

Androginost – utopija seksualnih revolucij

I. Telo kot konzumni objekt v popularni kulturi

Telo, njegova omniprezenca v reklamah, modi in množični kulturi, higienični, dietetični in terapevtski kult, ki ga obdaja, obsedenost z mladostjo, lepoto, moškostjo/ženskostjo, je kulturno dejstvo. V dolgem procesu sakralizacije telesa – od telesa kot temeljne vrednosti do funkcionalnega telesa, ki ni več meseno v smislu religijskega koncepta, ki ni več delovna sila v smislu industrijske logike, temveč je ponovno prepoznano v vsej svoji materialnosti kot narcistični kulturni objekt oziroma element družbenih ritualov in taktik – sta lepota in eroticizem poglavitna *leitmotiva*. Seksualnost je v prvih linijah potrošniške družbe in postaja svojevrsten erotični festival z vsem, kar sodi zraven. Vse to sovпада z globokimi spremembami v odnosu med spoloma, kot tudi z razmerji med telesom in spolom. Tako tranzicijski, hermafroditski model, nekakšen *tretji spol*, predstavlja prostor polimorfne, “perverzne” seksualnosti.¹ Pop zvezdnik Michael Jackson je tak primer. V video spotih je videti pravcati socialni hieroglif: ni ne otrok ne odrasel, ne moški ne ženska, ne razvidno črn ne bel. Za Jeana Baudrillarda (v delu *Transparenca zla*) je ta pevec simptom današnjega trenda v transseksualnost, ki sicer ni mišljena v anatomskem smislu, temveč v smislu transvestij, se pravi iger s seksualno indiferenco in z zamenjavami spolnih znakov. Jacksona zato opiše kot mutanta in predhodnika univerzalnega mešanja, nove rase, ki bo prišla po vseh rasah.²

¹ Jean Baudrillard, *The Consumer Society*, SAGE, 1998, str. 129–150.

² Janez Strehovec, *Virtualni svetovi*, ZPS, Ljubljana 1994, str. 133.

³ Donna J. Haraway, *Opice, kiborgi in ženske: Reinvencija narave*, ŠOU, Ljubljana 1999, str. 241–293.

⁴ David Glover in Cora Kaplan, *Genders*, Routledge, 2000, str. 100.

⁵ Gilles Lipovetsky, *Doba praznine*, Književna zajednica, Novi Sad 1987.

⁶ D. Chaney, *Lifestyles*, Routledge, 1996, str. 126–141.

⁷ Tanja Rener, *Identitete in porabništvo – stara pravila, nove igre*, ČKZ št. 189, 1998, str. 13–19.

Minimalna vizualna koda lahko naredi iz moškega ali ženskega telesa karkoli. Robotizirana ženskost predstavlja enega izmed številnih kontekstov grotesknih reprezentacij spola. Tako je v *Kiborškem manifestu* feministična teoretičarka Donna Haraway vpeljala metaforo kiborga, hibrida med strojem in organizmom, ki predstavlja svet brez spolov. V tem primeru gre za ironičen politični mit, zvest duhu feminizma, socializma in materializma, kot pravi avtorica. Zanj je kiborg stvor postspolnega sveta, njegov imaginarij pa predstavlja izstop iz blodnjaka dualizmov, znotraj katerih sta ujeta tako spol kot feminizem.³

Ameriški pisatelj James Baldwin (avtor romana *Giovannijeva soba*) je v svojem eseju *Freaks and the American Ideal of Manhood*, naknadno poimenovanem *Here Be Dragons*, prav tako kot Harawayeva zagovarjal androgini model postspolnega sveta; menil je, da je naša sposobnost ljubezni povsem izkrivljena z napačnim ameriškim idealom moškosti in njegovimi opozicijami, ki so obtičale v slepi ulici: z žrebci in pankerji, s trdimi fanti in slabiči. Verjel je, da smo vsi androgini, homoseksualce pa je označil za *tretji* oziroma *vmesni spol*, znotraj katerega se v eni osebi prepletajo moški in ženski elementi. Njegov esej je bil delno inspiriran s spolno dvoumnima personama performerjev – Boyem Georgeom in Michaelom Jacksonom – s pop ikonama in kameleonskima figurama, ki sta poosebljali tisto, kar je Baldwinu predstavljalo naše neprepoznano notranje bitje.⁴

