти ја наведнува главата, небаре сака да го допре или да го вкуси момчето, иако е отсутна со мислите. Се сеќавам дека една од заповедите од човекот беше да го вкуси ’кафеавиот шеќер‘, но таа ја крена главата, како животно ненадејно растревожено на работ од поилото, и преку креветот се џареше во иследникот седнат во сенка. Се сеќавам дека моментот беше прилично драматичен, барем во споредба со она што го имав видено дотогаш, дотолку повеќе затоа што изгледаше реално, како сцена од животот, што всушност и *беше*“.[xx]

На кој начин се израмнуваат сцените на повреда и засрамување со она што го опишав како етички проект кој има цел да го покаже светот на настраните на разликите и сингуларностите во 1960-тите години? Како влијае збунетоста на гледачот од Ворхоловите техники на изложување врз вообичаениот процес на идентификација на набљудувачот?

За да се одговори на овие прашања, мора да се свртиме кон сегашноста, бидејќи нејзините сексуални политики се тие што го подгреваат мојот интерес во оваа историја.

По повод годишниот марш на гордоста во Њујорк во 1999 година, весникот „Њујорк тајмс“ напиша:

„Кога во 1969 година, претставници на полицијата ги протераа геј-гостите од ’Стоунвол Ин‘, тие во одбрана на своите права настапија со граѓански немир кој траеше три ноќи – во кој првенствено учествуваа мажи во дрег-облека... Зградата во која некогаш се наоѓаше ’Стоунвол Ин‘ на улицата Кристофер ја имаше честа да биде заведена во Националниот регистар на места од историска важност, со што стана првата локација во земјата со која се оддава признание на придонесот кој за националната култура го дадоа Американците кои се геј и лезбијките. Ова ја одбележа и еволуцијата на движењето за геј-права од маргинална активност во организиран напор со влијание кај власта и значителна политичка сила“.

Со забелешка дека на геј-парадата беа присутни градоначалникот Рудолф Џулијани и началникот на противпожарната бригада Томас Вон Есен, Тајмс заклучува: „Работите навистина се изменија од оние бурни летни ноќи во 1969 година“.[xxi]

Ставот на „Њујорк Тајмс“ го открива степенот до кој многубројните митови за Стоунвол и напредокот на геј-правата станаа банални и официјални, дотолку повеќе што весникот ритуално ја одобрува застапеноста на дрег-кралиците меѓу протестантите во Стоунвол. Би можеле скептично да гледаме на ваквиот тип безбедна нарација за напредокот преку незабележителното известување за учеството на градоначалникот во парадата,

бидејќи ноќниот настран живот во Њујорк никогаш не бил соочен со поголем напад, како денес, од страна на градските власти од деновите на Стоунвол. Вознемирувањето и запечатувањето на геј-клубовите стана вообичаена практика во Њујорк. Разидувањето меѓу заклучокот на „Њујорк Тајмс“ дека сме постигнале многу и искуството на повеќето од нас беше причина заедницата на настраните да организира, во рамките на прославата на маршот на гордоста, противнастан експлицитно посветен на срамот. Годишното списание на *Gay Shame* беше наречено „Голтни ја гордоста“. Навидум наликува на вообичаената практика на општиот дрзок хумор кемп[xxii], нормализирање на геј и лезбиската политика. Но со оглед на местото кое срамот го зазема во квир теоријата – како и во поранешната култура на настраните, дури и кога гореспоменатото за *Пробно снимање бр. 2* на Ворхол би го сметале за репрезентативно за таа култура – би било умно да се сфати сериозно.

Што е настрано во срамот? И зошто се поставува наспроти наводната политика на геј-парадата за истребување на срамот?

Одговорот го побарав во есејот на Сеџвик „Квир перформативност: 'Уметноста на романот' на Хенри Џејмс“.[xxiii] Шематски, Сеџвик предлага дека срамот нè прави настрани, во смисла на настран идентитет и во смисла дека настраноста е во непостојана врска со идентитетот, при што го дестабилизира идентитетот уште во самиот процес на создавање. Сеџвик во срамот ја наоѓа поврзаноста меѓу „перформативност и – перформативност“, односно меѓу двете значења на перформативност употребени во плодното дело на Џудит Батлер, „Проблеми со родот“, перформативност 1: „поимот перформативност во дефинирачкото значење на театралност“, и перформативност 2: во „теоријата за говорните чинови и деконструкција“, според кои постои „нужно 'аберантен' однос“ меѓу перформативниот исказ и неговото значење. За да го демонстрира ова, Сеџвик тргнува од парадигматската инстанца за перформативот на Џ. Л. Остин во „Како да правиме нешто со зборовите“, од *Те земам* („I do“) во „те земам за венчана сопруга“ (иронично што официјалното геј и лезбејско движење ја насочи целата своја енергија и ресурсите за да биде во можност да го изговори токму овој перформатив). Сеџвик тргнува од „I do“ на Остин и се движи кон „поперверзното“, со нејзини зборови

„деформативното“, „Срам да ти е“, за кое јас предлагам „Срамота“, бидејќи лингвистички, перформативно, функционира на ист начин, но во писмена форма може да се прочита онака како што јас претполагам: прокламира срам. Се надевам дека ќе успеам да објаснам дека начинот на кој јас го претполагам срамот е спротивен, на пример, на ставот на конзервативниот католички идеолог Ендрју Саливан кој тврди дека во американското општество нема доволно срам. Погледот на Саливан за функцијата на срамот е конвенционално моралистички; мојот е етичко-политички.[xxiv]

Според Сеџвик, срамот еднакво и истовремено го дефинира и го брише идентитетот; со нејзините зборови: срамот го „постила прагот меѓу интроверзијата и екстроверзијата“. Понатаму, срамот ја конструира специфичноста и изолацијата на нечиј идентитет преку афектна поврзаност со засрамувањето друг: „Најчудната одлика на срамот (а сепак теоретски најзначајната според мене) е како лошото однесување кон некого, лошото однесување од некого, нечија друга засраменост, стигма, слабост, обвинување или болка, што навидум нема никаква поврзаност со мене, толку лесно ме преплавува – под претпоставка дека сум личност склона на срам – со чувство чиј наплив ги испишува моите специфични, индивидуални црти на најизолирачкиот начин што може да се замисли“.

Би сакал да го појаснам овој дел бидејќи навлегува, според моето мислење, во срцевината на работите. Во чинот на примањето на срамот кој, во суштина, му припаѓа на некој друг, истовремено ја чувствувам мојата целосна одвоеност, дури и од личноста на која првично ѝ припаѓал срамот. Сам сум со мојот срам, единствен во мојата подложност кон чинот на засрамување, бидејќи оваа стигма сега ми припаѓа мене и само мене. Така, мојот срам е преземен *наместо* срамот на другиот. Со преземањето на срамот, немам удел во идентитетот на другиот. Единствено се идентификувам со *ранливоста* на другиот да биде засрамен. Најзначајно е што при процесот се зачувува разликата на другиот; не се поистоветува како моја. Со преземањето, односно со апсорбирањето на неговиот или нејзиниот срам, не се обидувам да ја совладам неговата или нејзината другост. Се ставам на местото на другиот единствено доколку препознам дека сум подложен на неговиот,

односно нејзиниот срам.

Но кој е подложен на срам? Одговорот, за Сеџвик, во одредена доза е неопходно тавтолошки. Личност склона на срам е личноста која била засрамена. Сеџвик ја асоцира подложноста на срамот со „застрашувачката немоќ на родово противречното или поинаку стигматизирано детство“. Одовде следува, доколку „настраноста е политички потентен поим... се должи на тоа што, далеку од фактот дека може да се оддели од сцената на срамот во детството, се припојува кон таа сцена како речиси неисцрплив извор на трансформативна енергија“.

Перформативот функционира и театрално и етички во оваа моќ на трансформација. Како што срамот е и продуктивен и корозивен за настраниот идентитет, точка на промена меѓу трема пред настап и присуството на сцена, бидување незабележлив и бидување дива, исто толку е и продуктивен и корозивен за настрана ревалоризацијата на достоинството и вредноста.

Во својата книга за протерувањето на сексот од современата квир политика, „Проблемот со нормалното“, Мајкл Ворнер тврди дека е неопходно „да се утврди етички одговор на проблемот со срамот“. „Тешкото прашање не е: како да се ослободиме од сексуалниот срам?“ пишува Ворнер. „Прашањето е: што да правиме со сопствениот срам? Вообичаениот одговор е: префрли го на некој друг.“[xxv]

Како функционира ова, перформативно? Сеџвик објаснува: „Отсутноста на конкретен глагол во фразата *Срамота* (*Shame on you*) го бележи местото во кое Јас, при преносот на срамот, се избришало себеси и сопственото дејствување. Секако, желбата да се избришеш себеси е основното својство на срамот. Следствено, самото граматичко скратување во *Срамота* ја одбележува фразата како производ на историја од која Јас, сега повлечено, *проектира* срам – кон друго Јас, одложено Јас, кое со тешкотија треба да се роди, ако воопшто се случи тоа, на местото на засрамената втора личност“.

Со фразата *Срам да ти е*, односно, ***Срамота*** се пренесува срам на некој друг кој е истовремено и сопствен, но и се одрекува како сопствен. Но кај веќе засрамените, оние склони на срам, срамот не се губи толку лесно, односно не се проектира толку лесно: тој опстојува како сопствен. На тој начин му се доделува

способност да артикулира колективи на засрамените. Ворнер објаснува:

„ Односот со другите, во ваквите контексти, почнува со согледувањето на сè што е презрено и недостојно во себеси. Срамот е темелот. Настраните понекогаш може да се погани и непријатни еден со друг, да се навредуваат, но бидејќи абјектноста е заедничка за сите, тие исто така со ваквото другарување искажуваат трогателна и неочекувана форма на широкоградост. Никој не е исклучен од истата, не затоа што се гордее себеси со широкоградост, туку бидејќи не се гордее со ништо. Правилото е: помири се со себеси. Стави перика пред да судиш. Ќе заклучиш дека најмногу се учи од луѓето кои ги сметаш за недостојни. Во најдобар случај, ваквата етика оди против секаков можен вид на хиерархија. Сцената на настраните претставува *салон на отфрлените* (*salons des refuses*), каде заедничкото искуство да се биде презрен и отфрлен во светот на норми, кои сега ги согледуваме како лажен морал, придонесува да се зближи најхетерогената група на луѓе“.[xxvi]

За жал, современата политика на геј и лезбиската гордост функционира токму на спротивниот начин: повикува на видливост заснована на хомогеност од која се исклучува секој што не се приспособува на нормите кои го сочинуваат моралот среќно прифатен како товар на нашата таканаречена зрелост. На тој начин, срамот се согледува како конвенционално недостоинство наместо како афектен супстрат неопходен за трансформација на нечија особеност во еден вид настрано достоинство. Затоа културата на настраните на 1960-тите години, видлива во филмовите на Ворхол, е толку неопходна како потсетник за она што треба да го знаеме.

***

Да се вратиме на посрамотувањето на Марио Монтез во *Пробно снимање бр. 2*. Како што веќе спомнав во есејот за *Пушење*, намерата ми беше да го оспорам клишето, според кое

Ворхоловата филмска визија се подразбира како воајеризам. Веќе спомнав дека формалните одлики во неговите филмови, секако, одредени формални одлики во одредени филмови, имаат цел да го оневозможат сознанието за лицата претставени во нив. Ворхол најде начин луѓето од неговиот свет да ги направи видливи за нас без притоа да ги претвори во предмет на нашето знаење. Знаењето за светот претставен во неговите филмови не е знаење на другиот за себе. Напротив, кога го гледам, да речеме, Марио Монтез во *Пробно снимање бр. 2*, гледам изведувач во момент на изложеност, при што, со зборовите на Ворхол, тој станува „реален“. Но за разлика од Ворхол, не ја напуштаме просторијата (сигурен сум ниту Ворхол). Напротив, остануваме таму со нашиот немир: а сепак што претставува тој? Од една страна, тој е нашата средба со апсолутната разлика на другиот, негова или нејзина „засебна реалност“, а од друга страна, со срамот на другиот, срамот кој ја измамува неговата или нејзината „засебна реалност“ од веќе „реалниот“ перформатив на изведувачите на Ворхол и срамот кој го прифаќаме како наш, и само наш. Така јас не сум „како“ Марио, но особеноста разоткриена во Марио ме напаѓа, „ме преплавува“, со зборовите на Сеџвик, и истовремено се открива мојата сопствена особеност. Јас, исто така, се чувствувам изложен.

Тавел, брилијантниот сценарист на бесмисленото, брилијантен во исмевање,[xxvii] го нуди токму она што го бара Ворхол. „Уживав во работата со него“, пишува Ворхол, „затоа што тој веднаш сфаќаше на што мислам кога ќе речев, на пример, дека сакам да биде едноставно, пластично и бело“. Луѓето не размислуваат на апстрактен начин, но Рони размислуваше.[xxviii]

Тавел возвраќа на комплиментот:

„Салата за операција во која нè воведува и во која првин разгневено се чувствуваме како пациентот, одеднаш се претвора во вистински, традиционален театар: како и секогаш, ние сме публиката која внимателно гледа, засмеана, па стаписана, критички настроена откако ѝ здодеало. Исто така, растревожена. ’Деструктивниот‘ уметник повторно се докажува како пророк и од сопствениот живот создава сензационален викот додека притоа

ја одржува маскираната дистанца на смеа и презир. Кротко излегува од магацин полн со кутии сапун (кутии Брило – Brillo boxes, изложени во 1964 година од страна на Ворхол), откако претходно ја искажал својата мрачна визија, социјален уметник каков што би посакал секој душман од 1930-тите години“.[xxix]

Во есејот „Дневникот на бананата: приказна за блудницата на Енди Ворхол“, Тавел продолжува:

„Новата американска кинематографија не ја стави маската, напротив, ја тргна. Таа во целост мириса на *Cinema Verité*. Душите на суштествата кои ги гледаме пред нас се зголемени до тој степен што се дрекнуваат од ликот кој го глумат и ѝ намигнуваат на камерата; во следниот момент ќе ни мавнат. Тоа што нивните души се проколнати, што значи и нашите души се проколнати, предизвика обвинувања на бруталност и садизам против движењето. Сепак, кој, меѓу нас, во животот успеал да избега од комплексот на хаосот садо-мазо или си го нашол патот во небрутално удопство?“[xxx]

Одовде е јасно дека целта на Тавел во *Пробно снимање бр. 2* е да го изнуди од Марио токму она што го гледаме: неговата неодолива, прекрасна ранливост.[xxxi] Во моментите на најголем срам јасно му ја гледаме душата, зголемена пред нас, како и кога стануваме свесни, болно свесни за неговиот срам, со зборовите на Сеџвик, како за блазон[xxxii]. Блазонот, кој го делиме, го објавува новиот слоган на квир политиката: Срамота!

Превод од англиски:
Јулија Мицова

i Eve Kosofsky Sedgwick, „Queer Performativity, Warhol’s Shyness, Warhol’s Whiteness“, во *Pop Out: Queer Warhol*, ed. Jennifer Doyle, Jonathan Flatley, José Esteban Munoz (Durham: Duke University Press, 1996), 135.

ii Ворхол ги повлече од циркулација неговите филмови на почетокот од 1970-тите години. Откако во 1982 година му дозволи на Музејот на американската уметност „Витни“ да ги истражува и да ги презентира, музејот ги прикажуваше во серии, првата во 1988 година, а

втората во 1994 година. Види: *The Films of Andy Warhol: An Introduction* (New York: Whitney Museum of American Art, 1988) и Callie Angell, *The Films of Andy Warhol: Part II* (New York: Whitney Museum of American Art, 1994). „Пробно снимање бр. 2“ (*Screen Test no. 2*) обработен во есејот, беше обновен во 1995 година, а беше прикажан во 1998 година.

iii Дел од причините за потребата од проект од ваков вид се разработени во „Getting the Warhol We Deserve“, *Social Text 59* (summer 1999): 49-66.

iv Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet* (Berkeley: University of California Press, 1990), 23.

v Andy Warhol and Pat Hackett, *Popism: The Warhol Sixties* (New York: Harcourt Brace, 1980), 181.

vi Исто, 91. Хеди Ламар беше озлогласена по нејзината спорност. Бидејќи филмот на Ворхол, со сценарио од Роналд Тавел, беше инспириран од вистински инцидент во 1966 година, кога Ламар беше обвинета за крадење во продавница (обвинение од кое подоцна беше ослободена), насловот се менуваше. Ламар беше барем уште двапати обвинета за крадење во продавница.

vii Од англискиот збор „drag“ - носење облека од „спротивниот“ пол при настапи на сцена во која се нагласуваат женствените (*drag queen*) или мажествените карактеристики (*drag king*). (Заб. на прев.)

viii Warhol and Hackett, *Popism*, 91.

ix Исто, стр. 124.

x *Andy Warhol's Exposures* (New York: Andy Warhol Books/Grosset & Dunlap, 1979).

xi Stefan Brecht, *Queer Theatre* (New York: Methuen, 1986), стр. 113-114. Од сите суперзвезди на Ворхол, Марио Монтез беше исклучок со тоа што тој не му се умилкуваше; напротив, се однесуваше сосема спротивно. За изложувањето на Монтез во *Пробно снимање бр. 2*, Грегори Баткок вели дека е „самоизложување“: „Марио Монтез се покажува во најдобро светло бидејќи се изложува целосно во новото откровение на јазот меѓу глумата и искуството. Всушност, јазот е затворен, искуството не може да се издвои од глумата и прашањето дали Марио глуми или не ѝ се препушта на публиката“ (Battcock, „Notes on 'Screen Test': A Film by Andy Warhol“, *Film Culture 38* (fall 1965): 62).

xii Во 1965 година, Тавел работеше како официјален драматург на Ворхол. Со исклучок на Блудница и Пијан (*Drunk*), тој го напиша сценариото за првите звучни филмови на Ворхол: *Пробно снимање бр. 1*, *Пробно снимање бр. 2*, *Животот на Хуанита Кастро* (*Life of Juanita Castro*), *Винил* (*Vinyl*), *Самоубиство* (*Suicide*), *Коњ* (*Horse*), *Кучка* (*Bitch*), *Кујна* (*Kitchen*). *Сценаријата за Ворхол*, режирани од Џон Вакаро во 1965-1967 година, исто така беа првите претстави одиграни во *Театарот на исмевањето* (Brecht, *Queer Theatre*, стр. 107; исто така, види фуснота на стр. 29).

xiii За Блудница немаше сценарио. Тонскиот запис се состои од разговор зад камера

импровизиран на самото место од страна на Тавел, Били Нејм и Хери Фејнлајт. Разговорот е репродуциран во *Дневникот на бананата* (приказната за *Блудница* на Енди Ворхол) на Роналд Тавел, *Film Culture 40* (spring 1966): стр. 43-66.

xiv Види: *Wait for Me at the Bottom of the Pool: The Writings of Jack Smith*, ed. J. Hoberman and Edward Leffingwell (New York: High Risk Books, 1997), стр.25-35. Првично издаден во *Film Culture 27* (winter 1962-3).

xv „Филмовите на Ворхол ја обработуваат темата за неспособноста да се глуми и како сосема случајно тоа сепак може да создаде ѕвезда“ (Matthew Tinkcom, *Working Like a Homosexual: Camp, Capital, Cinema* (Duram: Duke University Press, 2002), стр. 89.

xvi Овој момент во *Пробно снимање бр. 2* покажува дека сцената, што е ремек-дело во *Ѓубре* (*Trash*) на Пол Морисеј - како мастурбира Холи Вудлоун со шише од кока кола – е преземена идеја на Тавел. И покрај тоа што за Морисеј наводно првите филмови на Ворхол беа хедонистички, здодевни и претенциозни, голем дел од нив употреби во сопствените филмови.

xvii Warhol and Hackett, *Popism*, 91. Овде, Ворхол го парафразира интервјуто со Марио Монтез за „Филмска култура“, во кое тој одговара на прашањето: „Мислиш ли дека Бог ти е лут?“ „Знам дека веројатно е лут за тоа што го правам... но доколку не сака да го правам тоа ќе ме покосеше. Одвреме-навреме ме загрижува тоа... но не толку често“ (Gary McColgen, „The Superstar: An interview with Mario Montez“, *Film Culture 45* (summer 1967: 18).

xviii Види ја брилјантната анализа на Стивен Коч на секвенцата во *Девојките од Челси* во *Stargazer: The Life, World, and Films of Andy Warhol*, ревидирана едиција (New York: Marion Boyars, 1991), 94-97.

xix Warhol and Hackett, *Popism*, 181. Ворхол пишува: „Ондин ја удри 'Пепер'“, затоа што ја побркал Анџелина „Пепер„ Дејвис со Рона Пејџ.

xx *Edie: American Girl*, ed. Jean Stein, with George Plimpton (New York: Grove Press, 1994), 242.

xxi „Stonewall, Then and Now“, *New York Times*, June 29, 1999, A18.

xxii Од англискиот збор „camp“, со преносно значење вид хумор привлечен заради својата дрскост и исмевање. (Заб. на прев.)

xxiii Eve Kosofsky Sedgwick, *Queer Performativity: Henry James's The Art of the Novel*, *GLQ 1*, no.1 (1993): 1-16. Цитатите од Сеџвик што следуваат во ова поглавје се преземени од овој есеј.

xxiv Сеџвик пишува: „Читателите кои го следат неодамнешниот брз подем на срамот во сегашниот статус на домаќинка-мегазвезда во одделот за самопомош и масовна психологија... веројатно се чувствуваат малку непријатно. Така се чувствуваат и читателите навикнати да читаат за срамот во неоконзервативната рамка која грижливо го чува срамот заедно со вината, како дополнение на репресијата и како спроведувач на соодветното однесување. Начинот што го предлагам за тоа како да се разбере срамот,

распространетото морално вреднување на овој моќен афект како добар и лош, да се наметне или да се практикува, во зависност од тоа како ќе се внесе на значенската оска на забрана/дозвола/барање, очигледно не е релевантен“ (исто, стр. 6).

xxv Michael Warner, *The Trouble with Normal: Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life* (New York: Free Press, 1999), 3.

xxvi Исто, стр. 35-36.

xxvii „Универзалното понижување на ликовите во овој (исмевачки квир) театар носи одредена доза злоба, па дури и суровост, затоа што е апсолутно: жртвите не го задржуваат ниту основното достоинство, немаат никаква светла точка. Не постојат достојни или невини мотиви на скриена рационална доза на сериозност кои ќе нè успокојат. Ликовите не се будалести, ниту, пак, наликуваат на кловнови. Тие се будали и кловнови. Не се ни толку смешни. Одредени сцени со кловнови, шеги и пародии кои навидум се чинат забавни, загрижуваат со импликациите на длабока апсурдност. Одредени значајни, често развлечени дејства претставуваат конкретно и формално сурово понижување: поробувањето на Бајазит во *(Кога) Кралиците (се судираат)/го освојуваат (универзумот)*, комплетното дејство во *Пробно снимање*, соблекувањето на Леди Годива (според Џон Вокаро) во *Леди Годива*, повторното образување на Виктор во *Винил*. Понижувањето го приближува ваквиот театар до театарот на ужасното. За да учествуваш во забавата треба да бидеш издржлив“ (*Brecht, Queer Theater*, p. 36). Сценаријата за филмовите на Ворхол *Пробно снимање* и *Винил*, напишани од страна на Тавел, беа играни како претстави од Театарот на исмевањето.

xxviii Warhol and Hackett, Popism, 91.

xxix Tavel, „The Banana Diary“, 51.

xxx Исто, стр. 56.

xxxi „Марио, кој се појавува во *Девојките од Челси*, *Распламтени суштества* (*Flaming Creatures*) и барем во 10 други андерграунд филмови, во себе носи боженственост која ниту една друга холивудска дива ја нема постигнато. Со тој вечно женствен гест на туркање на косата од неговата/нејзината распарталавена перика од образот со дебел слој руменило додека од длабочината на неговите/нејзините огромни црни очи се излива болна нежност исполнета со разбирање, тој/таа проектира визија на андрогина загадочност, поглед во мистичноста, блажен спој на сите спротивности“ (Rosalyn Regelson, „Where are ’The Chelsea Girls‘ Taking Us?“ *New York Times*, September 24, 1967).

xxxii Од францускиот „blazon“, со буквално значење штит и преносно значење опис или читање хералдички грб. (Заб. на прев.)