Feminizem je uspel destabilizirati utrjene opozicije in je napovedal konec sveta, razdeljenega na spole in kodirane opozicije. Na prostor relativno homogenih spolnih razredov stopajo vse bolj aleatorni posamezniki, doslej neverjetne kombinacije aktivnosti in pasivnosti, hibridna bitja, brez izrazite skupinske pripadnosti. Spolna identiteta je tako vse bolj fluidna, pogosto skupna tako moškim kot ženskam, transseksualna in kot taka neodvisna od distribucij in atribucij spolov.⁵ V številnih oblikah popularne kulture se seksualnost navezuje na dvoumnost, neovirano iskanje užitka, samoizražanje je osredotočeno na telo. V sredini šestdesetih je bila androginitet ključna seksualna koda. Očitno zamegljevanje moškosti in ženskosti v drugačni, *tretji spol*, predstavlja miselni preskok v primerjavi s plahim, sramežljivim obdobjem petdesetih.⁶

Plavajoče, igrive, prehodne identitete postajajo bistveno manj odvisne od standardnih dejavnikov vpliva na oblikovanje socialnih identitet, saj so vse bolj vezane na procese imaginacije in fantazije. Z zgodovinske perspektive dvajsetega stoletja je mogoče reči, da se je ideologija spolnega razlikovanja prevesila v ideologijo spolne nevtralnosti.⁷

II. Koncepti družbenega in biološkega spola

Interpretacij spola ter različnih konceptov moškosti in ženskosti je veliko, zares trdnega dogovora, ki bi termin družbenega spola (*gender*) natančno opredelil, pa zaenkrat ni. Definicija pojma *gender* se v sodobni feministični teoriji, študijih spolov ter lezbičnih in gejevskih študijih nenehno spreminja. Pogosto producira presenetljivo moduliranje pomenov: *gender roles*, *gender gap*, *gender-bending* ipd. *Gender role* označuje prisilo, omejitve, vlogo, ki bi jo morali igrati, medtem ko *gender-bending* nakazuje izhod, subverzijo vlog s pomočjo parodije: kar je zamišljeno kot fiksno/fiksirano, postane kameleonsko, odigrano s stilom, ponarejano in šokantno. Vsi ti primeri dokazujejo, da je *gender* sporen koncept; če ga uporabimo za označevanje razlik med moškim in žensko; besedna zloženka *gender-bending* postavlja te razlike pod vprašaj in usmerja pozornost na artificialnost obnašanja.

Izrazi, kot sta *gender role* ali *gender identity*, so relativno novi, saj v prvi polovici 20. stoletja še niso obstajali, prav tako ne druge besedne zveze, denimo *gender-bender*, ki so se pojavile šele v zgodnjih osemdesetih. *Oxford English Dictionary* pred koncem leta 1989 teh lingvističnih inovacij ni zabeležil. Moderni pomeni izraza *gender* še zmeraj vsebujejo sledi zastarelih historičnih rab (glede na *A Dictionary of the English Language* iz leta 1785 bi se lahko izraz *gender* nanašal na gramatično rabo klasificiranja samostalnikov, kot so: moškost, ženskost ali brezspolnost, lahko pa je pomenil tudi seksualni akt). *Gender* ima še zmeraj funkcijo gramatičnega termina, prav tako je evfemizem za posameznikov spol, ni pa več sinonim za seksualni akt. V zadnjih dveh stoletjih smo priča – kot bi dejal Michel Foucault – “diskurzivni eksploziji” okoli vprašanj spola in seksualnosti. Foucault se je pri tem vprašal: “Ali resnično potrebujemo pravi spol?” Prepričan je bil, da je tisto, kar je pomembno, “stvarnost telesa in intenzivnost njegovega užitka”.

Ni čisto jasno, kdaj in kje je bil izraz *gender* prvič uporabljen za označevanje družbenih in kulturoloških aspektov spolne razlike, je pa gotovo, da se je to zgodilo v zgodnjih šestdesetih. Za prelomnico pri proučevanju razlike med pojmom *sex* in *gender* velja delo *Sex and Gender: On the Development of Masculinity and Femininity* (1968) psihoanalitika in antropologa Roberta J. Stollerja. Stoller je uporabil izraz *gender* za označevanje kompleksnosti obširnega področja obnašanja, občutkov, misli in fantazij, povezanih s spoloma, ki nimajo primarno bioloških konotacij. Verjetno je prav Stoller tisti, ki je na zemljevid humanističnih znanosti in družboslovja postavil distinkcijo med pojmom *sex* in *gender*. S feminizmom na prelomu šestdesetih in sedemdesetih je prišlo do prvih poskusov “prenovljenega” razumevanja in drugačnih konceptov teh pojmov. Kate Millett je v knjigi *Sexual Politics* (1977) opozicijo med pojmom *sex* (biološki spol) in *gender* (družbeni spol) označila kot razliko med naravo in kulturo.

⁸ Nataša Velikonja, *Akademski devetdeseta: Judith Butler, Lesbo, Ljubljana 1998.*

Judith Butler v delu *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990) meni, da je družbeni spol simbolna forma javnega delovanja, katerega potek nam omogoča, da se prepoznamo kot želeči in želeni subjekti. Glede na teatralno metaforo je družbeni spol videti krhek, začasen, nestabilen, bolj vsota pojavljanj kot izraz poenotenja. Družbeni spol je v prvi vrsti dejanje pomena ali reprezentacije, to pa pomeni, da je spol stvar izbire. Judith Butler analizira kategorije spola, želje in seksualnosti kot oblike kulturnega izraza, kot vrste teatra identitetne improvizacije, razgrajuje pojem spolne identitete, kot jo proizvaja binarni heteroseksualni okvir, osvetljuje odnose moči, ki vzpostavljajo heteroseksualnost kot institucijo in išče znotraj nje same subverzivne možnosti, ki jih omogoča seksualni nered. Institucionalizirana in naturalizirana heteroseksualnost zahteva in obenem proizvaja enodimenzionalnost spolov, bipolarnost seksualnosti ter izgrajuje meje možnosti želje. Etabilirana, heteroseksualna kulturna matrica, skozi katero se izgrajuje spolna identiteta, tudi zahteva, da nekatere identitete preprosto ne obstajajo. Tak odnos moči, ki ga tovrstne zahteve ustvarjajo, skušajo nekonformne seksualne manjšine ovreči.⁸

Da je družbeni spol kontekstualni termin, trdi tudi Teresa de Lauretis, saj meni, da so sodobne reprezentacije družbenega spola producirane s pomočjo različnih tehnologij spola, kot sta, na primer, kino in oglaševanje; mi, kot spolno določeni subjekti, pa smo lahko videni in konstruirani preko množstva diskurzov, pomenov, pozicioniranj, ki pa so pogosto povsem neskladni med seboj. Za Lauretisovo so ravno te diskurzivne kontradikcije pogoj zračnosti, sproščenosti prostora, moment, v katerem lahko nove spolne identitete postanejo modne.

III. Spol kot fikcija: performativno telo in performativni spol

Za androgino telo lahko, tako kot za transvestitsko, rečemo, da gre za performativno telo, ki briše meje med gledališkimi iluzijami in realnostjo vsakdana, za telo, ki se s pomočjo kostumografije v teater vsakdana vpisuje na način brisanja mej med biološkim in družbenim spolom. Drugače rečeno, gre za alternativno telo, oblikovano s pomočjo krojaške metafore sešitja biološkega in družbenega spola.