ШТО САКААТ ГЕЈ МАЖИТЕ?

Дејвид М. Халперин[1]

Како можеме да размислуваме за машкиот геј субјективитет, заедно со неговите нечисти димензии, без да бидеме обвинети за патологија или агресивно да се браниме против таквото обвинување (тврдејќи, на пример, дека хомосексуалноста е добра)? Како да започнеме да размислуваме за геј субјективитетот преку неговиот јазик? Да се вратиме на Ворнеровата невкусна вистина и да ѝ пристапиме уште еднаш, овојпат со помалку страст и повеќе устроени за објаснување.

Абјектноста, рече Ворнер, е нашата валкана тајна. Да претпоставиме, за потребите на расправава, дека Ворнер е во право. Тогаш што? Дали прифаќањето на централното место на абјектноста во вообличувањето на машкиот геј субјект вклучува еднакво централно место и за психоанализата како привилегиран модус за хомосексуалното себепреиспитување? Само психоанализата ли може да ни ја открие невкусната, но неизбежна вистина за машкиот геј субјективитет? Дали ништо друго освен психоанализата не може да ни овозможи да се соочиме со нашите антисоцијални импулси и така да нè спаси од себеси? Па, тоа зависи од тоа како ја сфаќаме „абјектноста“.

Во *Силите на ужасот*, нејзината долга расправа од 1980. година, Јулија Кристева навистина зборуваше за абјектноста како за психоаналитички идиом, иако ја истражи и преку антропологијата, религијата и книжевноста. За Кристева, абјектноста е некој вид поделба или криза на себноста, во која од себе насилно се

1 Текстот е петто поглавје од книгата *What Do Gay Men Want?: An Essay on Sex, Risk, and Subjectivity*, од David M. Halperin (11622) (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2007). Copyrights © 2007 од David M. Halperin. Сите права ги задржува издавачот. Му благодарам на проф. Халперин за поддршката и помошта во подготовката на ова издание.

исфрла нешто што е во толкава мера дел од таа себност што ослободувањето од него никогаш не е можно. Абјектноста е екстремен облик на дисидентификација. Абјектот не е ни субјект, ниту објект, туку нешто по себе за што се чувствува ужас и одбојност, како да е нешто нечисто, валкано, труло, одвратно, расипано, развратно – такво, што каков било контакт со него станува контаминирачки, грозен, расипувачки. Трупови, на пример, или измет; за Кристева,често и мајчинското тело.i Или хомосексуалната желба.

Кристева никаде не ја спомнува хомосексуалноста; таа дури никаде не алудира на неа. Но всушност, пристапот на Кристева – што е на прво место феноменолошки, или дескриптивен, а не психоаналитички – може да се прошири врз хомосексуалноста (иако, за разлика од многу нешта кои ни се абјектни, според примерите кои ги наведува Кристева, хомосексуалноста не е материјална супстанција). Геј мажите, конечно, се „абјектирани“ , во смислата на Кристева, од хетеросексуалното општество. Попрецизно, самата хомосексуалност може да биде вечен извор на абјектност за некои геј мажи, извор на ужас и одбојност, бидејќи е универзално омразена, прогласена за абнормална и изопачена, па некои геј мажи тие осуди уште од младоста си ги земаат при срце. Навистина, и самото препознавање на себеси како именуван, опишан или сумиран со клиничкиот термин *хомосексуалец* (*педер* или *изопачeник*) значи, истиот миг, доаѓање до самосвест и сфаќање на општествената осуда.ii Оттаму, абјектноста има особено прецизно и силно значење за геј мажите како и за другите презрени општествени групи кои имаат изразито, или интимно искуство за нејзините социјални операции.

Геј субјективитетот е поделен однатре, вообличен од стигмата, од отфлањето од другите – особено од оние посакуваните – и од себеси. Самите наши љубови и задоволства се конституираат во однос на оние делови од нас кои се причина за непоправлив срам во начинот на кој општествено ги доживуваме. Во ерата на геј паради на гордоста, таквиот срам е уште еден повод за уште поголем срам. На тоа мислеше Ворен кога на абјектноста упати како на наша „валкана тајна“. Тој зборуваше за нашето чувство на длабока внатрешна безвредност, на кое парадите на гордост

понекогаш можат да се надоврзат и да го засилат.

Меѓутоа, дури и вака објаснета, абјектноста не потекнува од психолошки причини. Таа е последица на колективната осуда на општеството против нас. Нејзините облици не се појавувања на несвесен инстинкт туку на општествена смрт – на анихилирачко искуство на исклученост од светот на пристојните луѓе. Абјектноста е ефект на играта на социјална моќ. Таа го опишува обликот на односи што геј мажите ги имаат со нивниот свет. Тие односи го структурираат субјективниот живот на хомосексуалноста; во таа смисла, можат да се опишат во термините на социјалната психологија. Но, наместо да ги претставува ефектите на битката меѓу хомосексуалниот субјект и општествениот свет на еднонасочен, статички начин – како психолошка штета, како нанесување психолошка рана – концептот на абјектност поскоро претставува битка за значење. Абјектноста не е нормативен поим, ниту е индекс на психолошко здравје, туку начин на кој се замислуваат и осмислуваат општествените односи и нивните субјективни појавувања.

Оттаму, абјектноста не претставува клучен концепт во делата на Фројд или на Лакан (иако Лакан барем ја спомнува дузина пати во неговите објавени списи и семинари, најчесто за да ги огова-ра другите психоаналитичари со кои не се согласува – офрлувајќи ги, презриво, како „абјектни“).iii Абјектноста не потекнува од психоанализата и малку се потпира врз неа. Меѓутоа, може да се пофали со беспрекорно педигре во француската мисла, многу пред Кристева. Но тоа педигре не е психоаналитичко. Тоа е квир.

Традицијата на квир мислата не претставува само алтернатива на психоанализата. Таа исто така нуди убедлив, домашен модел на геј субјективитетот кој не е психолошки или психоаналитички. Дотолку поголема е причина настраните луѓе да ја земат сериозно пред да поитаат абјектноста да ја концептуализираат во психоаналитички термини.

Абјектноста оди назад од Кристева до егзистенцијалистичкиот филозоф Жан-Пол Сартр. Во 1952 година, иако самиот отворено хетеросексуален, тој штедро и темелно се осврна на темата на геј абјектноста во неговиот вовед во собраните дела на Жан Жене

насловен како *Свети Жене*, кој броеше седумстотини страници и кој тој им го посвети на серија размислувања за општествениот феномен на хомосексуалноста и криминалот.[iv] Оттаму, абјектноста може да се следи назад до самиот Жене, кој повремено го користел зборот во раните дела, почнувајќи со неговиот прв роман *Богородица од цвеќе* од 1942 година, пред да го претвори во лајтмотив во *Дневникот на крадецот*, неговите мемоари од 1948 година. Самиот Жене веројатно го зел поимот абјектност од делата на неговиот познаник Марсел Жуандо, извонредно плоден, насилно антисемитски, десничарски католички писател, кој исто така бил геј маж и кој изгледа дека терминот го извел од христијанската духовност. За Жуандо, хомосексуалноста служела како средство да се искуси, во извртена имитација на Христос, презирот на светот. Жуандо ги попишал општествените премрежиња на кои хомосексуалната желба го подлегнала во извонредната, влијателна и сега заборавена книга, анонимно објавена во 1939 година и никогаш преведена на англиски јазик, насловена како *De l'abjection* („За абјектноста“).[v] Ете каде почнува нашата приказна.

За Жуандо, абјектноста поскоро била општествен, отколку психолошки концепт. Тоа е јасно од првото поглавје „Во присуството на другите“ (*En présence des autres*). Започнува со „Понекогаш сум жртва на неразбирање, на спонтана одбојност од страна на мажите, дури и на непознати, која завршува така што сум потиснат во траен изгон. На некои луѓе моето присуство на оваа земја им е сомнително, а нивниот непријателски однос ме спушта кон мојата Тајна. Но, ништо не ме возвишува толку колку расипништвото“. По околу 150 вакви страници, кои се состојат од фрагментарни приказни за „излегување“, од делчиња изопачена теологија, афоризми, еротски мечти и молитви, доаѓа последното поглавје, насловено како „Пофалба на абјектноста“ (*Éloge de l'abjection*), во кое Жуандо ги прославува преобразувачките, иако и агонизирачки ефекти на општественото понижување. Тој расправа нашироко за „среќата од злоставувањето“, за „откровението“ кое произлегува од „навреди и јавен презир“: „Ти многу веројатно веќе не си личноста која мислеше дека си. Веќе не си личноста што ја знаеше, туку онаа личност што другите луѓе мислеа дека ја знаат, што мислеа дека ја препознаваат како ваква

или онаква личност... Отпрвин се обидуваш да се преправаш дека тоа не е вистина, дека тоа е само маска, театарски костим во кој те преоблекле за да ти се потсмеваат, и сакаш да ја растргнеш таа маска, тој костим, но не – тие толку ти се припиле што она што го растргнуваш сега на парчиња во обид да се ослободиш од него е всушност твоето сопствено лице, твојата сопствена плот и самиот ти“ (161).

Наместо да го свлече тој костим, Жуандо го прифатил. Тој открил „среќа во сето она што ме изолира, што ме ‘абјектира’“ (164). Оваа среќа не е едноставно задоволство во предавањето и себепонижувањето, иако има нешто и од тоа. Поскоро, тоа е нешто што можеме да го наречеме суштинска стратегија за опстанок. Како што вели Жуандо, „Јас сум како некој кого некој друг го фатил за коса и кој, не сакајќи да се откаже од тој изглед, се преправа дека го галат“ (166: *Je suis come un qu'un autre tiendrait par les cheveux et qui, n'en voulant pas avoir l'air, feindrait d'être caressé*). Жуандовата среќа во абјектноста не е нешто планирано, но не е ни нешто што едноставно му се случило. Тоа воопшто не било прашање на намера. Тоа било преобразувачко искуство за кое не се подготвувал, но во кое и покрај тоа учествувал со потресни и неочекувани последици. Ефектот на неговата изопаченост, откри тој, е во тоа што таа го одвела, преку искуството на абјектност, до патека слична на онаа на светоста – иако во обратна насока (165).

Ова беше, исто така, централната тема и на Жене. Конечно, неговата цел беше светоста.[vi] Во Чудото на розата (1943), Жене ја разви позицијата на Жуандо тежнеејќи кон светост која тргнала по патека обратна на вообичаената, светост која се состоела не во вознесување кон небото, туку во „абјектност“ која влече надолу во темнината на криминалот и перверзноста – деградација во буквална, етимолошка смисла на зборот. Сепак, дури и во овој деградиран облик, светоста го остварува истиот ефект како и конвенционалната. Таа му овозможува на поединецот да истапи од обичниот живот, да го надмине општественото. Како што коментираше Сартр, „Светоста во својата суштина е антисоцијална“: таа ја отстранува индивидуата, било тоа добро или зло, од нормалниот човечки поредок“.[vii] Презрениот, како и светецот, веќе не подлежи на вообичаените правила, веќе не е под власт на

режимот на нормалното. Тој избегал, се слизнал од прангите на конвенционалната социјалност преку самата екстремност на неговата деградација и несреќа.

Абјектност било името што Жене ѝ го дал на оваа неволна, извртена светост која, како и секоја светост во неговата концепција, не е избрана, туку е наментната со силата на околностите (моќ што Жене ја идентификувал со онаа на Бог).[viii] Но, тоа што оваа абјектност не е избрана, или планирана, не значи дека не изискува работа или дека абјектниот поединец не придонесува за својата абјектност. Напротив. За Жене, како што забележа Сартр, абјектноста е во „аскеза“, во духовен труд, кој го осветлува патот до светоста.[ix] И, како и светоста, абјектноста е истовремено и маченичество и триумф: воскрева дури и кога понижува. Така, Жене го славел капацитетот на индивидуата да пронајде чудесно спасение во најголемите длабочини на деградацијата. Вистинската природа и функционирањето на овој прекинувач меѓу деградацијата и спасението остануваат таинствени за Жене: тоа е причината што ги претставува како чудесни. Но, како и да дејствувала, абјектноста ѝ дава надеж на можноста да се надмине општественото понижување и да се достигне, со значителна цена за личноста, извртено воздигнување.

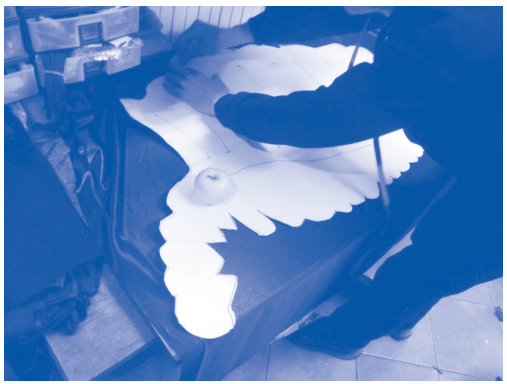
Најдобра илустрација за абјектноста во оваа смисла може да се најде во прочуената сцена на крајот од *Чудото на розата*, во која група момчиња од поправниот дом во Метреј мачат едно момче по име Булкаен, принудувајќи го да стои неколку метри од нив со отворена уста, додека сите тие по ред се обидуваат да плукнат во неа (316-20). Самиот Жене не бил сведок на овој ужасен натпревар. Не бил ни во Метреј кога тоа се случувало. Едно друго момче, кое знаело дека Жене е вљубен во Булкаен (и кој и самиот бил вљубен во Жене) злорадо му го пренело настанот на Жене, мислејќи дека тоа ќе унижи Булкаен во неговите очи, претворајќи го во глупав предмет на презир. Но, срамот на Булкаен само го инспирирал Жене да се поистовети со него, да го љуби уште повеќе.

Впечатливо во начинот на кој Жене ги раскажува премрежињата на Булкаен е неговиот модус на нарација. Жене одлучил приказната да ја раскаже во прво лице, од своја гледна точка,

како тој лично да ја доживеал одвратната судбина на Булкаен. Тој сакал да ја повнатрешни абјектноста на Булкаен. Понизноста на тој гест е пропорционална на нејзината грандиозност. Заземајќи го местото на Булкаен, Жене едновремено се понизува и се воспева, од што неверојатниот исход е дека својата жртва може да ја спореди со онаа на Исус Христос. „Како што некои други еднаш на себе ги зедоа гревовите на човештвото, јас врз себе ќе го земам тој огромен ужас што му беше натоварен на Булкаен“ (117). Присвојувањето на позицијата на субјектот на прогонуваното момче, неговата замислено заменување со Булкаен во моментот на неговото општествено поништување, било и етички експеримент и акт на љубов – начин да се тестира дали абјектноста може да биде имагинативно споделена и, ако може, дали споделувањето на абјектноста може да роди еротска солидарност меѓу злоставуваните и отфрлените.

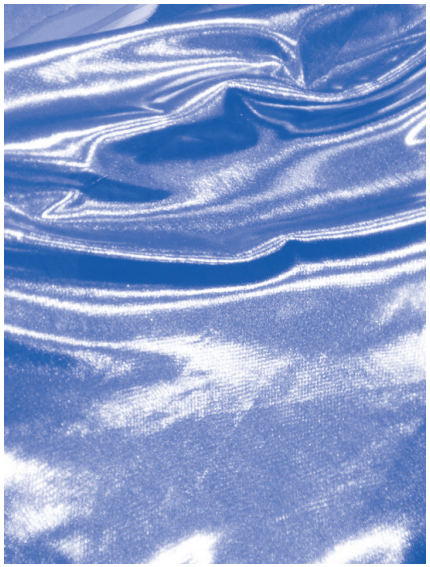
Жене признал дека Булкаен е патетичен – дека „Булкаен е за срамота“ (320). Но тој сакал да му се придружи во самите длабочини на неговиот срам, да ја надмине изолацијата која актот на понижување бил осмислен да му ја наметне на Булкаен и одново да ги прими во замислената заедница на изгнаниците (*notre groupe de réprouvés*: 317).[x] Бидејќи го љубам, треба да го љубам поради тоа, за да не оставам никаква можност за презир или гадење.... Го љубев Булкаен поради неговиот резил“ (315-16).

Љубовта на Жене зела специфична форма во која тој зборува од перспективата на самиот Булкаен за да може одново да го состави и да го оживее субјективното искуство на неговото „погубување“ (317). Тој опишал како „мене“ ми пристапи бандата, како светот околу „мене“ одеднаш се претвори во пекол, во кој „секое дрво, цвеќе, пчелка, синото небо, тревата“ станаа соучесници во „мојот“ ужас и изгледаа како да немаат друг предмет освен „моето“ мачење (317). Тој раскажува како „јас“ неволно ја голтна првата плуканица која слета во „мојата“ уста. Како што мачењето станувало сè посурово, и заменското искуство на поништување на Жене почнува да се витка под неговиот ужасен притисок. „Би требало сосем малку оваа свирепа игра да се преобрази во витешка, таква во која наместо со плуканица, јас би бил покриен со дожд од рози. Ако движењата останат истите, на судбината нема



да ѝ биде голем проблем да промени сè: групата се формира... некои момчиња изведуваат движења на фрлање... не би чинело многу како исход да добиеме среќа... Се молев на Бога малку да ни попушти со Неговите намери, да направи лажно движење, па момчињата веќе да не ме мразат, туку да ме љубат“. Како што се приближува бандата, како што се зголемува нејзината убиствена возбуда, жртвата во својата фантазија достигнува возвишена свеченост: „Веќе не бев прељубник кој треба да биде каменуван, туку предмет на љубовен обред. Посакував уште повеќе да ме плукаат, со уште погуст балган“ (319).

Алхемиското претворање на општественото понижување во еротско-религиозно величење овде не е прашање на психологија, освен во тривијалната смисла дека зазема место во внатрешниот живот на поединецот. Да се каже ова не значи да се настојува на некоја антипсихолошка догма. Значи едноставно да се забележат впечатливите и својствени особини на текстот на Жене – да се понуди негов фактички опис. Жене студиозно избегнува да користи психолошки јазик. Дава жив, потресен приказ на субјективноста на Булкаен, навистина незаборавен, но психолошки празен. Тоа е во голема мерка она што ги прави неговите списи оригинални,



она што се. Жене ни дава слика на субјективитет без психологија.