V narativnem polju so problemi in bremena ženskosti pogosto razrešeni s pomočjo prijemov, ki uporabljajo androgine kode, s katerimi postane ženska maskulinizirana. Na ta način je pozicionirana v krasen novi svet, kjer privilegiji in prioritete spolne neenakosti nenadoma čudežno izginejo. Za ponazoritev tega obrata k moškosti, te "igre" izginjanja ženskosti, tega bega od podcenjene ženskosti, je smiselno analizirati, kako so družbeni spol in njegovi učinki reprezentirani v žanru znanstvene fantastike. V knjigi *The Left Hand*

of *Darkness* Ursule K. LeGuin (1969), romanu o planetu androginov, svetu dvospolnih bitij, pisateljica podaja fantastično refleksijo svobodne družbe brez fiksiranih spolov. Gre za pripoved onkraj Ojdipovega mita, onkraj delitve človeštva na močno in šibko polovico. Fantazijski planet androginov je v tem primeru metafora, nekakšna didaktična etnografija, prostor, v katerem svet *alienov* in ljudi združuje elemente aktualnih in izmišljenih kultur. Provokativna uporaba splošne moškosti, ki jih vnaša v androgine, podčrtuje enega bistvenih paradoksov egalitarne vizije nedeljenega človeškega subjekta: sovražno-ljubezenski odnos, ki ga ženske občutijo do večine modelov ženskosti. Androginost v tem primeru ne pomeni razrešitve pojmovanja ženskosti, pač pa kvečjemu razbistritev njene problematičnosti, saj je nepopolna oziroma simulirana moškost kljub vsemu videti sprejemljivejša kot nemogoča ženskost. Videti je, da je razlika med spoloma res nekaj nemogočega: model androgina pa je zgolj način pretvarjanja, kako razliko preseči, kako spremeniti slabšalni pomen ženskosti.

Androgino telo lahko razumemo tudi kot telo-senco, kjer en spol postane senca, senčni odpad drugemu spolu. Gre za t. i. psihološko androginijo Jungovih arhetipov (psihoseksualnih kategorij) *animusa* in *anime*, ki se pojavi v trenutku, ko nad njima dominira požiralska energija sence. Spomnimo se Hitchcockovega *Psiha* (1960) in Normana Batesa – ki pa v resnici nikoli ni bil Norman, pač pa večinoma Mati pod senco Elektrinega kompleksa. Oblačil se je kot Mati, postal je Mati, želel je biti Mati. S prepričanjem, da dekleta, do katerih je začutil erotično željo, ubija Mati, je zakrival sledi (lastne sence), da bi zaščitil Matersenco.

V *Androginy*, študiji o dvospolnih bitjih, je June Singer opozorila na razliko med androginom in hermafroditom, med pojmom, ki sta pogosto pojmovana kot sinonima. Hermaphroditus je bil v grški mitologiji sin Hermesa in Afrodite, ki so ga spojili v eno telo z nimfo Salmacis, tako da je imel dolge lase in ženske prsi na moškem telesu. Za Singer so hermafroditi fiziološko abnormalne osebe, pri katerih sta oba spola spojena v istem telesu, androgin pa je metafizična abstraktna figura, arhetip, ki obstaja v kolektivnem nezavednem. Novi androgin je kulturni model, h kateremu teži moderna civilizacija.

Julius Evola je v *Metafiziki seksa* razvil teorijo o štirikratni privlačnosti med različnimi spoli; podobno kot Singerjeva je zaključil, da je moderni svet androgin po svoji strukturi. Tudi Mircea Eliade je v svojem delu *Mefisto in Androgin* ugotovil, da je kulturni model našega časa v veliki meri definiran s simboliko dveh imaginarnih likov iz naslova njegovega dela. Moderna civilizacija oblikuje tehnosvet, v katerem so moške in ženske kategorije združene v eno. Na prelomu tisočletja, v dobi informacij, so računalniško simulirana moška in ženska telesa popolnoma androgina, kot liki kibernetične resničnosti v filmu *Kosec* ali v Gibsonovem kiberpank romanu *Neuromancer*.

⁹ Vladimir Djurić Djura, *www.yurope.com/zines/kosava/arhiva/3435/mitologije.html*

¹⁰ Janez Strehovec, *Virtualni svetovi, ZPS, Ljubljana 1994.*

¹¹ Mike Featherstone, *Mestne kulture in postmoderni življenjski stili, ČKZ, št. 189/1998, str. 189–206.*

V *Kiborškem Manifestu* Donne Haraway so astralni kiborgi ljudje prihodnosti, podobno kot junaki v filmu *Robocop*. Ti novi tehno androgini, čudeži hi-tech medicine, bodo lahko izbirali tudi spol. V prihodnosti bo androgin nekakšen hermafrodit iz krvi, mesa in metala, razbremenjen oznake perverzno bizarnega imidža, ki ga spremlja skozi zgodovino od dekadentnih umetnikov (Wilda, Gautierja in drugih) do transvestitskih kraljic performansa oziroma kraljic preobleke.⁹

IV. "Trash" estetika: politike in poetike kempa

“Če želiš vedeti vse o Andyju Warholu, samo poglej na površino mojih slik, filmov in mene, kajti tam sem. Nič ni skritega za njo.”

Andy Warhol

Znakovna nasičenost urbanega okolja pogojuje kompleksno igro znakov, v katero so ljudje vse bolj vpleteni. Avra se seli v glamur, temačna obscenost v kičasto digitalno banalnost.¹⁰ Sodobnik je “*dandy novega in bolj demokratičnega boemstva*”, novi vele mestni lik, ki “*raziskuje poti, ki jih je umetnost že prehodila, prestopa mejo med muzejem in množično kulturo, premešča igro iz umetniške galerije v modno revijo na ulici*”. Novi srednji razredi, še posebej tisti del, ki ga Bourdieu imenuje “*novi kulturni posredniki*”, so vse bolj fascinirani z življenjskimi stili umetnikov in intelektualcev ter s stilizacijo njihovih življenj.¹¹ Življenjski stil, osredotočen predvsem na identiteto, pojavnost, samoprezentacijo, modni dizajn, dekoracijo, oblikujejo pod vplivom tovrstnih reprezentacij. Telo postane osrednje mesto fantazij in prostor želje, njegova erotična podoba pa je tista, ki ta imaginarij posreduje.

Kreativni svet Andyja Warhola, najvidnejše kempovske persone pop arta, je na neki način podoben svetu Boya Georga, Madonne ali Michaela Jacksona. *Factory*, Warholova newyorška produkcijska baza v šestdesetih, je bila prostor združevanja ljudi iz umetniških okolij in pop kulture. Warhol je bil sinonim za smelost, škandaloznost, zabavo, bil je obseden z modo, podobo, glamurjem. V svojem slikarstvu je vsebino prikazoval, kot bi bila zgolj imidž, embalaža, čista površina, za katero ni ničesar. Sakralni lesk tradicionalne umetnosti je nadomestil z glamurjem in profano lepoto inscenacije. Njegova serija z naslovom *Self-Portraits* iz leta 1981 je naslikana v tipični *dragovski* maniri. Leta 1972 je posnel film *Women in Revolt!*, v katerem so kot glavni protagonisti nastopili trije transvestiti. Leta 1975 je naredil serijo portretov afro- in hispanoameriških kraljic preobleke, z naslovom *Ladies and Gentlemen*. *Dragovska* estetika in ikonografija je nasploh igrala pomembno vlogo pri njegovem ustvarjanju,

imaginaciji; obsedali in impresionirali so ga fantje, ki so svoja življenja investirali v eksperimentiranje s spolom in spolnimi vlogami. V tem smislu je spol v veliki meri vprašanje performativnosti, spolna identiteta pa vprašanje čim popolnejše igre in dovršenega stila. Za Warholovo uporabo kempa je bila značilna upodobitev razpuščenih identitet, varljiva igra na površini in kultiviranje prazne persone, ki ustvarja idejo izmuzljivega in težko opredeljivega jaza. S svojim delom, podobo, pogledi in življenjskim stilom je anticipiral umetnost svojega časa in definiral položaj umetnika v hiperrealnem in simuliranem svetu.¹²