Ненадејната визија на среќа што кај Жене ја произведува искуството на општествено понижување не е несвесното што изведува некаква траума од детството, ниту е симптом на сексуална изопаченост (дефинирана во психолошки или психоаналитички термини како девијација од здравото фунционирање).[xi] Конечно, барем онака како што фигурира во естетичкиот дизајн на неговиот наратив, траумата за која станува збор дури не ни била на Жене. Му се случила на некој друг, не нему. Далеку од тоа дека образува некој вид индивидуализирачка траума која за последица има единствена психолошка штета, абјектноста ги бележи и ги опишува воопштените ефекти на општественото угнетување, кое во случајот на Жене се состоело од општествените повреди на сексуалноста и класата – операциите на самиот поредок на нормалноста. Тоа е причината што Жене воопшто бил во состојба да го сподели искуството на абјектност на Булкаен. *Аренатa во која се одвива битката не е психата, туку полето на општествената моќ*. Човечкиот субјект е дел од тоа поле.

Воздигнувањето на Жене е одговор на оркестрираните обиди за деградирање од страна на главните општествени струи. Таа изразува егзистенцијален отпор кон искуството на општествена доминираност.[xii] Ако Жене бил во состојба да учествува во абјекцијата на Булкаен, на која дури не ни бил сведок, тоа е затоа што Жене, поради премрежињата на неговата сопствена општествена егзистенција бил запознаен со оние непланирани ефекти кои понижувањето ги произведува во деградираниот поединец – со начините на кои таквото понижување може да стимулира инстинкт на пркос. Во непредвидливот тек на своите напори да го абјектира презрениот, општеството одненадеж ја губи поништувачката моќ над својата жртва; нејзиниот страв и ужас се претворени во отпор, дури во желба. Овој зачеток на чувството на субјективно бегство од прогон, тоа запознавање со можната линија на бегство, е она што генерира чувство на воздигнување. Тоа помалку е прашање на победа над вашите непријатели, а повеќе процес во кој се правите непронајдливи за оние кои би ве уништиле – преку откривање на еротски и духовни средства за преобразување на себеси и промена во самиот акт на предавање и понижување.[xiii]

Тоа е начинот на кој дејствува абјектноста, или начинот на кој Жене замислува дека таа дејствува. Ова е начинот кој кај општествените изгнаници произведува превртена светост. Делото на Жене, иако многу специфично, е вредно за внимателно разгледување бидејќи дава „стандард за утврдување на границите на психоаналитичкото објаснување“, како што умно истакна Сартр.[xiv] Абјектноста, како што ја разбира Жене, опишува динамичен општествен процес кој е конститутивен за субјективноста на геј мажите и за другите инфериорни групи. Абјектноста не им припаѓа единствено на геј мажите, но и не мора за да обезбеди убедливо објаснување за нивното однесување.

Психологијата и психоанализата го отсликале општественото и субјективното искуство на абјектност само оддалеку и во една карикирана форма, на неговото место поставувајќи само еден вид поп-абјектност, наречена мазохизам. Но, да се протолкува абјектноста во психолошки или психоаналитички термини како мазохизам, и оттаму како настраност, би значело да се урнат врските на љубов и солидарност што наративот на Жене ги искова меѓу абјектните. Тоа би значело да се помеша дело на слободата, како што тврдел Сартр, со сведоштва на психопатологијата. „Јазикот на психијатријата“,кажа еднаш Фуко, „е монолог на разумот за лудилото“.[xv] Жене дури не се ни обидел да го прекине монологот. Наместо и наспроти тоа, тој го изумил хомосексуалниот субјект. Односно, создал книжевен дискурс во кој хомосексуалноста зборува и во која субјективниот живот на машката хомосексуалност добива непсихолошко претставување. Геј субјективитет на местото на психолошката наука.[xvi]

Да се толкува како мазохизам одлучноста на Жене својата општествена објектификација да ја преобрази во настран (квир) субјективитет, значи да се оспори можноста таа абјектност да заврши со бегство од прогонството. Под „мазохизам“ овде не реферирам на сексуална практика која се состои во стратегиско користење на болката за да се интензивира еротската сензација, таа да се зголеми до точка на екстаза. Ниту имам на ум комунални, субкултурни идентитети и движења кои себеси се определуваат преку вештината во тие техники која им се заеднички. Поскоро, со „мазохизам“ го денотирам нормативниот психолошки и психијатриски

концепт, кој посочува на сексуално отстапување или перверзија, абнормална или патолошка состојба на индивидуалниот субјект. Разликата меѓу мазохизмот во оваа смисла и абјектноста е во тоа што мазохизмот посочува на нездравото уживање во болка и понижување, додека абјектноста се состои во некој вид неутрализирање на нивните моќи преку превртување на општествените односи на моќ.

Абјектноста не се однесува на преминување на прагот зад кој болката се претвора во задоволство. Не се однесува на уживање во подлегнување на доминација. Далеку од тоа да ја воспева доминацијата, абјектноста достигнува духовно ослободување од неа со тоа што ги прави нереални нејзините понижувачки ефекти – со тоа што ја лишува доминацијата од нејзината способност да го унижи субјектот и, така, да му украде дел од неговата реалност. Како последица на тоа, општественото прогонување губи дел од својата уривачка моќ и го менува своето значење (омразата е преобразена во љубов). Само откако доминацијата била победена со нејзино преозначување, таа може да се преобрази во средство за постигнување блаженство. Жене не ужива во своето страдање: тој е чудесно спасен од него.

Наспроти тоа, мазохизмот, како психолошки нормализирачки концепт, не му ја дозволува на изопачениот онаа можност за спасение што ја опишува Жене. Не прифаќа дека оние кои те повредуваат всушност не можат да ти наштетат; наместо тоа, тој настојува да им се припише реална, незадржлива моќ над тебе, имплицирајќи дека да се биде злоставуван секогаш значи да се биде оштетен и дека да се изведува какво било задоволство од таквото злоставување едноставно значи на извитоперен начин да се ужива во ужасните нешта што ти ги прават.

Психолошкиот концепт на мазохизмот на овој начин ја гради цврстата вера на хетеросексуалната култура во силата на нејзината моќ за прогонување, на нејзината убеденост дека жртвите се навистина уништени кога таа се обидува да ги уништи, и дека нашата повремена способност да се измолкнеме низ мрежата на тие несреќи - со тоа што ќе најдеме извор на воздигање и лична преобразба во посредниот однос кон самото страдање кое би ја предизвикало – не е креативен одговор на општественото

насилство, не е сведоштво за моќта на квир фантазиите, не е можна основа за солидарност на настраните, туку само уште еден знак дека со нас нешто сериозно не е во ред.

Кога хетеросексуалната култура вака дрско настојува на неизбежноста на таа моќ, всушност ја исклучува можноста за нејзино продуктивно пресвртување – и можноста за соодветно еманципирање што ја наоѓаме кај оние подредени поединци кои некако од самата супстанција на понижувањето исковуваат материјал за парадоксално воздигнување.[xvii] Како што вели Жене, во епиграмски збиената метафора: „Мојата гордост се бои кралски од пурпурот на мојот срам“ (*Mon orguel s'est coloré avec la paurpe de ma honte*).[xviii]

Абјектноста подразбира занимавање со самиот процес на понижување, борба со него која понекогаш води во негова преобразување и притоа ги прикажува неочекуваните можности за надминување на унижувањето и ужасот што ги носи. Не само што абјектноста не е идентична со мазохизмот, туку: самата категорија на мазохизмот го претставува оспорувањето – би можело дури да се каже и политичката забрана – на можноста за нешто такво, каква што е абјектноста на Жене.

Самиот збор абјектност не се јавува во делот каде што Жене ја раскажува сцената со плукањето во *Чудото на розата*, само во неговите размислувања за светоста кои непосредно ѝ претходат. За поексплицитна и поиздржана разработка на абјектноста, како што ја разбирал Жене, и за појасно докажување на дистинкцијата меѓу абјектноста и психолошкиот концепт на мазохизмот, мора да се свртиме кон првите страници на *Дневникот на крадецот*, дело кое се состои од долг дијалог меѓу срамот и гордоста.[xix]

Токму овде Жене опишува како искуството на абјектност му се испречило со егзистенцијалната нужност од горко уживање во понижувањето, од негово лудо величење, зашто само на тој начин можел да им се опира на неговите по душата уништувачки ефекти. За разлика од сцената со плукањето во *Чудото на розата*, видот абјектност што го прикажува во првите поглавја на *Дневникот на крадецот* е жестоко безличен: тој произлегува од длабоката беда на социјалната униженост и исклученост, и малку

нешто во врска со него би можело да се смета за секси. Живеејќи скудно во Шпанија како просјак и проститутка на дваесетгодишна возраст, Жене се запознал со она што го нарекол „раскош на абјектноста (*les fastes de l'abjection*)…. Иако можеби нема да можам да ви ги објаснам неговите механизми, барем можам да кажам дека полека се принудив тој проклет живот да го сметам за избрана нужност. Никогаш од него не се обидов да направам нешто поинакво од она што беше, не се обидов да го разубавувам, да го маскирам; повеќе сакав да го потврдам токму во неговата беда, а неговите најбедните белези за мене станаа белези на раскош".[xx]

Преку еден пример, Жене ја раскажува приказната за тоа како бил собран и уапсен од полицијата, која го довлекла во затвор, каде што му ги испразниле џебовите и му пронашле напола потрошена туба вазелин – и уште со ментол. „Го ставаш во носот, а?" се подбива полицаецот, покренувајќи тура исмевање, во кое самиот Жене жално учествува. Од ова следува клучниот проглас: „Меѓу елегантните предмети земени од џебовите на човек кој бил собран во полициска рација, тубата вазелин била знак на самата абјектност, оној вид абјектност која внимателно се обидуваме да ја сокриеме, а која е сепак знак на тајна милост која наскоро ќе ме спаси од презир". Овде абјектноста веќе не може да се помеша со мазохизмот. Жене не можел да каже дека тубата вазелин е знак на самиот мазохизам. Нема еротска возбуда во самобендисаната глупавост на полицаецот, кој го гледал Жене единствено со студените, презриви очи на општественото неодобрување. Жене не извлекува никакво задоволство од овој понижувачки третман, но во самото изложување на општествена осуда тој наоѓа неочекувана можност да ја преживее поништувачката сила на конвенционалниот морален суд.

„Кога бев заклучен во ќелијата, и штом се прибрав доволно да се повратам од несреќата на моето апсење, сликата на таа туба вазелин не ме напушташе. Полицајците се размафтаа со неа пред мене како да се фалат со нивната одмазда, нивната омраза, нивниот презир. Но гледај чудо! тој валкан, проклет предмет, чија намена на целиот свет (значи и на мускулестите шпански полицајци, толку морално самоуверени) му изгледаше крајно срамна,

за мене страна крајно скапоцен". За разлика од многу предмети што Жене ги издвојува со особена нежност, овој во неговите очи не бил обвиен со аура на убавина: „само стоеше таму, на масата, мала здодевна сива оловна туба вазелин, искршена и помодрена", чија сличност со вообичаените предмети во затворот би го депримирала ако за него не побудела „подготовка за толку многу скриени радости", ако не станела толку чест „услов за мојата среќа... Лежејќи така на масата, таа беше барјак што зборува за невидливите легии на мојот триумф над полицијата. Јас бев во затворена ќелија. Знаев дека цела ноќ мојата туба вазелин ќе биде изложена пред група силни, згодни, крупни полицајци: обратно Поклонение на мудреците... А сепак, бев сигурен дека овој слабичок и најскромен предмет добро ќе се држи против нив; само со своето присуство ќе може да ја раздразни сета полиција на светот".[xxi]

Тубата вазелин и случајот на неговото јавно изложување совршено ја пренесуваат болната позиција што машкиот геј секс ја има на хетеронормативната општествена сцена. Сексуалноста на Жене, вклучувајќи ја овде и неговата хомосексуалност, неговата валканост, неговото проституирање, неговата сиромаштија, неговата младост, неговото потчинување, неговата ранливост, неговата анална приемчивост, неговата сексуална пасивност, неговата слабост – сето тоа е беспомошно, безмилосно изложено на јавниот живот преку тубата вазелин и претворено во предмет на општ презир и исмејување. Истовремено, тубата вазелин е видлив знак на неуништливите „тајни радости" на Жене, материјална база и надворешен симбол на искуство на интензивно задоволство и забранета среќа која хетеросексуалниот свет одвај може да ја замисли и никогаш нема да ја знае. Тубата вазелин, оттаму, не е само „знак на самата абјектност", туку знак на самиот геј секс во сета негова антисоцијална раскош: неговата валканост, неговата сраморност, неговите возбуди, неговите бунтовни ризици и опасности, неговиот пркос – неговата изненадувачка сила како извор на инстинктивна, неосвоива гордост и отпор. „Баш ќе сакав и да се борам за него", заклучува Жене.[xxii]

Маркантниот портрет на абјектноста и нејзините појави може да одговори на потребата за модел на човечко однесување што

може да го објасни постојаното сексуално ризикување на некои од геј мажите, што ја почувствуваа Мајкл Ворнер и некои други. Зашто, објаснувањето што Жене го дава за абјектноста создава непатолошки дискурс на машкиот геј субјективитет кој нуди начин да се разбере мотивацијата на маргинализираните поединци, без притоа нивните дејства да се претставуваат било како интенционални или неинтенционални. А изгледа тоа е она што го бара загатката на ризичните практики на некои геј мажи. Ете зошто обидите за толкување кои товарот на објаснувањето го поместиле во психоаналитичкиот поим на несвесното изгледале толку привлечни. Наспроти нив, првите страни на Дневникот на крадецот наместо психоаналитички, разложуваат едно естетичко објаснување на начинот на кој дејствува машкиот геј субјективитет, кој на сличен начин го заобиколува проблемот на интенционалноста. Како таков, тоа објаснување може да посредува меѓу несоодветното разбирање на ризичниот секс како резултат на намерен избор (што тој всушност е многу ретко) и еднакво незадоволителното гледиште за ризичниот секс како целосна случајност (како определен исход од фактори кои се целосно надвор од субјектот, кон кои самиот субјект не придонесува).

Зашто, превреднувањето на абјектноста од аспект на геј личноста, како што го опишува Жене, не изразува свесен акт на волја повеќе отколку што бележи неволен, пасивен рефлекс. Објаснувањето на Жене не раѓа модел на чинител кој би го воскреснал суверениот, универзален човечки субјект постулиран од некој вид либерален хуманизам, когошто најголем дел од современата филозофија и критичка теорија се обидувале да го расклопат. Секако, Сартр од Жене направил пример на хуманизмот, сведок за несводливиот факт на човечкото дејствување и за неуништливиот, неискоренлив, неизбежен инстинкт за човечка слобода. Тоа е причината што толку го нагласил отпорот на Жене кон општествената детерминираност дури и во нејзиниот најцелосен и уривачки облик: тоа е исто така причината што во прв план го ставил пронаоѓањето на хомосексуалниот субјект на Жене. И навистина, насекаде во неговите списи, а особено во *Дневникот на крадецот*, Жене инсистирал на волунтаристичкиот модел на човечкиот чинител, на неговата неосвоива волја, дури

и ја прославувал „гордоста“ како „мажествена доблест“.[xxiii] Не се воздржував да ги прескокнам оние пасуси кај Жене каде што тој го поддржува хуманистичкото толкување на Сартр, коешто јас го сметам и за неинтересно и за бесполезно за проектот на разработување модел на геј субјективитетот без психологија. Жене е крајно невоедначен писател кој не се придржува секогаш до своите најоригинални и најрадикални согледби. Мојот аргумент се потпира врз него, онаму каде што тоа е нужно, но не тежнее да ја претставува неговата мисла како целина.

Двата кратки извадоци од Жене за кои расправав се вредни за обележување токму поради тоа што не ѝ се поддаваат на филозофската агенда на Сартр. Хуманистичкиот субјект на кој настојува Сартр, со своите суверени особини на дејствување и слобода, во нив не се среќаваат често. Во тие два извадока, Жене не се претставува како некој кој се прибрал, кој зел контрола врз ситуацијата, кој дејствува или кој прави избор. Ниту се гледа себеси како проста играчка на судбината. Поскоро, нешто му се случува кога се наоѓа затекнат во крајна принуда, нешто чиј точен „механизам“ тој „не е во состојба да го опише“ пред нас.

Процесот е таинствен: Жене не дејствува, ниту пак врз него просто се врши дејство. Предизвикувачката реакција на абјектноста не е внатрешна човечка функција, ниту е операција на психолошки закон или структура, уште помалку актуализација на особина на субјектот, како моќта на дејствување. Нема гаранција дека ќе стане активен – некои луѓе во ситуација како онаа на Жене можат едноставно да се скршат. Во случајот на Жене, пак, нешто се случува. Стравот се претвора во желба. Понижувањето се претвора во пркос. Абјектноста разоткрива тајна убавина што го спасува од презир.

Жене не е слободен да избира, ниту е принуден да дејствува. Поскоро, тој „полека се присилува“ да ја согледа својата бедна состојба како нужност која си ја посакувал себеси. Не е тој оној кој и плунката ја претвора во рози. Тоа е резултат на страшен притисок што врз него го врши неговата љубов кон Булкаен, како и неговите реални и замислени општествени понижувања. Дури и ако требало да преземе големи напори, силата на околностите на Жене не му остава опции. Патот на светоста, како што вели тој,

не е пат што може да се избегне.

Не изненадува што чудните обрти на абјектноста во себе носат нешто „чудесно“. Како и задоволството, и тие се случуваат на самата граница на субјектот.[xxiv] Не се раѓаат од полнотта на интенцијата, но не може да се каже ни дека ѝ пркосат. Далеку од тоа дека зависат или произлегуваат од сувереноста на веќе интегрираниот субјект, тие всушност илустрираат како дејствеността се конституира преку процес на автосубјективирање.[xxv] Тие не оставаат простор за она што Берлан го нарекува „странична дејственост“, со која таа означува дека „дејствеността може да биде нешто странично, активност на одржување, не на создавање; фантазија, без грандиозност; чувственост без целосна интенционалност; неконзистентност без раскршеност; отелотвореност покрај овоплотување“.[xxvi] Никој никогаш не би го обвинил Жене дека бега од грандиозност, но ако е вистина дека дејствеността никогаш не исчезнува од оние негови две приказни, видот дејственост кој постои во нив не е дејственост во смисла на волунтарност или волева интенција. Дејствеността овде не се јавува како природен исход на развоен процес, на одмотување на психичка структура, конститутивна особина на субјектот. Поскоро, таа е ефект на играта на општествена моќ: непредвидлив резултат на битка.

Превод од англиски:
Душица Димитровска

i (во оригиналот 115) Julia Kristeva, *Pouvoirs de l’horreur. Essai sur l’abjection* (Paris: Seuil, 1980).

ii Види Didier Eribon, *Insult and the Making of the Gay Self*, trans. Michael Lucey (Durham, NC: Duke University Press, 2004).

iii Алберто Сладоња беше љубезен да ми обезбеди листа на сите места на кои се појавува *абјектноста* во Лакановите објавени текстови и семинари. Во *Écrits* (Paris: Seuil, 1966), види “Le séminaire sur ‘la Lettre volée’” (54); “Propos sur la causalité psychique” (170); “La direction de la cure et les principes de son pouvoir” (638); “Remarque sur le rapport de Daniel Lagache: ‘Psychoanalyse et structure de la personnalité’” (664); и “Subversion du sujet et dialectique du désir dans l’inconscient freudein” (803). Во ниеден од овие случаи *абјектноста* не се квалификува како технички термин; напротив, главно се користи за да реферира на интелектуалното

сиромаштво на современата психоанализа. Во третото од Лакановите интервјуа емитирани на телевизија, каде Лакан го споредува психоаналитичарот со светец, терминот *абјектност* се јавува неколкупати, но изгледа дека носи мала теориска тежина: Jacques Lacan, *Télévision* (Paris: Édition du Seuil, 1973), 28. За употребата на „абјектност“ во семинарите, види “L’étique de la psychoanalyse,” сесија од 8 март, 1960; “La logique du fanstasme,” сесија од 19 април, 1967; “Ou pire,” сесија од 21 јуни, 1972; “Encore,” сесија од 8 мај, 1973; “Les non-dupes errent,” сесија од 20 ноември, 1973.

iv Jean-Paul Sartre, *Saint Genet. Comédien et martyr* (Paris: Gallimard, 1952). Кристева не се зафаќа директно со Сартр, ниту го спомнува Жене, но индиректно ја отфрла книгата на Сартр со тоа што својата трета книга ја посветува на Селин, кого во насловот на едно од своите поглавја го нарекува „ni comédien ni martyr” (ни комедијант ниту маченик).

v Види Sartre, *Saint Genet*, and Didier Eribon, *Une morale du minoritaire. Variations sur un théme du Jean Genet* (Paris: Fayard, 2001), особено 69-136, на што ја должам целата оваа генеалогија на абјектноста. За пошироко разгледување на Жундо, види Didier Eribon, “L’abjecté abjecteur. Quelques remarques sur l’antisémitisme gay des annés 1930 à nos jours,” *Hérésies. Essais sur la theorie de la sexualité* (Paris: Fayard, 2003), 169-206, особено 175-88.

vi Marcel Jouhandeau, *De l’abjection* (Nantes: Le Passeur-Cecofop, 1999 [orig. publ. Paris: Gallimard, 1939]), 17. Другите референци на страниците ќе бидат вклучени во текстот; сите наводи на англиски јазик се во мој превод.

vii Jean Genet, *Journal du voleur* (1949; Paris: Folio, 2001), 237: “Si la sainteté est mon but…” За оваа општа тема, види ја исцрпната расправа во Sartre, Saint Genet, 220-81.

viii Sartre, *Saint Genet*, 104. Cf.p. 19: “Dans le mysticisme de Genet on discerne… un rufus de l’ordre humain.”

ix *Jean Genet, Miracle de la rose* (Decines [Rhone]: L’Arbalète, 1946; rpt. 1993), 314-15: “Si l’habituelle sainteté consiste à monter dans un ciel vers sans idole, la sainteté qui me menait vers Harcamone en etant exactement le contraire, il était normal que les exercices m’y conduisant fussent d’un autre ordre que les exercices qui mènent au ciel. Je devais aller à lui par un ature chemin que celui de la vertu… L’abjection où se tenait Divers – et celle, plus intense, de nos deux volontés réunies – nous enfonçaient la rete en bas, à l’opposé du ciel, dans le ténèbres… L’influence d’Harcamone agissait vraiment selon sa parfaite destination : par lui, notre àme était ouverte à l’extrême abjection. It faut bien que j’emploie la terminologie imagée don’t on se sert couramment. Qu’on ne s’étonne pas si les images qui indiquent mon mouvement sont l’opposé des images qui indiquent mon mouvement des saints du ciel. On dira d’eux qu’ils montaient, et que je me dégradais… Les voies de la sainteté sont étroites, c’est-à-dire qu’il est impossible de les éviter et lorsque, par malheur, on s’y est engagé, de s’y retourner pour revenir en arriére. On est saint par la force des choses qui est la force de Dieu !” Другите референци на страниците ќе бидат вклучени во текстот; сите наводи на англиски јазик се во мој превод.