Kempovska estetika naj bi bila značilna predvsem za gejevska okolja, za kulturo kraljic preobleke in *queerov*. Da pa ni čisto tako, je v eseju *Notes on Camp* (1964) skušala dokazati Susan Sontag. Pojmovanje kempa kot retorične in performativne strategije – ironije, satire, burleske in transvestije – in kot kulturnih gibanj, na primer popa, je premaknilo in zminimaliziralo njegove homoerotične konotacije, ki so do tedaj predstavljale nepogrešljivi del diskurza o homoseksualnosti. V šestdesetih je uporaba termina kemp označevala niz distinktivnih kulturoloških preferenc oziroma tisti okus, ki je stremel k visoko estetiziranemu videzu. Za kemp je zelo značilen manirizem, pa tudi to, da spolne razlike izginjajo znotraj maškarade. Sontagova je kempovsko estetiko označila kot artificialno, ekstravagantno, frivolno, modno, igrivo. Ravno zato je figura androgina, podoba dekliško-fantovske seksualne persone, ki pripada pretanjenemu seksualnemu simbolizmu, simbolnemu transseksualnemu svetu, tako visoko cenjena v kempovski senzibilnosti.

Osrednja pop glasbena persona, ki je androgini videz v vsej svoji dvoumni sporočilnosti prvič uporabila v osemdesetih, je Madonna. V svojih spektakelskih, ekstatičnih, obscenih, poudarjeno čutnih neobaročnih videih prikazuje spolnost skozi performans, skozi nonšalantno igrivost in glamur. Z mnogovrstnostjo identitet, ki jih upodablja, prikazuje spol kot fikcijo. *“Justify my love”* je – poleg videa *Vogue* – povsem navdahnjen s kempovsko senzibilnostjo. V njem androgine, seksualno variirajoče figure, ta *kot-da-telesa* v *kot-da-svetovih* videografije (če parafraziram Strehovca), mehko lebdijo skozi sceno, se medsebojno dotikajo, poljublajo in se spet ločujejo. *“Justify my love”* tako z uporabo androgine dvoumnosti in nejasnosti, *drag* stila in s prikazom šikanirane spolnosti zamenja toge spolne definicije z jasno označenimi kategorijami spolno privlačnih kodifikacij v *mainstreamovski* glasbeni kulturi. Prav kempovski, parodični humor je osnova Madonnine reprezentacije, ki s pomočjo nepriznavanja mej med močjo in nemočjo, primernostjo in neprimernostjo, moškostjo in ženskostjo, homoseksualnostjo in heteroseksualnostjo artikulira številne kontradiktornosti ženskega užitka in spolne identitete.¹³

Androgina pojavnost zelo večče manipulira z gledalčevim pogledom; če pokažeš vse, je vsega konec in napetost gledalstva

¹² Moe Meyer, *Reclaiming the discourse of camp; v: Reader in Gender and Performance* (ur. L. Goodman, J. de Gay), Routledge, 1998.

¹³ Sonya Andermahr, *A queer love affair?: v: The good, the bad and the gorgeous* (ur. D. Hamer, B. Budge), HarperCollins, 1994.