Eribon, *Une morale du minoritaire*, 69, коментирајќи за Дневникот на крадецот на Жене, стегнато ја дефинира абјектноста како губење на човечноста низ која минува човечкото суштество кога е изгонето во статус на презрен од погледот на оние кои се општествено доминантни.

x Sartre, *Saint Genet*, 125, 268.

xi За сличен обид да се замисли како општественото деградирање може да роди заедница на посрамените, види го прекрасниот есеј на Даглас Кримп (Douglas Crimp, "Mario Monez, For Shame" во *Regarding Sadgwick: Essays on Queer Culture*, Ed. Stephen M. Barer and David L. Clarck (New York: Routledge, 2002), 57-70.

xii Споредиј James Hillman, *The Myth of Analysis: Three Essays in Anrchetypal Psychology* (1960; rtp. Evanston, IL.: Notherwestern University Press, 1999), 146.

xiii За слична анализа на криминалитетот на работничката класа како одговор на срамот и општественото понижување – еден обид да се заплаши понижувањето, да се оди „по работ на срамот поради неговите возбудливи исходи" – види Jack Katz, *Seduction of Crime: Moral and Sensual Attraction in Doing Evil* (New York: Basic Books, 1988), 312-13, наведено од Lyng, "Society at the Edge," 28. Истиот пасус откај Кац е наведен во сличен контекст од Тони Валенцуела во неговиот прилог за тркалезната маса на Ерик Рофес (види ја белешката 65 погоре).

xiv Мојата формулација овде зајми од објаснувањето на Лео Берзани за пристапот за мазохизмот во *Хомос* (Cambridge University Press, 1995),99.

xv Sartre, Saint Genet, 143-44. Сартр продолжува да аргументира против едно исклучиво психоаналитичко толкување во текот на целото дело *Saint Genet*, на пример, стр. 180, 645.

xvi Michael Foucault, *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, trans. Richard Howard (New York: Pantheon, 1965), x-xi.

xvii Толкувањето потекнува од Сартр, не од мене: види *Saint Genet*, 648-50.

xviii Оваа промена е секако главната тема на *Saint Genet* на Сартр.

xix Genet, *Journal du voleur*, 237 (наведен со коментар на наведен со коментар на Eribon, *Une morale du minioritaire*, 102). Види ја исто така и страница 100 за слично чувство.

xx Овие две сцени постојано ги разгледува заедно Сартр, кој ги групира во рубриката „чуда на ужасот": види, на пример, Sartre, *Saint Genet*, 306, 348. Eribon, *Une morale du minoritaire*, 106-9, исто така ги третира овие два пасуси кај Жене како поврзани, од слични причини, но него повеќе го интересира концептот отколку вокабуларот на абјектноста. За повеќе материјал за *Journal du voleur*, каде се разгледуваат теми различни од овие овде, види Sartre, *Saint Genet*, 539-48; Dick Hebdige, "Introduction: Subculture and Style," *Subculture: The Meaning of Style* (London: Routledge, 1979), 1-4; Éric Marty, *Jean Genet: post-scriptum. Essai* (Lagasse: Verdier, 2006), 25ff; John Plotz, "Objects of Abjection: The Animation of Difference in Jean Genet's Novels," *Twentieth Century Literature, 44.1* (Spring 1998): 100-118.

xxi Genet, *Journal du voleur*, 20. Го наведувам одличниот англиски превод на Бернар

Фречтман (кој е базиран на оригиналното, непрочистено издание на текстот на Жене, кое никогаш не било одново отпечатено и кое сè уште не е достапно во Франција или на кое било друго место), на кој направив бројни прилагодувања: *Jean Genet, The Thief's Journal*, trans. Bernard Frechtman (New York: Grove Press, 1964), 19.

xxii Genet, *Journal du voleur*, 20-23. *Genet, The Thief's Journal*, 19-23. Напишав „Поклониение на мудреците" на местото каде кај Жене стои „трајно поклонение" (реферирајќи на Пресветиот евхаристички сакрамент), бидејќи мислам дека првата слика ќе биде поевокативна за публиката од англиското говорно подрачје на кое не му се познати деталите од католичката духовност.

xxiii Genet, *Journal du voleur*, 23; *Genet, The Thief's Journal*, 22.

xxiv E.g. Genet, *Journal du voleur*, 29.

xxv Види Faucault, "Le gay savoir," 51.

xxvi За повеќе за дејственоста и за субјектот во однос на неа, види Judith Butler, "Contingent Foundations: Feminism and the Question of 'Postmodernism'" in *Feminists Theorize the Political*, ed. Judith Butler and Joan W. Scott (New York: Routledge, 1992), 3-21.

TO BECOME AGAIN WHAT WE NEVER WERE

Slavcho Dimitrov

A spectre hovers, haunting our times – the shadow of failure, broken material worlds and loss. Its spectres are inscribed in the hidden injuries on the bodies of workers devastated by the effects of the economic crisis and recession, lurking in the homes of families shivering convulsively as the end of the month approaches/ at the end of the month. The apparitions of failure haunt the men who have succumbed to the normative social expectations of gender roles and who implode in pain from the transitional castration; they hover over the sluggish and exhausted bodies of the women whose only dowry, in the passage from the home of socialism to the home of the merciless patriarchal capitalism, is the pink ghetto and the never-ending worries of nurturing and comforting their children.

The spectres of failure hover in a thick, dense affective texture from behind the worried gaze of those who refuse, or cannot, despite the phantasmic investment, serve themselves on the plate of the cannibalistic advertising monster, those unable to claim their stylistic self-sufficiency with the hidden commodity exploitation and the fetishes of individual success. Failure spooks the bodies of migrants on the rails, ran over by trains in their search for a “brighter future”, from the faces and anger of racialised minorities symbolising regression and stumbling in the face of Western Modernity and the white upper class civilisation imperatives. Failure screams from the non-normative bodily forms and potentials marked as impediment vital for the unlimited and violent materialization of public spaces shaped in accordance with the movement and needs of the “healthy” and “normal” bodies. It consumes the streets with the collectively organized bodies of all citizens reduced to the status of waste from the profit machinery; female bodies protesting against the iron hand of the Phallus threatening their bodies and consciousness; bodies of the defiant youth unable to endure the tortures of the competitive labour market; tired, anxious and depressed bodies, clenched by the dictatorship of flexibility, mobility, adaptability, and precarity of neoliberalism.

This book is an archive, a memoir, a public diary of the spectres of failure, the apparitions of loss, the traces of broken and torn material worlds and socialities. Just like any archive, it is limited and selective. However, just like any archive, it is also open to a future of multiple readings, touches, emotional investments, interpretations and unpredictable lines of association, identification and production of histories and collectives, from different locations, through different experiences. The book, the exhibition, the project exposes the skin inside-out, the skin – a palimpsest, inscribed with the lived experiences of all those bodies socially

marked as odd, degenerate, deviant, freaks, non-normative, abnormal or simply queer, experiences traced on the margins of normative social space as experiences of the failure to embody the gender and sexual norm, in other words the norm for decent, legitimate life worth living within the capitalist hierarchal scale and the national imaginary. In a gentle, warming, but curious, wondrous and respectful venture, the book reaches out to the experiences marking all those singularities who fail to tune into the group atmosphere and affective melody created as a result of shared values, interests, jokes and emotional investments in the close circle of friends during an afternoon coffee, while watching a sport game or a night in town. It strives to reach people staring in the horizon through the window, dreaming of other loves and intimacies while the family ritual reproduces the family relations and expectations on the dining table at lunch. All those non-normative bodies whose pleasures and desires, bodily intensities and emotional and phantasmic orientations stray from the prescribed path of genital sex, active penetration and `same-sex object` of desire. In the heteronormative horizon of the present, failures are all the boys looking in the mirror while dressing up in their mothers' dresses, putting their sisters' make up or playing "hopscotch" with other girls on the street. Failures are all boys and men who find pleasure in anonymous sex and beyond the monogamous relationship. Failures and a source of misery are the girls who have disappointed the expectations and pressure of the environment and their parents projections for merry future: single, spinsters, `promiscuous, ` unfaithful, lesbians, drag kings, butch and tomboys. All the girls who stray from the fictive unity of sex, gender and desire, and shatter its alleged coherency in the moment when they reject the desire for the `opposite` sex, when they fail to represent the `gentler` sex, when they perform or identify with different shades and variations of masculinity, apparently distinctive solely for the male bodies.

The Art of Failure: Affective Aliens is an archive of the past and the present, a map of the violent impressions of the heteronormative common sense organizing our present under the imperative of success, seeking and promising happiness received as a paid debt or a reward as long as we direct our bodies, desires, aspirations, efforts and forces towards the well-trodden path prescribed by the parameters of success equated with "progress, accumulation of capital, family, ethic behaviour and hope." In the compulsory horizon of success, "other subordinate, queer, or counter-hegemonic modes of common sense lead to the association of failure with noncomformity, anticapitalist practices, nonreproductive life styles, negativity, and critique."[i]

The Art of Failure wanders through the spaces of all the individuals and collectives embodying the failure to reproduce, follow and live out the ideals of heteronormative common sense, of those whose failure is a constitutive necessity, like in a reversed mirror, for the institution of this ideal as an ideal. Falling apart in front of the vertical line of success, the queering of gender and sexually non-normative bodies is an index of the failure to reproduce, not only individual bodies in the intercourse of the heterosexual ideal couple, rather, through them, culture itself and the political vectors of power stratified by enforcing a limited number of behaviours, gestures, forms and patterns of living (heterosexual family and monogamous couples, for instance). By succumbing to the pressure to orient themselves towards objects, worlds and intimacies prescribed as a source of normality, comfort, happiness and success, by failing to pursue consistently the family line of success, queer lives pose and carry the burden of the symbolic failure, of queerness, of aberrancy, of deviancy, of negativity, unhappiness and loss. There is nothing natural, essential or indispensable in this status. It is a representative, discursive, yet lived, material, bodily and emotional structure in the hegemonic symbolic system that associates gender and sexual non-normativity with queerness, failure and loss.

Disoriented, uncomfortable, failing to feel the comfort of heteronormative space, with no possibility for consolation, the possibility to stretch out and sink in "the warmth of being faced by a world one has already taken in," which "makes us feel better,"[ii] deviating in the attempt to reproduce the norms as forms of life, the failure of queers also creates and affirms political and ethic alternatives of life, and produces different effects. Is it even possible to imagine how destitute, sterile, uncreative, closed and empty is the imagination of a culture which is incapable of seeing in what it has marked as failure the playful, abundant and multiple innovations emerging from the marginal spaces of non-normative genders, sexes and sexual subjectivities: lesbians, tomboys, butch, bull dyke, drag queens, sissies, effeminate men, old-style lesbians, studs, daggers, diesels, stone butch lesbians, feminine lesbians etc. All these different identities and practices of gender performance indicate the dissemination of gender variations, sexual practices, bodily styles and sex differences, and challenge the heteronormative criteria of authenticity, originality, normality and success.[iii]

If the historical figuration of queer lives is marked with the categories of failure and loss, we also have to recognize the fundamental power of queerness, as examined by Eve Sedgwick Kosofski few decades ago, i.e. as the "open mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses and excesses of meaning when the constituent elements of anyone's gender, of anyone's sexuality aren't made (or can't be made) to signify monolithically. "[iv]

In an interview he gave in 1981, entitled "Friendship as a Way of Life", Foucault proposes a political project he finds it possible to be derived from homosexuality and its minoritarian position, which is to say the burden of failure it carries in the

organisation of the social. This experimental project tends towards its desexualization and re-orientation towards the creation of new and unforeseeable relationships and subjectivities. Homosexuality is what Foucault in his interview sees as a contingent social and historical occasion for the innovation, multiplication and creation of new modalities of relations to others and to oneself. To be more precise, Foucault says that "homosexuality is a historic occasion to reopen affective and relational virtualities, not so much through the intrinsic qualities of the homosexual, but due to the biases against the position he occupies; in a certain sense diagonal lines that he can trace in the social fabric permit him to make these virtualities visible."v It is more than clear that the new relational virtualities Foucault finds possible to be developed through the position of the homosexual are not to be related in any way to the pre-existence of some kind of inherent nature of the homosexual or homosexual relations. The contingency of his/her position gives him the privilege to pervert the deployments of power in the direction of using his/her socially and historically constructed position to derive and generate relations that would subvert the hegemonic and sterile order of coupling, marriage and friendship, or even more, human relations in general. The contingency of his/her position is elevated to the pure status of oppositional position, and thus oppositional identity deprived of any essence. What has been assigned from the heteronormative biased position to him/her, the homosexual has the occasion to use, not in order to reply by assimilating and normalizing him/herself to the dominant whole but on the contrary to make it a subversive potential. Resistance thus comes from the marginal positional which is structurally determined in the historical regime of its emergence.
This is not some sort of idealization of the homosexual as a decadent ideal which defies any conformity. Rather it is a direction homosexuals themselves should strive for as well as heterosexuals. Even more, it is a tendency that could be approached outside of the binary of homo/hetero. The structural position that homosexuality occupies in the current organization of knowledge and power deprives the homosexual of the privileged modes of relational systems and forces homosexuals to find out, to innovate new modes of meetings, forming relationships, organizing encounters in lines which are still not sterilized in the power relations they imply and the roles and models that characterize conventional heterosexual and gender relations. "They have to invent from A to Z, a relationship that is still formless, which is friendship: that is to say, the sum of everything through which they can give each other pleasure." vi

The creation of new relationships with another inevitably entails, according to Foucault, the creation and invention of new subjectivities. The unease that socially marks homosexual encounters is what Foucault finds to be a point of resistance, surprising and disappointing the originary intentions of the heteronormative truth and power regimes. This unease forces the invention process; smugglings, curves, odd connections, strange places, silences, disidentifications, unnamed corporealities, etc., are all lines that are drawn out of these conditions and that should be subversively appropriated. This is exactly what Foucault thinks makes homosexuality "disturbing", rather than the nature of the sexual act itself. The possibility of finding love, affection and emotions in places and relations is not allowed where codes, laws and moral hygine are inscribed"Institutional codes can't validate these relations with multiple intensities, variable colours, imperceptible movements and changing forms."vii

In this context, the goal of The Art of Failure is to analyse and explore these experiences as a possibility for creating alternative lines of life, new forms of socialization and kinship, friendship and non-hegemonic models of intimacy and love. Losing in failure becomes an opportunity - space for collective practice of resistance in order to reject and repudiate the common sense acceptance of the dominant logic of failure, as an effect of power and discipline. Within the exhibition, various `negative` experiences of failure embodied differently in the lives of minoritarian subjects create an opportunity to re-examine the dominant models and criteria for social valorisation and progress on the scale of social status and legitimacy, in other words the hegemonic imperatives and norms defining what is valued as success in life, and who is valued as a recognisable human being on the ground of these norms.

Starting from the locations of `social failure,` the project humbly attempts to initiate the possibility for thinking the options and lines of different political imagination, a product of, according to Judith Halberstam who was one of the catalysts for this project, turning away from the "comfort zone of polite exchange in order to embrace a truly political negativity, one that promises, this time, to fail, to make a mess, to fuck shit up, to be loud, unruly, impolite, to breed resentment, to bash back, to speak up and out, to disrupt, assassinate, shock, and annihilate."viii

Writing from the field of what has been called the anti-social turn in Queer theory, Lee Edelman in No Future tries to locate the politics of queer resistance in the figural position of the repository negative of the political order as what is necessitated in the foundational act of the fantasmatic Symbolic order. Edelman finds queerness to figure the negative and the death drive, as being always excessive in the symbolic order of subjugation under the rule of meaning, signification and identity. He thus, engages the queer resistance from the burden of figurality it is conscribed to in the dominant and self-reproducing order of fantasmatic totalizations. If politics "names the space in which Imaginary relations,

relations that hark back to a misrecognition of the self as enjoying some originary access to presence (…) compete for Symbolic fulfillment, for actualization in the realm of the language (…) though always at the price of introducing the distance that precludes their realization,"ix the distance promised to be overcome through the indefinite sliding in the chain of signifiers which never ceases rolling towards the promised self-transparency in the field of signification, politics is inevitably based on the figural relations by the means of which identities are made possible. The burden of queerness in this constellation would does be acceding to their figural status of the devastating force of any identitarian and meaning producing logic, the death drive of reproduction which a priori excludes any hold to identity, including oppositional identity. Oppositional identity still maintains, according to Edelman, the dominant rationale of the political order which is the rationale of fantasmatic social order organizing, managing and figuring identities, even then when set into oppositional grid. The oppositional localization of resistance would bring nothing except for the reassuring and differential repositioning of the ostensibly coherent identity. The proper task of queer resistance would thus be the "ceaseless disappropriation of every property."x The status of queers within the phobically produced hegemonic representational discourses is the status of those that take the side outside the reproductive futurism and the survival of the social in the figure of the Child, the side of those abjected embodying the stigma, the contagious and viral place of those promising no future, of the anomalous in regards to the organizing principles of communal relations, of those "figuring the reality's abortion."xi The burden of queerness would thus not be simply to hold on to what one is, but to sever oneself radically from what one is, from one's identity in order to accede to this figural status as what has been inclusively excluded from community.

By embracing failure, while insisting on the political potential arising from the social topos of failure in the project it is not our intent to romanticize it or negativity, the great `anti-, ` rather the aim is to inspire, reveal, herald and open the energies and intensities for transformation, surprise, indeterminacy, for the unbelievable, imperceptible and clandestine, which on their part imply different goals and forms of living beyond the assimilating, normalizing and compulsory logics of heteronormativity. Failing to embody the normative ideal, through the recourse of this enterprise, unveils the hidden possibilities protruding through the cracks of the hegemonic order and demystifies the weakness in the dispositive of power, the virtual lines of flight and the potential for different socialities, feelings, collectives, solidarities, intimacies and subjectivities.

Hence, the emphasis on art as the key modus of thinking, agency and criticism in this project. The artistic action unequivocally shocks the habituated senses, the ways we feel, the mechanisms of perception and visibility, our capacities for hearing certain things, the relation between words and meanings, and the social positions and the capacities and functions considered to belong to them a priori, the sterilized, trained emotional schemes etc. Starting from the premise that art is a praxis for generating alternative, non-normative, defamiliarized and innovative models of distributing the sensible (Ranciere), i.e. for intervention and transformation of the dominant cultural models that sanction and regulate perception, feeling, thinking and acting in a common world, the exhibition aims to engage this potential of art, so as to offer transforming and subversive organizations of the common, shared world. If we take into consideration the postulate that art is a praxis for representing the world or different worlds (without reducing this postulate to the representational or mimetic art regime of classicism and its roots in Aristotle's Poetics, and all related additional hierarchies and norms) through a recourse which reveals places clouded by the political machinery, or that it discloses the silenced movements of everyday life, art inevitably invades our world, inviting us to look at the commonsensical reality, if necessary even put on glasses that can afflict pain, in the sense that every shift from the banal comfort is a wound, but also an opening towards different lines of action.
Anna, a transgender person in a transition phase, in Yane Calovski's work Anna. Nord within the exhibition evokes the affect of utopian hope, the hope of being otherwise or not being here and now. It is a hope for stepping out of the cave of the present, not being timely and exceeding the line of straight temporality indicating that the present we have and which has us is the only possibility, the only future. The failure embodying her becoming, her rejection of the binary sex system, the incertitude of life when faced with the violent processes of gentrification inscribed as traces of class failure on her gender ambivalent body, yet the suffering as well, depression and pain effectuated in the blows of the social environment, become a possibility for creation, imagination and fantasizing different worlds, alternative lines, defamiliarized modes of feeling. The persistence of her punk-rock performative and musical expression is the persistence of a "loser" in relation to the exhausting world of patriarchal capitalism and false morality.
In the very title, Calovski's work captivates the constitutive antagonism and chiasm of the material environment and the sensual body in a very precise manner. The antagonism does not lead towards consensual and reparative conciliation, in a way that Anna would accept the compulsory pressure of the present and adapt to its demands. Is conciliation with the violence of the conquering quest of capitalism for new markets, public spaces and human lives at all possible? The antagonism is inscribed as a multitude of sensations, pressures and impressions on the affective and corporal life of Anna. The social and urban space becomes her last name. However, at the same time, her defiance, her resistance, the rejec-

tion of the social pressure is inscribed in Calovski's work and the urban reference Nord itself in a way that this seemingly ordinary place becomes inhabited with the spectres of a singular being and its broken fantasies, a blood stain, a scream, a trace testifying of the violent history of the urban location.
The utopian hope bursting in the social spaces of failure rejects the pressures of political pragmatism. Anna's utopian hope is the key marker of queerness, of queer living. Hope, which goes hand in hand with failure, problematizes and undermines the logic of the heteronormative reproductive futurism, i.e. future with no differences, enclosed in the self-circulating narcissism of the heteronormative habitus and its provincial spirit, shuddering to the incertitude of the future that carries the being-otherwise and the possibility for another world. As Jose Munoz, with whose thought the project converses most intimately, „the here and now is a prison house. We must strive, in the face of the here and now's totalizing rendering of reality, to think and feel a then and there. Some will say that all we have are the pleasures of this moment, but we must never settle for the minimal transport; we must dream and enact new and better pleasures, other ways of being in the world, and ultimately new worlds. Queerness is a longing that propels us onward, beyond romances of the negative and toiling in the present."xii
The dawn of the future of Anna's life in Calovski's work remains murky, uncertain, unknown, without a resolution. Calovski's video essay does not insist on offering a final outcome or a narrative conclusion. The narrative or the figuration is excluded, as is the omnipotent distanced voice of the artist himself. In an intimate, extensive conversation, Calovski faces us with a singular existence, a subject in becoming, hence the narrative linearity is rejected and replaced with the essayistic approach in which Anna speaks, addresses, fantasizes, feels. By simulating and replicating the observational process on Anna during the eligibility mental assessment for gender reassignment surgery, Calovski's video perverts the power position of the psychiatric decision-maker, transfiguring Anna's look and voice into a subject in becoming as a blow coming at us. What can be seen are the fluid, fragmented pieces impossible to encompass in one coherent whole and linear progression. Calovski's work casts a multitude of affects, experiences, suffering, joy, knowledge, perceptions, beliefs, games, performances and blocks of intensities testifying of the chiasmic game of social ideals, the capitalist exploitation and patriarchal normative, on the one hand, and the vital force of the utopian hope to be otherwise and elsewhere, to be authentic, without an essence and roots, authentic like the numerous singular becomings and self-differentiations, on the other hand. The territorialized and task-oriented transiency of social space, seized in the profit vault, correlates with the identity and performative transiency of Anna's body. The latter is excessive, ecstatic. Its outcome is unknown. The trace of resistance and rebellion remains, the trace of rejection and hope as witnesses of the choice for a better future, somewhere outside the prison house of the present. Unknown, yet, elsewhere.

However, failure comes at a cost, an affective one. The abstract power relations and structural inequalities, the ideology's agency and the correspondent system of values, imperatives and norms, according to which social positioning and valorizing of failure is organized, are materialized in a suitable historical sensorium, readable on people's bodies and their daily, embodied experiences. The body is the glue of power vectors. The artists included in the project tend to unveil the lived, unbearably painful inscriptions of power on the bodies of minoritarian subjects, legible in the unrecognized and insidious everyday experiences of trauma, and trace the enclosed and secluded intimate space of melancholy and depression, in other words, the „abyss of sorrow, a noncommunicable grief that at times, and often on a long term basis, lays claims upon us to the extent of having us lose all interest in words, actions, and even life itself."xiii In doing so, the authors of the exhibition analyze these emotional assemblages beyond the privatising, psychologising and pathologising frames, they position them as an effect of unequal social relations of power, discrimination and exclusion.
The six artists of The Art of Failure reflect Gilles Deleuze's premises that "artists are presenters of affects, the inventors and creators of affects. "xiv Here, the affective atmospheres created by the group of artists transform the exhibition space in a thick, sticky, charged and intensive affective structure that plugs in and agitates our nervous systems as spectators and co-sensors, in other words they enable us to become anew with them, encompassing us in the compositions created from different materials.
The synaptic and visceral reterritorializations we are rushed in by the exhibited works emanate from the intimate and erotic relations established between the spectator and the sensory archive they create: the archive of the history of queer life, as a history of tears. The queer archive is an archive of loss. Notes, materials and affects testifying of the shame, exclusion, discrimination, homophobia, sadness, suffering, pain, depression, melancholy, fear, mourning, contempt, abjection, self-contempt, regret, loneliness and death. In the context of histories of loss, the works refer to the body's exposure, the loss and deprivation of our innermost being – the capacity to affect and be affected, to be-in-common, relationality itself. The archive of loss is an archive of relations repressed and erased from history. The erasure of archives and the relative absence of testimony has made this history of loss already lost as a history. However, the dual history of loss is even more closely marked in its losing by the loss of relations, non-recognition, homophobic oversignification, and dehumanization of relations of love, care, sex, relations of eroticism, touches, friendships. What we mark as a loss is

also the loss of equal approach to one's own body, of the relations of the body with the world, the body with in an entire spectrum of cultural signs, commodities and products of the human labour. Loss is the loss of the possibility to enter into relations and participate in the shared and common world.

Nada Prlja, in Picture-perfect Cruelty, her work within the project, exposes precisely the violent gestures hidden in the genealogy of loss, loss seen as the loss of the possibility to participate in the world, the loss of the possibility of being otherwise, the connection body lines of the excluded and oppressed with the social and cultural products and production. Prlja's work allows us to extend the political function and social position of queerness and failure beyond the strict limits of sexual and gender queerness and to penetrate the affective costs of cruelty the Roma population is faced with, being ethnically and racially other in the Macedonian hegemonic context. The social location of failure in this context becomes a place for the abject, for the lives plastered with the affect of abjection, which on the other hand enables the violent majority subjects and the hegemonic collective to build and delimit the collective body as shaped with the performance of repeated rejection of the subjects who bear in the collective national imaginary the mark of the `less human,` the dangerous, the contagious, the vile, disgust and the failure. In this way, Nada Prlja demystifies the oppressive and violent mechanisms of the majoritarian subjects' cruel comfort, alerting to the danger and risk from open violence when cruelty and violence become habituated and normalized mechanisms for maintaining the privilege and normalcy of some, at the expense of the lives excluded from the defining framework of the intelligible human life. The act of cruelty, of violation, humiliation, degradation of Roma in the national context is a consequence and a source of continuous dehumanization. In other words, the verbal or physical act in which the Roma woman is degraded and interpellated with stigmatic words and violence testify, on the one hand, of the absence and impossibility to perceive the pain and loss inflicted by such acts as a loss in the first place, while on the other hand, it points that not recognizing the possibility of pain and loss is a condition for not recognizing life as worth living, or recognized as life at all. According to Butler and Ahmed, the loss of abject members of the community "cannot `be admitted` as forms of loss in the first place, as queer lives are not recognised as lives `to be lost`." In other words, not recognizing the loss, suffered by the Roma community owing to the politics of cruel normalcy, as a loss is also a failure to recognize non-normative lives as meaningful lives, lives worth living, or a failure to recognize that Roma are not failed white ethnic Macedonians who have failed `to be. ` Considering that their existence is interpreted as a form of `non-life` - Roma are already dead and cannot be hurt or die.xv

In a similar context, Prlja's work brings to light the history of violence by allowing us a glimpse of the violent acts of anger, hatred and rage radiating from cruelty – a result of the disturbance caused by the Roma body when appearing in the social and public space shaped according to the movements, specifics and needs of the dominant bodily form, the body of the white ethnic Macedonian belonging to the middle and upper class. On the one hand, the emotions of revulsion for the Roma body in the public space expressed by the Macedonians reveal specific orientation of the bodies, orientation of moving away from, turning away from, and avoiding, rejecting, the `foreign bodies` in space. These emotions are a result of the veiled history of exploitation and the negative public representation of Roma bodies, which hence become a sticky subject burdened with negative affects, i.e. they become a source of revulsion, revulsion that veils its history of repression and ascribes the source of such emotions to the Roma body itself. On the other hand, the possibility for this emotion and cruelty in general arises from the shaping of the white Macedonian bodies precisely through the performative and iterative materialization of this emotional towardness, lubricated and alleviated by the organization of the public space in accordance with their bodies, a public space which enables these bodies to sink and feel comfortable. "In feelings of comfort, bodies extend in spaces, and the spaces extend into bodies. The sinking feeling involves a seamless space, and a space where you can't see the `stitches` between bodies."xvi The appearance of the Roma body that would not `sink` in space, a body that fails to embody public comfort, thus becomes a source of discomfort and a motive for anxious aggression.

The history of queer failure is also the historiography of being deprived of what is yet to come, of the virtual bonds a body can produce. The loss of what hasn't been had, of what some haven't become yet, the core of being, the `with` that makes our community and the horizon of future possible. It is the loss of public spaces as the arena of cohabitation, where people come and lose themselves in the encounter with the others while they themselves become others. This historiography is the script of the loss of world-building projects and the freedom to become singular plural, instead of being a mark of pain and injury. Even before human dignity is constituted, loss is the loss of the human as that which exists beyond oneself in the field of virtualities and games of forces. The queer archive is an archive of negative and backward feelings rooted as a result of being deprived from the potential for bodily extensions. This archive is an archive of social structures that create the conditions for their reproduction and viability from backwardness and loss. Writing the history of loss is essentially writing the social structures inflicting losses, therefore, the history of backwardness is a history of

progress. The archived losses thus cease to be mere records of personal grief, emotions and affects, although this they are, I'm sure of it.

Evoking Bruegel's social landscapes, Gjorgje Jovanovic's Silent Night unveils the ugly, backward feelings as indexes of social trauma, an insidious trauma and hidden daily suffering of bodies deprived of the potential for interaction, relation and transformation. The serene, withdrawn, melancholic and silent atmosphere in Jovanovic's work overwhelms the intensive, dense social space. In the darkest shadows amongst the social exchange of the numerous social actors in the daily routine, lurk the hidden, excluded from the dominant representations, gestures of violence and suffering. They present the personalization of social violence and the intimate side of communal violence. By placing the images of violence and suffering in the inconspicuous curves of the city life, Jovanovic portrays the invisible forces of the material environment and surrounding like scripts legible in the affects which have the power to be a symptom and diagnose the historical effects of power and inequality on bodies. The recipient is invited to participate in the work itself, instead of simply standing as an objective spectator. He/she approaches through the social landscape, strolls through the city. However, this stroll demands particular attention, an exceptional focus possible only when the borders of our daily perception are displaced. Similar to Bruegel's images, the violence of Silent Night is hidden in the seemingly small and dark urban corners, on the other side of the `light of day.` The urban map of sexual and gender violence thus overlaps and relates with the map of the heteronormative neutral daily life. The manifestation of the banal daily life becomes a source for perceiving the suffering and backward feelings that ensure the neutrality and uninterrupted flow of this daily life. Violence remains a stain on the habituated perception of the heterosexual street. The archive of backward feelings, thus, becomes an archive of the sensorial experiences manifesting the zeitgeistxvii. They diagnose the multiple ways in which a body has been blocked and constrained with the decrease of its capacity to enter relations and build worlds that are open assemblages with other bodies.

Thus, Jovanovic restores melancholy to the city, hence, the constitutive violence of the city as well. Queer melancholy haunts the city. Melancholy that must be erased from the frame, in order to enable the continual flow of banality and uninterrupted future progress that reproduces the structures of heterodoxy. As Heather Love writes in the text published in the catalogue, „it is the damaging aspects of the past that tend to stay with us, and the desire to forget mayb itself be a symptom of haunting. The dead can bury the dead all day long and still not be done."xviii Melancholy hovering in the affective in-between space (created through the setting of relations among the three-dimensional figures set in space, images of violence, bowed heads, gloomy faces, a dimmed ray of light in the surrounding dark), in Jovanovic's work ensures visibility for the problems and difficulties of queers, i.e. it inscribes passive states as an index of affliction, a result of „ a general state of obstructed agency with respect to other human actors or to the social as such. "xix Melancholic tone in solution, lurking around the gestures of the daily socio-historical life, in Jovanovic's work becomes a "structure of feeling" that reflects the social experiences which "although they are emergent or pre-emergent, they do not have to await definition, classification, or rationalization before they exert palpable pressures and set effective limits on experience and on action,"xx or the social experiences and the consequent affective tone in the life of minoritarian subjects and social actors.

Being stuck, stagnation, paralysis, inaction, refusing to participate in the daily flow of the normative public, the stickiness of the past as a loss, the backward attachment to the absent and unfulfilled loves, ideals and socialities, as effects of melancholy within this project are posed as affective intensities that at the same time reject the production imperative in the national-capitalist machinery, commemorate the histories of suffering and violence erased by the dawning future of the heteronormative familiarity, infinitely reproduced and sustained, and create public worlds and counterpublics of mourning and opening of the unsayable and invisible losses.

The project does not aim to present solely the subversive force as the product of negative affects and backward feelings. On the one hand, the collaboration in the project among all of us began with a clear idea that melancholy, regret, bitterness, self-hatred, loss, mourning, pain are ambivalent affects, and as such turn the body of the minoritarian subjects backwards, towards the past and the lost ideals, fantasies, dreams, friends and loves, enclosing the space from within, outside-in, thus suspending all action, blocking agency, i.e. decreasing the capacity for active engagement aimed towards political transformation. In other words it is unclear how these backward feelings can contribute towards a relevant political practice. On the other hand, these affects can be easily appropriated from the apparatuses of oppression and transformed into a lubricant for continuous and sustainable exploitation and viability of the relations of inequality. The latter is particularly applicable to melancholy as a risky source of assimilation, i.e. affective mechanism which maintains the libidinous investment in the lost ideals, including the normal, recognized and legitimate life in the world instituted according to the prerogatives of heteronormativity and national belonging, a life from which the queer and non-normative bodies are deprived. Identification with

what they cannot become, the ideal that disqualifies and rejects them, with the persistence and violence of homophobia, i.e. the mimicry of the hetero-ideal ego which is lost, in the process of unfinished mourning, or in the dynamics of melancholy might become a source for assimilation with the ideal that queer subjects fail to embody, hence lose it.xxi

Aware of the blocking and paralyzing potentials that lay hidden on the border of the affect's inner life and the surface towards which it unfolds, but also folds in the body, generating different compositions of feelings, the artists attempt to illuminate the different effect of bearing „a 'disqualified' identity, which at times can simply mean living with injury – not fixing it."xxii

Working with the unresolved processes of mourning and melancholy, in other words with the refusal to release, leave, let go, forget and overcome loss, manifested also as the loss of hearth and home, the familiar intimacy, the loss of the abject femininity as the possibility for social and cultural identification for gay people and the loss of the never spoken loves, but also as the loss of all those rejected by society and history, Hristina Ivanovska's work within the project insists on the return of the ghosts of past and establishes an intimate, loving, familiar dialogue with them. In Dear, dear! How queer everything is today! Ivanoska suspends, at least for a moment, the narrative of pride and progress characteristic for the dominant political rationality of the LGBT activism, and attempts to mobilize the damaged and rejected agency of melancholy. Ivanovska builds an affective structure by incorporating ceramic as the medium for working and modulating, along with the associative evocations ceramic carries through the images of the home, the mother, grandmothers, home decoration, family dinners served in ceramic vessels, on the one hand, and recalling the history of queer art practices where ceramic is used either as the artists' medium or queer art which address melancholy, mourning, vulnerability, death, sorrow and loss of the other, like for instance the work of Felix Torres Gonzalez, on the other hand.

Maintaining a relationship with the lost, refusing to let go and abandon lost loves, friendships, dreams and ideals for Ivanoska is a possibility for building a new, ethical relation with the past. Beyond Freud's distinction between mourning and melancholy, when the latter gains the status of pathological phenomenon whereby the subject is incapable of leaving and thus freeing himself from the lost object, in other words he is permanently surrendered to the lost object, replacing his ego with the lost object, Ivanoska locates in melancholy the potential to keep the traces of the other and defies the oblivion of the heteronormative culture. With this turn, the effort of mourning becomes impossible without melancholy, or it becomes converted in an unfinished process in which the traces of the other, the lost, haunt the present and open it towards futurity as a possibility for new associations and relations. For Ivanoska, the heterosexist construction of mourning as a theologized, task-oriented and privatized dismissal of loss becomes a source for energizing communal practices and for establishing collectives which confirm and dignify the existence of those rejected. The presence of queer subjects is related to a comprehensive queer history of loss and failure, while the lonely queer subject is related to a fictive past generating „an imaginary coherence within the experience of homophobic representational elisions and a general historical experience of dispersal and fragmentation," in other words it creates an imaginary coherency which enables survival in the present and the approaching future. Ivanoska deprivatizes the mourning of the queer subject, whereupon, on the one hand it becomes a public and collective practice of mourning and commemorating the losses, yet also mourning not only for oneself, rather for the community and history the queer individual belongs to. In line with Jose Munos' texts, Hristina Ivanoska places melancholy and mourning as "a mechanism that helps us to (re)construct identity and take our dead with us to the various battles we must wage in their names – and in our names."xxiii

Like affective aliens wandering in a world set unrestrainedly in the search for happiness as the criterion and condition for success, the melancholic and grief-stricken queer subjects place a critical limitation to the reproduction of the order as it is, the order projected in the future, in an optimistic pursuit for success. The grief-stricken queer subject refuses to forget and adapt, in so far as adaption is to free oneself and lose the already lost, to continue in the world already offered as the sole possibility for happiness and success. The subject refuses to succeed to the degree that success implies following the structured and structuring structures of the habituated heterohorizon. Turning back, like Orpheus and Lot's wife from the Bible story, is painful backwardness, painful since the memory of the loss hurts, and abandoning the comfortable models of living and the lines of happiness and survival also hurt. Turning backwards for the collective of grief-stricken queer individuals is a possibility for queering the line and commonsensical schemes, a possibility for building new relations and a different future, the future for a different world. However, on the other hand, mourning and melancholy reveal a suppressed history, constitutive for our becoming subjects and for our identity. By revealing this history, melancholy and mourning undermine in a most radical way the foundations of the imperative of success – the independent, autarchic, decisive, self-sufficient, impenetrable and firm subject of the patriarchal capitalism.

Namely, the paradox hidden in the core of mourning is that only an impossible mourning can be a true mourning, since this absent other can never be interiorized, never apprehended and grasped in its absence. The absent other is mourned only by the traces left, and these traces are also what we mourn when we relate ourselves to our past. It is always a relation to a past that has never been present, and which is always inscribed in the future coming from the remains, from the other. There are always remains from a past that has never been present, and it is what transposes the past, postpones it towards the future. Our past is always to be found in the future to come. xxiv Let us clarify: it is not only otherness of the one who is mourned coming literally from the future, although this is also a necessity. It is also the other from the past, that other that is gone, no more present, but who has never been present. And this other is making me possible. My possibility thus is constituted only in traces and remains that are to be met in the future This is how we "run into the limit of our narcissism, however, as we realize that, will what we might, we cannot rewrite the other back into life, remaking history so that she is still with us. She is gone. In her absence we feel the pull of otherness."xxv The other whose yes was necessary for my countersignature to be possible is left only in traces, only in remains. We are irrevocably indebted in mourning which comes from the future as well, the future of the remains. This otherness of the other inscribed, marked in the traces, is what constitutes the very in of within me.

What is disclosed by these losses is the explotation and violence inflicted upon the bodily exposure that constitutes us all evenly. The losses expose the ways in which bodily openness towards the outside was impressed. Queer identity itself, gay, lesbian, transgender, bisexual, feminine etc. is impossible without these primary abjections and negative actions of power. Identity is the retrospective recuperation of the bodily and psychic damages and opportunities reflecting the price of social inclusion or exclusion. Identity is the sign of a failed or realized relation being sterilized in the frames of recognizeability. Identity would thus not be the expression of one's true self and essence, rather the image of relational traces, a genealogy of the contacts, encounters, touches and constraints with other bodies. Identity is the indicator of one's orientation towards the world accumulated in a history of relations blocked or sustained, a fetishized spectacle of forgotten touches and exchanges. Identity is the pattern of inscribed emotional scripts, forms of affective cognition situated in a body, constraining the field of possible relations one can establish with the world one shares with others. Identity is the substraction of singularity from plurality, a singular encounter turned into the permanent sign of one's being essential. Spoiled identity is the mark of spoiled and ruined sociality, of one's deprivation of the ability to be-in-common and one's reduction to being-common.

Recent debates in queer theory and queer activismxxvi stage queerness as socially tied to those whose identity sense-making has been centered and tuned around the experience of shame and, consequently, to the practices of performativity as strategies "for the production of meaning and being, in relation to the affect shame and to the later and related fact of stigma."xxvii Sedgwick traces the affect of shame as originary involved in the constitution of one's sense of distinction and identity. Shame is the triggering of affect caused by the projection of the forthcoming negative consequences for the body acting, such as humiliation, violence, social exclusion, feelings of inappropriateness and social outcast, a general transformation/negation of one's relational capacity into abyss of intransitivity, and consequently the formation of culturally acceptable emotional patterns and schema of responses that restrict the bodily capacities for touch and change.