¹⁴ Mike Brake, *Sociologija mladinske kulture in mladinskih subkultur*, KRT, Ljubljana 1983.

popušča. Androgina dvoumnost se temu spretno izogne, saj prav z vizualizacijo nedorečenosti mojstrsko vzburja gledalčev pogled, ga nenehno zapeljuje, drogira s skrivnostnim, zakritim, nedoumljivim. Madonnina manipulacija koketira s tipično paradigmo devetdesetih; preprosto igra, "namiguje". Če parafraziram Baudrillarda, ki pravi, da seksa ni več v seksu, temveč je povsod drugje, lahko sklenem, da je pri Madonni podobno – tudi spola ni več v samem spolu, temveč je drugje, v gledalčevi fantaziji, manifestaciji telesa ipd. Madonna s pomočjo uprizarjanja bleščavih *hollywoodskih* podob, z imidži gejevskih, lezbičnih in androginih kempovskih figur, s stilizacijo in estetizacijo erotike odkriva transspolni svet in hedonistično telo, vse to pa vpisuje v ikonografijo množične kulture, ponuja gledalcu/ uporabniku kot eno izmed možnosti, ki naj mu omogoči, da s posnemanjem kultivira svojo osebnost, zgradi svojo identiteto, modelira svoj spol.

V. Hermafroditiska šestdeseta, androgini jaz sedemdesetih, glamurozna neoromantika osemdesetih in nomadska supermarket-identitetna plemena devetdesetih

“And we’re moving, so moving, so we are a boy, we are a girl ...”

Suede, “*Moving*” iz albuma “*Suede*” (1993)

Kultura modov je v šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih pomenila poskus ločitve posameznika od pripisanega mesta v razredu. Modi, sinonim za ženskost, domišljavost, kosanje s srednjimi razredi, snobizem, ponarejenost, so distanco utelešali s stilom. Osebni stil se je v šestdesetih in kasneje nasploh začel oblikovati kot živeča izrazna umetnost (*performance art*). Izraz “mod” je označeval več kulturnih tokov, od katerih pa je glede androgine reprezentacije pomemben predvsem visoki kemp na umetniških šolah. Ta je s pomočjo subverzivnih strategij kempa – z ironijo, esteticizmom, teatralnostjo in humorjem – odkrival novo obliko moške pojavnosti. Iz moškosti je bila odstranjena okornost, fantje so se izbrano oblačili, pogosto so se ličili in nosili ročne torbice. Njihovi nasledniki so bili bleščavi in lesketavi, *glam & glitter* rokerji v zgodnjih sedemdesetih, ekstravagantni hipiji, newyorška kemprok scena, pa tudi visoki kemp novega vala in pankarji. V modovskem svetu so bile meje med spoloma manj izrazite, dekleta so imela kratke lase, ploska telesa in brezizrazne obraze, fantje pa so bili lepo oblečeni. Razvil se je unisex stil, ki je razrahljal spolne označevalce v oblačenju. V polarnosti moško-žensko je pri modih, za razliko od hipijevskega premika proti ženskosti in kožeglavskega proti moškosti, obstajala točka v sredini.¹⁴

Šestdeseta so bila z Op/Pop dizajnerji in pisanimi dekoracijami nasploh velika halucinacija, predhodnica psihadelične revolucije, hipijev, rejverjev, techno kulture in kiberpanka. Glam rock je bil, podobno kot pank, reakcija na hipijsko etiko in estetiko, pomenil je stilistično eksperimentiranje s spolnimi vlogami in ekspresijo osebne identitete. Glam rockerji so s pojavnostjo, namigovanjem na biseksualnost, izzivali restriktivno kulturno definicijo moškosti. Androginija je bila v središču tega eksperimenta od samega začetka. Od trenutka, ko sta si Marc Bolan in David Bowie nadela poudarjen make-up in obarvala lase v kontraste, je to pomenilo radikalni premislek o maskulinosti. Pankerji, novi romantiki in gotiki so bili njihovi neposredni dediči.