Sedgwick emphasizes that this self-positioning in relation to shame is not to be conceived as an attachment to securely provided essences, but rather as "the place where the question of identity arises most originaly and most relationally," and further on bolds the transformational capacities that can be derived from the double structure of performativity – self-absorption and theatricality- and consequently made available for the "work of metamorphosis, reframing, refiguration, transformation, affective and symbolic loading and deformation(…) all too potent for the work of purgation and deontological closure." xxviii Sedgwick further traces these potentials for identity-play generated by the double movement of absorption and identity enclosure and theatricality as the opening towards the outside, the audience, which introduces a gap in the felicity of the performative act and produces possibilities for disidentification and transfiguration.xxix

The Art of Failure: Affective Aliens stumbles precisely here, the place of shame, being constitutive for the identity of queer people and being the locus of transformation, exposure, transfiguration and re-evaluation of the experiences marked as shameful, experiences we strive to strike back to the world that has foreclosed them, a thunder in the core of its false morality. Queer communities generate spaces of marginalization as sites for new socialities organized around sharing social abjection and shame. These shared places and world-making projects centered around the common experiences of being abjected, as Michael Warner writes in the text in this book, are salons des refuses, where the common experience of being despised and rejected in a world of norms, "that we now recognize as false morality brings into great intimacy the most heterogeneous people."xxx What queers recognize in each other is not the trace of a shared identity or an essence to be unfolded in the process of socialization and political organization, rather a common experience of exposure and shame.

Ivanoska's work extends precisely from these experiences of shame among queers, restoring them as alchemized gold and glow with an existence that defies the world of false morality and masculine violence. It is as though Ivanoska evokes the identification with "femininity" as a cultural genre and discursive practice that remains as unspoken sign in the life of many gay men, similar to feminine masculinity as the shadowed history of many lesbians. Needless to mention the numerous practices of gender transitivity embodied in a wide range of queer individuals and collectives. The distortion of the gender binary and masculine supremacy is a practice and experience still severely subjected to humiliation and devaluation, not only in straight culture, but also within the contemporary queer culture.xxxi The conversion and concealment of all signs of femininity or gender `deviancy` in the name of respectability and normalization has become the main strategy for handling historical homophobic representations of homosexuality as gender inversion or pathology. In her work, Ivanoska applies the strategy of queer performativity as re-appropriation and theatricalization of identity absorbing experiences of shame related to gender dissidence, transforming them into a wave of resistance that refuses to conceal or convert its gender queerness and shifts under the sign of gender normality. Thus, the possibility for queering and defiance for the heteronormative society is opened through the repeated and transformative play and performance of the shameful elements of experience, as a modus for creating a different distribution of the sensible and establishment of queer horizons of the visible and the sayable, new modes of relations, and figuration of different and non-normative zones of eroticism and gendering.

In their work, Ivanoska and Velimir Žernovski dwell on the histories and experiences of the abject as a collective emotional, social and political model of queer existence. The radically singled out, abominable and rejected object of aversion - the abject, in Kristeva's work defined as the narcissistic crisis inside the subject itself, the inconvenience of the Other buffered beyond the territory of the ego in the dark continent of the unconscious, in their works presents an effect of social power and figuration of power relations marking the marginalized social existence of the queer. For Ivanoska and Žernovski the abject signifies the shared social position of humiliation, shame and degradation carrying the potential for transmutation, transformation in an exalted state of happiness and spirituality, sanctity contrary to the one in Christianity. This perversion of the abject produces effects contrary to the initial ones. In the moment of humiliation, the abject also exalts. Anti-social in its basis, this sanctity is a type of askesis, requiring a subtle relation of one to oneself. Ivanoska achieves this effect by, almost, kitschy, hyper-decoration and gold plating of the exposed ceramic vessels, and the use of motives from Christian frescoes in the Macedonian context, for instance St. Paul the Apostle's aureole as presented on an icon from the 15th century in the church St. George in Struga, resembling a lace masterly knitted from silver thread or thin gold-plated wire, contrasted with the ascetic, tormented pale-greenish face of the saint. One of the vessels is turned upside down because the prints of the fists in the still soft clay should be "invisible" to the other. Ivanoska points, "pride annuls pain, shame is tucked away. Nothing but a profusion of colours on the visible surface."

In the work Distitled: Crucifixion, Žernovski continues with his series of works titled Distitled, introducing us to the world of micro movements and unexpressed affects and sufferings, shameful for the pretensions of the masculine, self-sufficient, proud, independent and marked with dignity queer subject. Experiences of shame, pain, suffering, humiliation in his work take on Christian symbolic, perverting it by democratizing it. In other words, the suffering and sanctity status are brought down from the throne of christianly orchestrated morality and distributed through the social topos of those whose queerness in the social hierarchy denies their legitimacy as human beings, thus, depriving them from the recognition of their suffering, loss and pain. The torn and failed dreams, fantasizes, fancies, desires and aspirations of the small "deviant" child, and the consequent affects of sorrow, melancholy, abject, mourning and shame, in Žernovski's work take on the form of the skinned, crucified animal, the torn body permeated with the intensities of affects and sensations, the forces of the tragic. However, this crucified animal is a crucified pussy cat from the child's room of play and fantasizes.

On the one hand, Žernovski offers a universal title, echoing the words of Francis Bacon "I've always been very moved by pictures about slaughterhouses and meat, and to me they belong very much to the whole thing of the Crucifixion… well, of course, we are meat, we are potential carcasses. If I go into a butcher's shop I always think it's surprising that I wasn't there instead of the animal." But, on the other hand, Žernovski portrays the butcher's shop as the skinned dreams and crucified dreams of some, the queers, as the condition for a comfortable feast, for salvation of the others, the hetero-hegemons. As in Bacon, meat is the key identification point for Žernovski. Meat is not a "
dead flesh; it retains all the sufferings and assumes all the colors of living flesh. It manifests such convulsive pain and vulnerability, but also such delightful invention, color, and acrobatics...every man who suffers is a piece of meat"xxxii. Žernovski transfigures the aching crucified body into a golden, glamorous body. By transcending social oppression and humiliation in a "perverse" exaltation, Žernovski's example opens a horizon for a common erotic solidarity between the abused and the stigmatized with the social shame. The alchemy of the abject generates conditions for struggle that takes place „not in the psyche, but in the

field of social power. “xxxiii Fear and terror become subjects of erotic-spiritual transfiguration in the resistance and desire, displacing the queer’s subject optics of self-perception and his relation with the hegemony of the cultural order. Solidarity and self-transformation through the spiritual ascetic effort, resulting from the transfiguration of experiencing abjection, fear and terror are a political option characterized with resistance towards political normativity.

The abject’s alchemy is in fact an option for transcending shamexxxiv and humiliation, a part of life for all social losers, and a possibility to generate happiness and pleasure from one’s own existential position. Finally, such askesis and care for one’s self opens sexuality to the multiple sources of pleasure, love, experiments and inventiveness on the surface of corporeality and plurality of affective reactions that would intensify the future possibility for creating different resistance strategies against disciplinary and regulatory power apparatuses. In Queer Feelings Sarah Ahmed writes “queer bodies `gather` in spaces, through the pleasure of opening up to other bodies. These queer gatherings involve forms of activism; ways of claiming back the street, as well as the spaces of clubs, bars, parks and homes. The hope of queer politics is that bringing us closer to other, from whom we have been barred, might also bring us to different ways of living with others. Such possibilities are not about being free from norms, or being outside the circuits of exchange within global capitalism… A queer hope is not, then, sentimental. It is affective precisely in the face of the persistence of forms of life that endure in the negative attachment of the `not`.”xxxv

It would be correct to say that the emotional and phantasmic investment in the lure of glamour’s sparkle and gold that invades our senses fabricates the power of deception and intangible realities.xxxvi However, at the same time, by seducing the imagination in another, a different world, glamour in the specific context of social outcasts and queer collectives is a map of the scarce possibilities in a world of hetero-fascism along with its totalizations, and also a glimmer of utopian hope. In existence marked with permanent insecurity, precariousness, exhaustion, intangibility and transience of the relations queer people build, glamour is a reversed image of permanent objects and fame that can be retained, a world with no troubles. The impossible in the prison of presence becomes possible in another validating world. The existence prevented and unrecognised in the totalizing practice of heteronormative common sense, acquires its imaginary form of other “I,” another possible and affirmed existence. As a product of selection and controlled organization of the sensate elements in a luring and shining structure, queer glamour defies the daily risks and slow death of queer lives. Finally, it transforms the spit of shame into a source of pleasure. The golden shine of the torn meat and blood in Žernovski’s work enters into a dialogue with the ceramic vessel of Ivanoska who quotes Deleuze, referring to Nietzsche, when indicating that every art, including the tragic one, is art of joy. The glamour derived alchemically from pain takes away the power of heteronormativity to hurt, creating pleasure and enjoyment precisely from the experiences because of which it persist on in hurting us. Glamour laughs in the face of power’s violent gestures, driving it mad and taking pleasure where one was suppose to cry and suffer, where dominance and privilege of the common sense hegemony are supposed to win. The happiness in Nietzsche’s tragic comprises in the power of the tragic experience to reveal the fragility of all systems, of all foundations, of all experiences. It fractures the ontology of presence with the blow of the surprising contingency of existence, thus opening a horizon for the possibility to be otherwise. The glamorous revenge of the tragic experience does not signify, in this case, a masochistic pleasure in one’s own suffering and pain. Quite contrary, it signalizes freedom from violation and humiliation. In the words of Halperin’s text, published here:

„Abjection is not about crossing a threshold beyond which pain turns into pleasure. It is not about enjoyment of being dominated. Far from glorifying domination, abjection achieves a spiritual release from it by derealizing its humiliating effects-by depriving domination of its ability to demean the subject and, thus, robbing it of a portion of its reality. As a result, social persecution loses some of its crushing power and changes its meaning (hatred is transformed into love). Only once domination has been defied through being resignified can it be transformed into a vehicle for attaining beatitude. “xxxvii

The focus Velimir Žernovski places on the body as the ultimate point in which the forces and intensities from social interactions coalesce and the openness towards the world of the others is brought to light, allows us, in the manner of Bacon, the key reference in Žernovski’s work, to see the agency of the invisible forces on the body. xxxviii Therefore, the bodily surface becomes the condition for one’s constitutive possibility in the moments of exposure to others’ touches, however, also for one’s impossibility, one’s vulnerability in the space of cohabitation with others; the space in which social viability is brought into being and where one becomes undone in the moments of loss and violence. It is the in-between-space, the threshold from behind which lurks the unanticipated, at times menacing, horizon of change and transformation.

Hence, the lived experience of queers is the experience of felt relationality, in instances when it has been devastated, in instances of failure, as well as when one’s habituated bodily capacities and patterns of response and cognition have

been shocked, as instances of becomings. This recourse aims towards holding to the experience of marginal situations, as those instants when one feels disoriented and feels in its strongest the blow of the precariousness of social systems, the instants when communal promises of fulfillment of self-transparence fail and what they reveal is our sheer exposure in the world we all are left to alone with and in one-with-another. The lived experience is the one of exposure to intensities that has tracked us all off the conformity of habituated bodily hexis and off the lightness of uninterrupted extensions in already felt spaces. Those are the experiences of expeausition (skin-show)xxxix felt and turned inwards as sign of our worldly appearance in the open, towards awareness of the inexhaustible passing of thresholds and affective deviances brought by the touch of the other. However, we should not forget the necessity that bears upon us to forge political actions that would address the uneven distributions of vulnerability and exposition across different populations and collectives, queers included. These situations shatter the solid ground of habituated actuality and the normative operating procedures of day-to-day life movements and knock a force into our consciousness of the world as open-ended and unstable impossible to be grounded in the meaning we ascribe to our bodies and the relations they might/they are capable and allowed to enter.

A queer performativity would thus be not the revenge of the identity formed as the signified remnant of shame transforming itself with obligatory reference to its predecessor (the spoiled identity), but rather the revenge of the virtual that was violated and disabled, the relational hurricane as the most appropriate dis-appropriating condition of our embodied and finite humanity. If there is a possibility for us to say 'we' this possibility can only be found in the minimal universalization of our common experience of exposure and being-in-relation, the double edged experience of vulnerability and transformativity intersecting through the body, following from our bodily life as what puts us all outside, beside ourselves. Aligning with Butler, we could say that reimagining community can start exactly from this place where we are all undone one by each other and where we share loss and vulnerability as what deprives us of the possibility of complete comprehension, rendering us unable to finalize mourning and to restore, neither ourselves nor the relations lost that sustain us in fundamental way beyond any foundational politics on the horizon. Hence, imagining community "affirms relationality not only as a descriptive or historical fact of our formation, but also as an ongoing normative dimension of our social and political lives, one in which we are compelled to take stock of our interdependence(…) that primary way in which we are, as bodies, outside ourselves and for one another."xl

***

The design of the book is blue and queer. In this last work from the project, Neda Firfova manages to sing the blues of Trannyrocks, to submerge us with the melancholy of the secret city corners, to hook us with the hook from which hang the crucified dreams of the small deviants, to disturb our comfort from the ignorant, cruel walk and drive through the city streets, to return us to the childhood of our hopes and capture the image of our damaged present. This book is a depressive book. A book of/for melancholics. A book of/for losers. This book is blue as the blinding blue of Derek Jarman's last moments of his life. This book testifies of the losses erased from the horizon of the normative future and the reproductive futurism of the hetero-present. Firfova's design invites us to play. The game is `hangman. ` The start of the game implies consent to see the voids, voices and missing parts, the ones which are erased, silenced, unheard. It will not leave you indifferent. This book is written in a font as old as all those who are not among us any longer; it evokes a lost time, a time erased in the optimistic striving for the future, a strive making us feel embaressed from by our own shames, pains, injuries. The book's font returns us to a time that still haunts us, a time of veiled violence, of insidious traumas, fears, self-hatred, sorrow. The time before Stonewall.

However, the book, Firfova's design is also a militant, furious, angry, mad, rebellious, dissident book. The missing letters we insert lead towards different horizons. These horizons are the future of the voices erased, the ones springing not from the bright side after the game is finished, rather from the marks of failure, of alienation from the world of normative sentience. The queer horizon appears precisely from the multiple variations of our blueness, our blues, from the hardly visible and painful to be recognized gaps and nuances. Firfova's design points out that our shame is our weapon, our failure is our experience from which we can make a mess, create chaos in the totalitarian and suffocating order. From our vulnerability and exposure rise the sprouts of what we have never been, the possibility to become again what we never werexli. Beyond anticipation, at times vulnerable, painfully, yet surprisingly.

MILITANCY, OF COURSE, BUT THEN, MOURNING AS WELL: MOURNING AND MILITANCY!xlii

Notes:

Мајчице мила!
Колку чудно е денеска сè!

Dear, dear!
How queer everything is today!

Мајчице мила! Колку чудно е денеска сè!, 2014
Христина Иваноска
Инсталација од пет садови изработени во earthenware керамика,
рачно обликувани и сликани со декоративни керамички бои
DIMENZII ???

Dear, dear! How queer everything is today!, 2014
Hristina Ivanovska
Installation of five vessels made from earthenware ceramics,
formed by hand and painted with decorative ceramic paints
DIMENZII ???

Мајчице мила! Колку чудно е денеска сè!, 2014
Христина Иваноска
Инсталација од пет садови изработени во earthenware керамика,
рачно обликувани и сликани со декоративни керамички бои

Dear, dear! How queer everything is today! , 2014
Hristina Ivanovska
Installation of five vessels made from earthenware ceramics,
formed by hand and painted with decorative ceramic paints

Мајчице мила! Колку чудно е денеска сè!,
Христина Иваноска

Инсталација од пет садови изработени во earthenware керамика,
рачно обликувани и сликани со декоративни керамички бои
2014

Мајчице мила! Колку чудно е денеска сè! – почнува да се прашува детето Алиса гласно за сè она чудно што се случува во него и околу него, зборувајќи си самото на себе. Можеби книгата „Алиса во земјата на чудата“ (1865) на Луис Карол, меѓу другото, зборува токму за времето кога емоциите кај детето стануваат покомплексни и кога тоа може да препознае нова, поинаква состојба кај себе за себе. Да се доживее како поинакво од другите, но, и токму затоа, и како загатка и за себе и за другите. Загатка која треба да ја разгатне, да ја разоткрие, разоткривајќи се себе си (и пред другите). Од тој моментот болката, страдањата и солзите стануваат интима.

И токму во изразувањето на интимата изборот на керамиката како медиум не е случаен. Од една страна таа е метафора за природата која ги содржи во себе трите основни елементи: земја, вода и оган, и која најчесто се врзува со домот – со чување, подготвување и служење на храната, но и со декорирање и украсување на домот. Од друга пак страна, иако керамиката е непретенциозна заради нејзините ограничувања во изборот на големината и формата, и традиционална во својата суштина поради строгите правила на изработка, во современата керамика се појавуваат геј и cross-dressing автори кои ја анулираат тезата дека керамиката и е предодредена на жената. Својот сензибилитет, својата естетика совршено ја инкорпорирале во керамиката со сите нејзини карактеристики и квалитети. Таа станува медиум преку кој се изразува став, определба, позиција; медиум во кој може да се биде „безобразно“ експлицитен во изразувањето на својата интима, и на граница на кич во пренесувањето на мечтите.

Оваа комплексност на керамиката се обидов да ја пренесам и во оваа моја последна продукција. Орнаментиката претставена на надворешната страна од петте керамички садови е во опозиција со она што е внатре, кое е најчесто базирано на текст, минимално и прочистено. Таа е инспирирана од ореолот на Св. Апостол Павле претставен на икона од XV век од црквата „Св. Ѓорѓи“ во Струга. Неговиот ореол, кој наликува на чипка мајсторски исплетена од срма или изработен од тенка позлатена жица, е во контраст со испостеното, измачено и зеленикаво лице на светецот. Во потрага по префинета орнаментика од нашево поднебје, токму таа, ако можам да си дозволам да кажам, „квир естетика“, која ја препознав во нешто што треба да симболизира светлина или просветленост во една иконографија, претставуваше поттик за создавање.

А текстот, или втиснат уште во меката глина или испишан со четка и боја, произлезе од размислувањата на Лис Иригаре (Luce Iriragay), Хедер Лав (Heather Love) и Жил Делез (Gilles Deleuze). Во еден од садовите зборовите го опишуваат Синот-Бог кој е плод на земното и небеското, а со тоа и андрогин уште во зачнувањето. Само ваквата андрогина конструкција, меланж од различности може да биде милостива кон другиот, и неговата љубов и жртва еднаква за сите. На друго пак место зборовите ја потврдуваат потребата на квир субјектот да се поврзе себе си со сродни по сензибилитет личности од историјата, за да создаде свое минато со своите замислени предци. Тука зборовите не констатираат историска исклученост, туку, како да говорат, Jac (ќе) постојам. Целата површина на садот ја исполнуваат пет зборови во пет реда кои ни потврдуваат дека не постои трагична креација, зошто секое создавање е радост дури и кога е инспирирано од трагичното. А токму садот со бонбони во светкава опаковка кој претставува омаж кон уметникот Феликс Гонзалес-Торес (Felix Gonzlez-Torres) го потврдува токму претходно искажаното. Создавајќи од позиција на хомосексуалец и латиноамериканец, тој ги испреплетува интимата и уметноста до граница на минималност која здоболува со својата искреност. А, само еден од садовите е превртен, зошто отпечатоците на тупаници втиснати во сеуште меката глина треба да бидат „невидливи“ за другиот. Гордоста ја анулира болката, а срамот е проголтан. На видливата површина само раскош од бои.

Христина Иваноска (1974) ја гради својата уметничка практика преку изнаоѓање на начини за индивидуално делување против воспоставените правила и норми, дефинирани од страна на конвенционалните социјални и политички системи. Таа дипломирала и магистрирала на Факултетот за ликовни уметности, Универзитет Св. Кирил и Методиј - Скопје. Досега има остварено четиринаесет самостојни изложби и бројни групни изложби во Македонија и странство во институции и независни простори како Музеј на современа уметност, Скопје (2013, 2012, 2011); Künstlerhaus, Halle für Kunst & Medien, Грац (2013); National Museum of Contemporary Art (MNAC), Букурешт (2013); State Museum of Contemporary Art, Солун (2012, 2004); Slovak National Gallery, Братислава (2011); Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Берлин (2011); Open Space – Zentrum für Kunstprojekte, Виена (2010); <rotor> Association for Contemporary Art, Грац (2009); Konsthall C, Стокхолм (2008); Magazin4 - Bregenzer Kunstverein, Брегенз (2008); Museum of Contemporary Art, Белград (2007); Foundation for Women's Art, Лондон (2006); Spaces Gallery, Cleveland, Охајо (2005). Иваноска има остварено повеќе резиденциски престои меѓу кои Cité International des Arts, Париз (2011); IASPIS, Стокхолм (2008); ArtsLink Residency Program, Њујорк (2004); The Corporation of Yaddo, Саратога Спрингс, Њујорк (2001); и Stiftung Künstlerhaus Boswil, Швајцарија (1998). Од 2000 година Иваноска соработува со уметникот Јане Чаловски а нивните заеднички дела биле изложени во HDLU - Croatian Association of Artists, Загреб (2009); Zak/Branicka Gallery, Берлин (2008); Kronika Gallery, Битом, Полска (2007). Во 2004 година Иваноска и Чаловски го основаат Проектниот простор Прес ту егзит / press to exit project space, кој е програмски базирана уметничка иницијатива за истражување и продукција во областа на современата уметност и кураторските практики. Проектниот простор Прес ту егзит заедно со уште тринаесет организации е ко-основач на ЈАДРО – Асоцијација на независната културна сцена.

Dear, dear! How queer everything is today!
Hristina Ivanovska

Installation of five vessels made from earthenware ceramics,
formed by hand and painted with decorative ceramic paints
2014

Dear, dear! How queer everything is today! – Alice the child wondered out loud, talking to herself about all queer happening in her and around her. Perhaps the novel “Alice in Wonderland” (1885) by Lewis Carroll, among other things speaks of the period when a child’s emotions become more complex, when it is able to recognize a new, different state in itself about itself; see itself as different from the others, yet, precisely because of this, as a riddle to itself and the others; a riddle to be solved, to be revealed by revealing itself (to the others as well). It is at this moment that the pain, suffering and tears turn into intimacy.

In the expression of intimacy in particular, it becomes clear that choice of ceramics as a medium is a deliberate one. On the one hand, it is a metaphor for nature, embodying the three basic elements: earth, water and fire, and a material mostly related to the home – storing, preparing and serving food, as well as decorating and embellishing the home. On the other hand, even though ceramics as a medium is unpretentious on account of its limitation in the selection of size and shape, and is traditional in its essence because of the strict rules of working with it, contemporary ceramics has become a medium for gay and cross-dressing authors who annul the thesis that ceramics is predetermined for women. They have managed to perfectly incorporate their sensibility, their aesthetics in the ceramics with all its characteristics and qualities. This medium expresses an attitude, an orientation, a position; a medium which allows the author to be “audaciously” explicit in the expression of his/her intimacy, bordering with kitsch in the conveyance of fantasies.

I have attempted to convey the complexity of ceramics in my latest production. The ornamentic on the exterior of the five ceramic vessels is in opposition with the interior, most often based on a text, minimal and cleared. It is inspired by St. Paul the Apostle’s aureole as presented on an icon from the 15th century in the church St. George in Struga. His aureole, resembling a lace masterly knitted from silver thread or thin gold-plated wire, is contrasted with the ascetic, tormented pale-greenish face of the saint. In the search for exquisite ornamentic in our region, it is precisely this, if I may say, “queer aesthetics”, that I recognized as symbolizing light or enlightenment in iconography, and was inspiration for creation.

The text, inscribed on the soft clay or written with a brush and paint, is the product of the contemplation of Luce Irigaray, Heather Love and Gilles Deleuze. In one of the vessels the words describe the Son-God, fruit of the earthly and the celestial, thus androgynous from conception. This androgynous construction alone, a melange of differences can be merciful towards the other, and the other’s love and sacrifice equal for all. In a different spot the words confirm the desire of the queer subject to relate himself/herself to historical persons similar in sensibility, in order to create his/her own past with his/her imagined predecessors. Words here do not ascertain historical exclusion, rather, it is as if they are saying I (will) exist. The entire vessel surface is filled with five words written in five lines, acknowledging that every creation is joy, even when inspired by the tragic. The candy vessel wrapped in shiny packaging, homage to the artist Felix Gonzalez-Torres, particularly confirms the above mentioned. By creating from the position of a homosexual and South American, he interweaves intimacy and art to minimalism, painful because of its honesty. Only one of the vessels is turned upside down because the prints of the fists in the still soft clay should be “invisible” to the other. Pride annuls pain, shame is tucked away. Nothing but a profusion of colours on the visible surface.

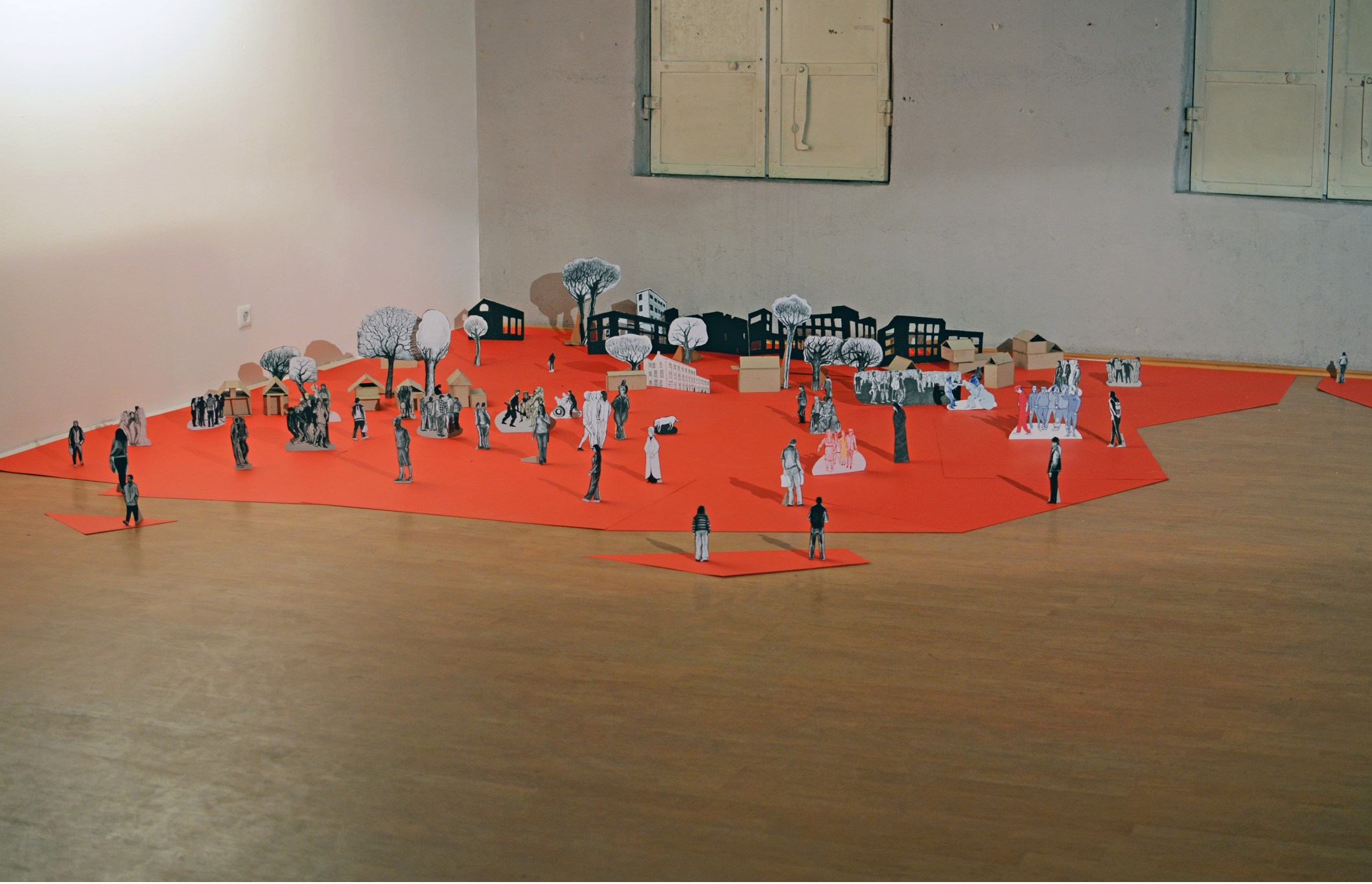
Biography

Hristina Ivanoska (1974) establishes her artistic career by finding ways for individual action against the established norms and rules, defined by the conventional social and political systems. She graduated from bachelor and master studies at the Faculty of Fine Arts, St. Cyril and Methodius University in Skopje.
She has had 14 individual and group exhibitions in Macedonia and abroad in institutions and independent spaces such as the Museum of Contemporary Art, Skopje (2013, 2012, 20122); Künstlerhaus, Halle für Kunst & Medien, Graz (2013); National Museum of Contemporary Art (MNAC), Bucharest (2013); State Museum of Contemporary Art, Thessaloniki (2012, 2004); Slovak National Gallery, Bratislava (2011); Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin (2011); Open Space – Zentrum für Kunstprojekte, Viena (2010); <rotor> Association for Contemporary Art, Graz (2009); Konsthall C, Stockholm (2008); Magazin4 - Bregenzer Kunstverein, Bregenz (2008); Museum of Contemporary Art, Belgrade (2007); Foundation for Women’s Art, London (2006); Spaces Gallery, Cleveland, Ohio (2005). Ms. Ivanoska has had several residences, among which are Cité International des Arts, Paris (2011); IASPIS, Stockholm (2008); ArtsLink Residency Program, New York (2004); The Corporation of Yaddo, Saratoga Springs, New York (2001); and Stiftung Künstlerhaus Boswil, Switzerland (1998). In 2000 Ms. Ivanoska started her collaboration with the artist Yane Calovski, and their joint work has been exhibited in HDLU - Croatian Association of Artists, Zagreb (2009); Zak/Branicka Gallery, Berlin (2008); Kronika Gallery, Bitom, Poland (2007). In 2004, they founded the press to exit project space, a programme based art initiative for research and production in the field of contemporary art and curatorial practice. The press to exit project space along with 13 other organizations is the co-founder of JADRO – Association of the Independent Culture Space.

Тивка Ноќ

~

Silent Night



Тивка ноќ - Silent Night, 2014
Ѓорѓе Јовановиќ
Инсталација

Silent Night, 2014
Gjorgje Jovanovic
Installation

Тивка ноќ - Silent Night, 2014
Ѓорѓе Јовановиќ
Инсталација (Детал)

Silent Night, 2014
Gjorgje Jovanovic
Installation (Detail)

Тивка ноќ

Ѓорѓе Јовановиќ

Инсталација

2014

Инсталацијата Тивка ноќ- Silent Night се надоврзува на искуството на Питер Бројгел Постариот* и неговиот начин на раскажување со обид да се пренесе ова искуство во нашиот локален контекст. Бројгеловите дела всушност се едни од пионерските жанровски слики кои го содржат социјалниот аспект и коментар на фламанското општество. Токму овој аспект и третман е мојата појдовна точка која се обидувам да ја инкорпорирам во инсталацијата во чиј фокус го има македонскиот социјален пејзаж и фрагменти од животот на маргинализираните групи и поединци. Нивните секојдневни страдања, омраза, отфрлање, понижувања и потсмев.

Ова дело има за цел не само да го испровоцира и поттикне гледачот на размислување туку има и намера да го сензибилизира, со желба да се проговори за проблемите на маргинализираните групи кај нас ,проблеми кои многу често ги премолчуваме или пак се плашиме да говориме за нив во јавноста.

Тивка ноќ- Silent Night го преиспитува и односот помеѓу сликите и страдањето како начин за решавање на тензиите меѓу поединецот и светот преку едноставен, а сепак болно и етички збунувачки гест.

*Питер Бројгел Постариот (1525 - 1569) е фламански ренесансен сликари и графичар

Голем број од Бројгеловите слики се фокусираат на животот на обичниот фламански човек. Ги сликал секојдневните активности, прослави, панаѓури .Тој е првот западноевропски автор кој што драматично ги судрува и ги инкорпорира пејзажот и фигурата во слики кои претставуваат едни од најживите документи за животот во Холандија во 16-от век

Биографија

Во својата досегашна работа, Ѓорѓе Јовановиќ се занимава со прашањата за интеграцијата и дезинтеграцијата на современиот човек. Преиспитувањето на меѓучовечките односи во контекст на општата состојба на редефинирање на универзалните вредности, односот човек-општество и конзумеризмот како клучен фактор на модерниот начин на живот, политиката како фактор на распаѓање на градовите, државите и семејствата ... Исто така, елементот на авто-референцијалноста е присутен. Преиспитувањето на себеси во потесен и поширок контекст на распадот на старите и создавањето на нови вредности. Немајќи ограничување во користењето на медиумите , работи инсталации, перформанси, објекти, видеа, колажи и слики со цел да постигне трансформација на уметничкиот израз и индивидуална експресија, следејќи ја флуидност на современиот контекст.Реализирал повеќе самостојни изложби во Македонија и странство. “Фрагментарниот архив на уметникот од земјата во транзиција”, (Њујорк, 2010), “It’s Complicated”, (Грац, Австрија, 2010), “Лош ден за господинот Еузебио”, (Скопје , 2008) “Прошетката на господинот Ченк низ раздвоениот континент, (Скопје, 2005) и др .Реализирал и повеќе перформанси : “Исповедите на еден јадач на колачи 2008, “Рецесијата на новогодишната ноќ”, , 2008, “Депресијата на новогодишната ноќ”, 2005 и др.Учествувал на бројни групни изложби во САД, Италија, Холандија, Франција, Шпанија, Белгија, Финска, Египет, Грција, Србија, Турција, Словенија, Австрија, Македонија. Резиденцијални престои: IAAB Базел, TICA-Tirana, La Cité internationale des Arts- Париз, Watermill Center- Њујорк, Apartment project-Истанбул, ISCP- Њујорк, CCN –Грац. За неговата пракса досега ги добил следните награди -”Денес”-2009 г, наградата за видео на меѓународниот фестивал Алтернативен филм / Видео во Белград, 2009 г., Акто фестивал, Битола, 2012 г. и Најдобар млад уметник на 10 Биенале на млади уметници, НУ МСУ во 2013 година.

Silent Night

Gjorgje Jovanovic

Installation

2014

The installation Silent Night develops on the experience of Pieter Bruegel the Elder and his manner of narration in an attempt to translate this experience in our local context. Bruegel's works are in fact pioneer genre paintings, embodying the social aspect and observation of the Flemish society. It is precisely this aspect and treatment that has been taken as the initial point in my effort to incorporate them in the installation focusing on the Macedonian social landscape and fragments from the life of marginalized groups and individuals; their daily afflictions, hatred, rejection, humiliation and derision. The work aims not only to provoke and inspire the viewer to think, but rather it has the intention to sensibilize in a desire to speak out about the problems of marginalized groups in our country, problems kept silent or feared to be spoken about publicly.
In addition, Silent Night reexamines the relation between the images and the suffering as a way to solve the tensions between the individual and the world by way of a simple, yet painfully confusing gesture.
* Pieter Bruegel the Elder (1525 - 1569) is a Flemish Renaissance painter and printmaker
Greater part of Bruegel's paintings focuses on the life of the common Flemish man. He portrayed daily activities, celebrations, fairs. He is the first artist from Western Europe to dramatically clash and incorporate landscapes and figures in paintings as some of the most vivid documents of life in Holland in the 16th century.

Biography

In his work, Gjorgje Jovanovic deals with issues concerning the integration and disintegration of the contemporary man. Reexamination of interpersonal relations in the context of the general state of redefining the universal values, the relation man-society and consumerism as a key factor in modern life style, politics as a factor in the collapse of cities, states and families … The element of auto-reference is also present. Reexamination of one's self in a broader and narrower context of the disruption of the old and creation of new values. With no limitation in the use of media, he works on installations, performances, objects, videos, collages and paintings with the purpose of achieving the transformation of the artistic as well as individual expression, following the fluidity of the contemporary context. He has had numerous individual exhibitions in Macedonia and abroad. "The Fragmented Archive of the Artist from the Land of Transition," (New York, 2010), "It's Complicated", (Graz, Austria, 2010), "A Bad Day for Mr. Eusebius," (Skopje , 2008) "Mr. Chang's Walk Throughout the Separated Continent," (Skopje, 2005) etc. He is the author of many performances as well: "Confessions of a Tart Eater," 2008, "Recession of the New Year's Eve," 2008, "Depression on New Year's Eve," 2005 etc. He has participated in many group exhibitions in USA, Italy, Holland, France, Spain, Belgium, Finland, Egypt, Greece, Serbia, Turkey, Slovenia, Austria, Macedonia. Residential stays in IAAB Basel, TICA-Tirana, La Cité internationale des Arts- Paris, Watermill Center- New York, Apartment project-Istanbul, ISCP- New York, CCN –Graz. He was awarded the following rewards for his work: "Today" 2009, an award for video at the international Alternative Film/Video Festival in Belgrade, 2009, Acto Festival, Bitola, 2012 and for the best young artist on the 10th Biennale for Young Artists, Museum for Contemporary Art, Skopje in 2013.

„Однасловено“ Распетие

“Distitled” Crucifixion

„Однасловено“ Распетие, 2014

Велимир Жерновски

памучен материјал/силиконско полнење/

полиестер/пластика

200cm x 50cm

“Distitled” Crucifixion

Velimir Žernovski

Cotton/ silicon /polyester/plastic

200cm x 180cm

„Однасловено“ Распетие
Велимир Жерновски
памучен материјал/силиконско полнење/полиестер/пластика
200cm x 50cm
2014

It’s become a habit, a way to start the day…
Bjork, Hyperballad

Следејќи ја серијата на проекти „Однасловено“, во овој проект продолжувам да ги истражувам афектите и релациите поврзани со меланхолијата, загубата, жалењето и, воопшто, неуспехот како политичко - социјална позиција во еден поширок контекст.
Во центарот на инсталацијата е поставен објект (претстава на мртво одрано животно) изработен од памучен материјал/силиконско полнење/полиестер/пластика. Објектот е единствено осветлен од еден извор на светлина која фокусирано паѓа над инсталацијата од височината на галеријата. Рембрантска атмосфера на некоја оддамна заборавена подрумска просторија, мрачна и ладна. Но сепак светлината пробива до објектот кој не не(НЕ)остава да ја заборавиме траумата која не опседнува. Распарчената детска играчка добива димензија на Бејконово распетие, сликата која се појавува пред гледачот сведочи за масакар, распнато тело во процеси на распаѓање, тело кое никогаш повеќе нема да биде телото кое го препознаваме како уточиште. Тело кое сепак задржува место во нашата архива како точка кон која неизбежно се враќаме, точка која ќе продолжи да ги дефинира сите наши стравови, срамови, релации и љубови во иднина.
Со изборот на материјалите евоцирам некаква детска игривост, спомен на удобност и безгрижност, доживеани некаде, во некој простор и време, а кои тешко можеме да ги лоцираме од денешна перспектива; контраст кој ја изместува удобноста на детскиот спомен во еден контекст кој сведочи за катастрофална, неповратна состојба на една меморија.

Биографија

Жерновски дипломирал на Факултетот за ликовни уметности, Универзитет Св. Кирил и Методиј - Скопје. Во моментов тој е студент на постдипломски студии на Ликовната академија во Скопје. Има остварено повеќе самостојни изложби во Македонија и странство: Белград (2014), Њујорк (2010 , 2012), Париз (2011), Виена (2009, 2011), Фрајбург (2009), Скопје (2006, 2007, 2010 , 2012, 2013), а има учествувано во групни изложби во Србија, Словенија, Косово, Австрија, Германија, Холандија , Македонија, Турција и САД. Тој е куратор и ко- куратор на неколку проекти и изложби, и учествувал во повеќе меѓународни проекти и соработки. Има работено како кураторски асистент на press to exit project space - специјален проект на швајцарската програма за култура во Македонија. Член е на Програмскиот одбор на ИТИ (Меѓународниот театарски институт - Македонија) и активно учествува во програмата на Коалицијата “Сексуални и здравствени права на маргинализираните заедници”. Од 2008 Жерновски е ко- основач и претседател на FRIK, Формација за развој на иницијативи во културата, организација која работи на мотивирање на социјално ангажирана уметност, продукција и демократизација на општеството, преку предрасудите и стереотипите. А од 2013 е ко-основач на ИПАК центарот во Белград. Преку медиумите на цртежи, видеа, инсталации, објектни инсталации во јавниот простор, пишување и објавување на уметникови книги ги истражува поимите на идентитетот, урбаноста и популарната култура, како и сексуалноста и родовиот идентитет.

“Distitled” Crucifixion
Velimir Žernovski

Cotton/ silicon /polyester/plastic
200cm x 180cm
2014

It’s become a habit, a way to start the day…
Bjork, Hyperballad

Following up on the series of projects “Distitled,” in this project I continue examining the affects and relations of melancholy, loss, mourning and failure in general as a political and social position in a broader spectre.
An object (a display of a skinned dead animal) made from cotton/silicon filling/polyester/plastic is placed in the middle of the installation. A single ray of light falls on the object focussed above the installation, falling from the gallery’s ceiling. A Rembrandt - like atmosphere of a long forgotten basement, dark and cold. Still, the light penetrates to the object which will not allow us forget the trauma haunting us. The broken toy acquires a dimension of Bacon’s crucifixion, the image appearing in front of the spectator testifies of a massacre, a crucified decomposing body, a body that will never again be the body we once recognized as a shelter. A body that continues to maintain its place in our archive as a point to which we inevitably return, a point that continues to define all out future fears, shame, relations and loves.
By selecting these specific materials I evoke a childish playfulness, a memory of comfort and carelessness, experienced somewhere, in a space and time difficult to locate from today’s perspective; a contrast that displaces the comfort of the child’s memory in a context testifying of the catastrophic, irretrievable state of a memory.

Biography:
Žernovski graduated at the Faculty of Fine Arts at the St. Cyril and Methodius University in Skopje. At present he is a student at the post-graduate studies at the Art Academy in Skopje. He has presented his work in numerous individual exhibitions in Macedonia and abroad: Belgrade (2014), New York (2010 , 2012), Paris (2011), Vienna (2009, 2011), Freiburg (2009), Skopje (2006, 2007, 2010 , 2012, 2013), and has participated in many group exhibitions in Slovenia, Serbia, Kosovo, Austria, Germany, Holland, Macedonia, Turkey and USA. He was the curator and co-curator of several projects and exhibitions, and has participated in many international projects and collaborations. He has worked as a curatorial assistant in the press to exit project space – a special project of the Swiss cultural programme in Macedonia. He is a member of the Programme Board of ITI (International Theatre Institute – Macedonia) and actively participates in the programme of the Coalition “Sexual and Health Rights of Marginalized Communities.” From 2008, Žernovski is the co-founder and president of FRIK, Formation for Development of Initiatives in Culture, an organization working on stimulating socially engaging art, production and democratization of society, employing prejudices and stereotypes. In 2013 he became the co-founder of the IPAK Centre in Belgrade. Using the media of drawings, video, installations, object installations in the public space, writing and publishing art books he researches the notions of identity, urbanity and popular culture, as well as sexuality and gender identity.

“Слика-совршена суровост“

“Picture-Perfect Cruelty”

ЦИГАНКА

“Слика-совршена суровост”, 2014

Нада Прља

“Слика-совршена суровост”, 2014

Нада Прља

“Слика-совршена суровост”
Нада Прља, 2014

Изложбата претставува специфичен социјален контекст. Сепак на прв поглед, на изложената серија фотографии не може да се забележи ништо невообичаено. Една од нив на пример, го прикажува централниот булевар Климент Охридски и планината Водно врамена во позадина, Соборниот Храм во Скопје и редица леи со цвеќиња кои го одвојуваат булеварот на два дела, Ромка што продава незначајни предмети на возачите од колите додека чекаат на семафор, возачите кои збунето се обидуваат да го одбегнат понуденото – дел од нив сосема ја игнорираат, дел од нив колнат и викаат по нејзе, додека останатите го затвораат прозорецот од колата кога застануваат на пешачкиот премин со цел сосема да избегнат контакт, и на тој начин одбиваат да го прифатат нејзиното постоење.

Ваквиот карактеристичен амбиент може да се забележи на улиците на бројни европски главни градови и тој не претставува ништо ново или невообичаено. Но токму ваквиот лежерен став, очигледен во секојдневието на улиците на градот ме мотивираше да го создадам овој конкретен уметнички проект.

Моето враќање во Скопје по 17 години живот во Лондон беше обележано со бројни нови забелешки во врска со градот. Фактот што ме разгневи по моето неодамнешно пристигнување е односот меѓу: присуството на моќ и дивјаштво, од една страна и како последица на ова, општото чувство на покорност и капитулација од друга страна.

Затворениот круг на одобрена и прифатена суровост/измачување меѓу „повисоката“ и „пониската“ класа на граѓани е присутен во секој домен на социјалниот живот овде. Подробно опишана слика – фотографија која ја отслику-ва директната омраза кон ромските улични продавачи на булеварот Климент Охридски (или која било друга улица) посочува на односот на моќ – потчинетост поврзан со ромската популација во Скопје. Оваа етничка малцинска група е подложена на бруталност, дивјаштво, суровост, дури и садизам – на далеку посериозен начин од неправедните односи постоечки во другите локални меѓучовечки и социо-политички односи.

Кога на некој граѓанин му приоѓа член на ромската заедница кој неуморно моли за денар или продава хартиени марамчиња или крпи за чистење, тој подвикнува или користи остри, вулгарни зборови за да го избегне вознемирувањето или купувањето на понудената стока. Тоа не може да се направи љубезно, со смирен глас, бидејќи ромскиот уличен продавач очекува суровост и е навикнат на истата. Налик на скротени диви животни во циркус, ромските граѓани се навикнати на суровоста/измачувањето на кое редовно се подложени од сограѓаните од „високата“ класа.

Идеализираната слика за ромското население (помалку луда и неконтролирана група на луѓе со слободен дух) не е присутна во реалноста на улиците на Скопје. Ромскиот народ кој го имам забележано (од моето враќање во Скопје) вообичаено е покорен, сервилен и добро обучен во потчинетоста на бруталноста која се очекува да ја прифатат и трпат.

“Слика-совршена суровост” е автопортрет, портрет кој ја прикажува секојдневната свирепост во кој јас ја имам улогата на Ромка. Фотографиите ги прикажуваат дневните активности на Ромките, подредени во форма на дневник.

Насилството и злоупотребата на моќта се силно поврзани со маргинализацијата на одредени членови/групи на индивидуи во рамките на одредено општество. Професијата уметник може да се опише како маргинално постоење, со тоа што тој никогаш нема да припаѓа на востановените економски и општествени норми. Сепак, ова е свесна одлука која потекнува од уметничката слобода секој да го направи сопствениот избор. Да се биде ромски граѓанин по правило значи да се биде маргинализиран од денот на раѓање. Овој уметнички проект ми помогна да научам што значи кога ја немаш слободата да го направиш сопствениот избор. Во целост го искусив (вербалното) понижување на кое се подложени припадниците на ромската заедница, а со кое јас како уметник и припадник на белата етничка група дотогаш не бев соочена.

Си наметнав положба на неудобност за да се соочам со нестабилните односи кои произлегуваат единствено кога социо-политичките и економски услови во одредено општество се сериозно разнишани. Проектот ги репродуцира општите услови од овој вид во современото општество. Меѓутоа, тој не претставува само портрет на ромската заедница и непосакуваната и неподнослива реалност својствена за нив, уште позначајно, отсликува еден колективен портрет – рефлектирана слика од сите нас.

Биографија

Нада Прља е родена 1971 во Сараево. Од 1981 живее во Скопје, а од 1999 таа живее и работи во Лондон. Дипломирала на Факултетот за ликовни уметности во Скопје. Магистрирала на Кралскиот колеџ во Лондон. Нада Прља во своето дело се бави со комплексни политички и социјални состојби во современиот свет. Досега има излагано во INIVA, Институтот за Интернационални визуелни уметности во Лондон; во Contemporary Art Platform, London; OPTICA, Spain; Националната галерија на Македонија; SCCA, Алмати, Казахстан; Artneuland, Берлин; Erste Bank, Виена, Тејт Галеријата во Лондон и др. За нејзините дела се објавени текстовио во Flash Art, Artreview, Time Out, Art News, Third Text, и други меѓународни списанија.

“Picture-Perfect Cruelty”
Nada Prlja
2014

This exhibition represents a specific social context. Yet, at first glance, nothing unusual can be noticed on the set of photographs exhibited. For example, on one of them, the viewer can see the central boulevard Kliment Ohridski, with the Vodno mountain framed in the view, Skopje’s main Orthodox church, and a row of flower beds that separate the boulevard into two separate sides, Roma woman selling insignificant objects to the drivers of passing cars as they wait at the traffic lights, the drivers in dismay trying to avoid her offerings - some ignoring her completely, some swearing and shouting at her, while others immediately close their car windows as they approach the pedestrian crossing in order to avoid contact, refusing to acknowledge her existence.

This particular mise-en-scene can be seen on the streets of a number of European capitals, and there is therefore nothing new, unusual represented in it. But precisely this ‘everything-goes’ attitude, evident in this ‘everyday scene’ in the streets of a city, is what has inspired me to create this particular art project.

My return to Skopje, after 17 years of living in London, was marked by a number of new observations about the city itself. One of the facts that has outraged me upon my recent return, is the relation between: on one side, the presence of power and savagery - and on the other side, and as a reaction to this, a general sense of submission and surrender.

The closed circle of approved and accepted cruelty/torture between the ‘upper’ and the ‘lower’ groups of citizens is present in any domain of social life here. The particular image mentioned before – a photograph representing direct hatred toward the Roma sellers on boulevard Kliment Ohridski (or any other street), exemplifies the relation of power-submission related to the Roma population of Skopje. The behavior to which this ethnic minority group is subjected involves brutality, savagery, cruelty, even sadism - to a more excessive level than the unjust relations existent in the other local interpersonal and socio-political relations.

When as a citizen one is approached by a member of the Roma community, who is insistently begging for small change or selling some simple tissue papers or cleaning towels, one has to raise one’s voice, or use sharp, vulgar words in order to avoid being harassed and to avoid buying any of the goods on offer. One cannot even refuse the offered goods politely, with a calm voice, as cruelty is expected by a Roma seller, as this is the only tone that he/she is accustomed to. Like tamed, wild animals in a circus, the Roma citizens are accustomed to the cruelty/torture to which they are customarily subjected by their fellow ‘upper class’ citizens.

The romanticized image of the Roma population (as a free-spirited, somewhat crazy and uncontrollable group of people) is not present in reality in the streets of Skopje. The Roma people that I have seen (since I have returned to Skopje) are generally law-abiding, subservient and well-trained in their submission to the brutality they are expected to accept and endure.

“Picture-Perfect Cruelty” is a self-portrait, a portrait illustrating that everyday ferocity, as I am mimicking a Roma woman. The photographs are a representation of my daily activates as a Roma woman, arranged in a diary-like form.

Violence and the abuse of power are strictly linked to the marginalization of certain members/groups of individuals within a particular society. Being an artist could likewise be described as a marginal existence, by never belonging to the established economical and societal norms of society. Nevertheless, this is a conscious choice that derives from the artists’ freedom to make their own choices. Being a Roma citizen is to by default be marginalized, since the day you are born. Through this artistic project, I was keen to learn what it means not to have the freedom to choose. I was keen to experience the full extent of the (verbal) humiliation received by members of the Roma community, which I have never before had to bear as a female artist and member of the white ethnic group.

I have placed myself into a position of discomfort, in order to face the troubled relationships that arise only when the socio-political and economic conditions of a particular society is deeply disturbed. This project replicates such general conditions of contemporary society. In so doing, it does not represent only a portrait of the Roma population and their undesirable and unbearable reality, but more importantly, it draws a collective portrait - a mirror image of who we all are.

Biography

Nada Prjla was born in 1971 in Sarajevo. In 1981 she moved to Skopje, and in 1999 she lived and worked in London. She graduated at the Faculty of Fine Arts in Skopje. She received her master degree at the Royal College in London. In her work, Nada Prjla deals with the complex political and social states in the contemporary world. She has had exhibitions in INIVA – Institute of International Visual Arts in London; Contemporary Art Platform, London; OPTICA, Spain; the National Gallery in Macedonia; SCCA, Almaty, Kazakhstan; Artneuland, Berlin; Erste Bank, Vienna, the Tate Gallery in London and others. Texts on her works have been published in Flash Art, Artreview, Time Out, Art News, Third Text, and other international magazines.

Ана.Норд.

Anna.Noord.

Ана.Норд., 2014

Повекократни видео проекции

Променливи димензии

Ана.Норд., 2014

Повеќекратни видео проекции

Променливи димензии

Ана.Норд., 2014

Повеќекратни видео проекции

Променливи димензии

Јане Чаловски
Ана.Норд.
Повеќекратни видео проекции
Променливи димензии
2014

Овој краток опис го почнувам со два цитата кои на некој начин се поврзани со делото:

> Гентрификаторите се фокусираат кон естетиката, не кон луѓето.
> За нив луѓето претставуваат естетика.
> Сара Кендзиор (Sara Kendzior)

Оваа, како и секоја приказна што вреди да се раскаже, е за девојка.
Спајдермен, 2002

Ова дело е за Ана, моја пријателка. Се сретнавме во 2009 година во Амстердам Норд кога бев поканет на резиденциски престој од страна на неколку организации, а таа живееше во станот до мојот. Нејзиниот профил (позајмен од нејзината веб-страница) гласи:

Транирокс, трансексуален рокенрол и блуз музичар.
Со перкусија/тапани започнува на 9 годишна возраст, за подоцна да продолжи со гитара, на која се навлекува!!! Студира музикологија, и има широк опсег на музички влијанија. Настапувала во групи, но исто така и како соло изведувач, гитара и вокали.
На крај, сепак: Хардкор рокенрол и блуз музичар со панкерски став.

Бевме соседи со идентични станови, со тоа што мојот беше празен бел простор. Во 2010 година направивме неколку снимки на кои таа ја изведува нејзината музика и зборува за импровизација, верба, нејзиното искуство со хормонска терапија и сеќавања за себеси во минатото. Снимањето траеше два дена, се одвиваше без сценарио, беше спонтано и напати претставуваше неудобна хроника на нашиот соживот.

Би сакал да им се заблагодарам на нашите заеднички пријатели Даниела Паез Леао, Мерел Вилјамсон и Табита Кејн од Кикруимте (Kijkruimte), како и Крил Колеманс кој беше дел од Толхуистуин (Tolhuistuin) кои го овозможија делото. Му благодарам и на Славчо Димитров за неговиот интерес.

Линкови на кои е достапна музиката на Ана:

http://www.trannyrocks.com
http://www.jango.com/music/tranny+rocks?l=0
https://myspace.com/trannyrocks

Yane Calovski
Anna.Noord.
Multiple video projections
Dimensions variable
Courtesy of the artist.
2014

I open this short description with two quotes that have something to do with this work:

> Gentrifiers focus on aesthetics, not people. Because people, to them, are aesthetics.
> - Sarah Kendzior

> This, like any story worth telling, is all about a girl.
> -Spiderman

This work is about Anna, a friend of mine. We meet in 2009 in Amsterdam Noord when I was invited in a residence by couple of local organizations and she lived next door to my apartment. Her profile (as shared on her web site) is the following:

Trannyrocks, a transsexual rock 'n' roll and blues musician.
Started on percussion / drums at age of 9, later picked up the guitar and really got hooked!!! Studied Musicology, and has wide variety of musical influences. Played in bands, but now performs solo, guitar and vocals.
But in the end: Hardcore rock 'n' roll and blues with a punk attitude.

We were neighbors and had identical apartments, except mine being an empty white space. At one point in 2010 we made a series of recordings in which she performs her music, addressing improvisation, faith, her experience with hormonal therapy and memories of her former self. The video recording session lasted two days and was unscripted, spontaneous, at times uncomfortable chronicle of our cohabitation.

I thank our mutual friends Daniela Paes Leão, Merel Willemsen and Tabitha Kane of Kijkruimte and also Chris Kollemans formerly of Tolhuistuin who made this possible. And Slavco Dimitrov for recognizing it.

PS. Some links where Anna's music is available:

http://www.trannyrocks.com
http://www.jango.com/music/tranny+rocks?l=0
https://myspace.com/trannyrocks

Biography

The artistic work of Yane Calovski (1973) is focussed towards experienceable ideas often situated in a particular specificity of a new cultural and political geography. His objects, drawings, videos and installations are a product of intuitive processes of integrating the modern archives in the contemporary socio-cultural politics. He has exhibited in Kunshaus Bregenz (2013), Tate Britain (London, 2011), European Kunsthalle (Köln, 2010), Open Systems - Zentrum für Kunstprojekte (Vienna 2013), Contemporary Art Center (Vilnius, 2004), Konshallen Brandts (Оденсе, 2006), Kronika (Битом, 2007), Philadelphia Museum of Art (1999), The Drawing Center (New York, 1999) and other places. He has participated at international biennale manifestations such as, the 2nd Project Biennial D-0 ARK Underground (Konjic,2013), Manifesta 7 (Bolzano, 2008), PR 04, Puerto Rico (San Juan, 2004) and Manifesta 3 (Ljubljana, 2000). He has been awarded with various acknowledgements, such as ORTung (2012), Allians Kulturstiftung, Berlin (2004) and The Pew Fellowship in the Arts (2001). He graduated at the Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 1992-1996 and Bennington College, 1996-97. He was on a post-graduate study research programmes at Centre for Contemporary Art CCA Kitakyushu (1999-00) and the Jan van Eyck Academy (2002/04).
In 2004, together with Hristina Ivanoska they founded the press to exit project space, an artistic initiative for research and production in the field of contemporary art and curatorial practices. He is one of the founders of the mobile laboratory OuUnPo (2009). Calovski received his master degree at the Linkoping University in 2010. In 2012, Zorlu Center Art Collection published his monograph OBJE'CT, edited by the curator Basak Senova. His work has been presented in many public and private collections, among which Van Abbemuseum, Philadelphia Museum of Art, Zorlu Art Collection, Deutsche Bank Collection, Art Collection Telecom and others. Numerous texts on his work have been published in international magazines and publications for contemporary art. He is represented by Żak | Branicka Gallery, Berlin.

Неда Фирфова МАРКИРАНИ СТРАНИ
Каталог
Повеќекратни видео проекции
Променливи димензии
2014

Овој краток опис го почнувам со два цитата кои на некој начин се поврзани со делото:

> Гентрификаторите се фокусираат кон естетиката, не кон луѓето.
> За нив луѓето претставуваат естетика.
> Сара Кендзиор (Sara Kendzior)

Оваа, како и секоја приказна што вреди да се раскаже, е за девојка.
Спајдермен, 2002

Ова дело е за Ана, моја пријателка. Се сретнавме во 2009 година во Амстердам Норд кога бев поканет на резиденциски престој од страна на неколку организации, а таа живееше во станот до мојот. Нејзиниот профил (позајмен од нејзината веб-страница) гласи:

Транирокс, трансексуален рокенрол и блуз музичар.
Со перкусија/тапани започнува на 9 годишна возраст, за подоцна да продолжи со гитара, на која се навлекува!!! Студира музикологија, и има широк опсег на музички влијанија. Настапувала во групи, но исто така и како соло изведувач, гитара и вокали.
На крај, сепак: Хардкор рокенрол и блуз музичар со панкерски став.

Бевме соседи со идентични станови, со тоа што мојот беше празен бел простор. Во 2010 година направивме неколку снимки на кои таа ја изведува нејзината музика и зборува за импровизација, верба, нејзиното искуство со хормонска терапија и сеќавања за себеси во минатото. Снимањето траеше два дена, се одвиваше без сценарио, беше спонтано и напати претставуваше неудобна хроника на нашиот соживот.

Би сакал да им се заблагодарам на нашите заеднички пријатели Даниела Паез Леао, Мерел Вилјамсон и Табита Кејн од Кикруимте (Kijkruimte), како и Крил Колеманс кој беше дел од Толхуистуин (Tolhuistuin) кои го овозможија делото. Му благодарам и на Славчо Димитров за неговиот интерес.

Линкови на кои е достапна музиката на Ана:

http://www.trannyrocks.com
http://www.jango.com/music/tranny+rocks?l=0
https://myspace.com/trannyrocks

Neda Firfova MARKIRANI STRANI
Anna.Noord.
Multiple video projections
Dimensions variable
Courtesy of the artist.
2014

I open this short description with two quotes that have something to do with this work:

> Gentrifiers focus on aesthetics, not people. Because people, to them, are aesthetics.
> - Sarah Kendzior

> This, like any story worth telling, is all about a girl.
> -Spiderman

This work is about Anna, a friend of mine. We meet in 2009 in Amsterdam Noord when I was invited in a residence by couple of local organizations and she lived next door to my apartment. Her profile (as shared on her web site) is the following:

Trannyrocks, a transsexual rock 'n' roll and blues musician.
Started on percussion / drums at age of 9, later picked up the guitar and really got hooked!!! Studied Musicology, and has wide variety of musical influences. Played in bands, but now performs solo, guitar and vocals.
But in the end: Hardcore rock 'n' roll and blues with a punk attitude.

We were neighbors and had identical apartments, except mine being an empty white space. At one point in 2010 we made a series of recordings in which she performs her music, addressing improvisation, faith, her experience with hormonal therapy and memories of her former self. The video recording session lasted two days and was unscripted, spontaneous, at times uncomfortable chronicle of our cohabitation.

I thank our mutual friends Daniela Paes Leão, Merel Willemsen and Tabitha Kane of Kijkruimte and also Chris Kollemans formerly of Tolhuistuin who made this possible. And Slavco Dimitrov for recognizing it.

PS. Some links where Anna's music is available:

http://www.trannyrocks.com
http://www.jango.com/music/tranny+rocks?l=0
https://myspace.com/trannyrocks

Biography

The artistic work of Yane Calovski (1973) is focussed towards experienceable ideas often situated in a particular specificity of a new cultural and political geography. His objects, drawings, videos and installations are a product of intuitive processes of integrating the modern archives in the contemporary socio-cultural politics. He has exhibited in Kunshaus Bregenz (2013), Tate Britain (London, 2011), European Kunsthalle (Köln, 2010), Open Systems - Zentrum für Kunstprojekte (Vienna 2013), Contemporary Art Center (Vilnius, 2004), Konshallen Brandts (Оденсе, 2006), Kronika (Битом, 2007), Philadelphia Museum of Art (1999), The Drawing Center (New York, 1999) and other places. He has participated at international biennale manifestations such as, the 2nd Project Biennial D-0 ARK Underground (Konjic,2013), Manifesta 7 (Bolzano, 2008), PR 04, Puerto Rico (San Juan, 2004) and Manifesta 3 (Ljubljana, 2000). He has been awarded with various acknowledgements, such as ORTung (2012), Allians Kulturstiftung, Berlin (2004) and The Pew Fellowship in the Arts (2001). He graduated at the Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 1992-1996 and Bennington College, 1996-97. He was on a post-graduate study research programmes at Centre for Contemporary Art CCA Kitakyushu (1999-00) and the Jan van Eyck Academy (2002/04).
In 2004, together with Hristina Ivanoska they founded the press to exit project space, an artistic initiative for research and production in the field of contemporary art and curatorial practices. He is one of the founders of the mobile laboratory OuUnPo (2009). Calovski received his master degree at the Linkoping University in 2010. In 2012, Zorlu Center Art Collection published his monograph OBJE'CT, edited by the curator Basak Senova. His work has been presented in many public and private collections, among which Van Abbemuseum, Philadelphia Museum of Art, Zorlu Art Collection, Deutsche Bank Collection, Art Collection Telecom and others. Numerous texts on his work have been published in international magazines and publications for contemporary art. He is represented by Żak | Branicka Gallery, Berlin.

За издавачот:
Коалиција СЕКСУАЛНИ И ЗДРАВСТВЕНИ ПРАВА НА МАРГИНАЛИЗИРАНИТЕ ЗАЕДНИЦИ

Главен и одговорен уредник:
Славчо Димитров

Дизајн:
Неда Фирфова

Превод од англиски:
Јулија Мицова
Душица Димитровска

Лектура:
Борче Арсов
Весна Костовска

Печат:
Скен поинт, Скопје

Издавањето на книгата е поддржано од Фондации отворено општество, Њујорк и Амбасадата на Кралството Холандија во Македонија