Pank se je pojavil leta 1976 v Londonu med skupinami brezposelne mladine in študenti, ki so v glavnem prihajali iz umetniških šol. Pripadniki te mladinske subkulture so se zbirali okoli Vivienne Westwood in Malcolma McLarena, v njunem razvpitem modnem butiku *Seditionaries*. Butik je nemudoma postal zbirališče protopankerjev, osrednja točka nove alternativne subkulture. Sicer pa je ta prostor že pred tem "prevzel skrb" za drugačne identitete: leta 1971 je kot *Let It Rock* prodajal stil petdesetih, inspiriran s *Teddy-Boy* estetiko; leta 1972 je kot *Too Young to Live, Too Fast to Die* promoviral dizajn, ki je baziral na rockerskih usnjenih jopičih; leta 1974 pa je kot *SEX* ponujal fetišistični usnjeni in gumijasti S&M stil, pri čemer je pogosto uporabljal oblačila in frizure, ki so povsem brisali spolne označevalce in izzivali tradicionalne zapovedi o ženski lepoti. Pank identiteta je sovpadala z različnimi faktorji: s pankovskim imidžem, ki ni napadal samo družbenih standardov in konvencij, ampak je bil tudi antiteza hipijstvu, z londonskimi pank bendi, pa tudi z newyorško underground glasbeno sceno, katere pojavnost je bila šokantna in kempovska (Iggy Pop, Lou Reed, John Cale, Patti Smith, Television in New York Dolls). Odrski videz glasbenikov v pank skupinah je bil izrazito boemski, temeljil je na osebni stilu, namigoval na perverzno spolnost, S/M, promiskuiteto.

Že od vsega začetka je znotraj panka obstajala majhna skupina pozerjev, ki jo je zanimalo predvsem sofisticirano oblačenje, glamur, živopisani in ekstravagantni imidži, eleganca, finesa, eksperimentiranje z definiranjem spola, *clubbing*, ne pa toliko ideologija anarhistične revolucije. Predvsem glamuroznost je to subkulturo najostreje ločevala od panka. Ključni predstavniki te struje – Philip Sallon, George O'Dowd (Boy George), Steve Strange in Chris Sullivan – so se najprej zbirali v lezbičnem klubu *Louise's*, pozneje v klubu *Gossips*, zatem pa v klubu *Blitz* v londonskem Sohu, kjer so prirejali kultne zabave z naslovom *Bowie Night*. Rodil se je novi stil, ki so ga mediji internacionalizirali in promovirali kot novo romantiko.

Elegantna estetika nove romantike je bila sprožilec nastanka kontra-stilov: že v zgodnjih osemdesetih so to bili otroci t. i. *indie*

¹⁵ Ted Polhemus, *Street Style, Thames and Hudson, 1997.*

provenience, ki so poslušali glasbo neodvisnih, malih underground založb (*The Smiths, Joy Division, New Order, Ride, Happy Mondays, My Bloody Valentine*), ta trend se je v posodobljeni inačici nadaljeval, npr. skozi glasbene skupine, kot so *Suede*). Njihov stil je bila namerna anti-eleganca in namerna reinterpretacija stilov različnih deprivilegiranih družbenih skupin. To je bil izrazito uniseks stil, ki je deloval skorajda aseksualno in na neki način predadolescentno. Dekleta in fantje so se oblačili v *second-hand* trgovinah, običajno so nosili vojaške hlače in preproste bombažne majice z napisi raznih obskurnih *indie* glasbenih bendov, obuti pa so bili v Doc Marten's bulelje. V Seattlu je v poznih osemdesetih iz *indie* scene izšla novost – *grunge*, ki so ga posebljale glasbene skupine, kot *Nirvana* in *Pearl Jam*. *Grunge* je reflektiral in razvijal fuzijo pank, neohipijsko ter *indie* estetiko. Pomembna neopankerska podzvrst tega novega kontra in subkulturnega dogajanja je prvo in do sedaj edino zares žensko glasbeno gibanje *Riot Grrrls*, ki predstavlja mrežo umetnic, ki so formirale visokoartikulirano post-feministično subkulturo.¹⁵ *Riot Grrrls* (*Tribe 8, Hugu Bear, Bikini Kill, Voodoo Queens, L7, Babes in Toyland*) so pretirale pankovsko tehniko s povezovanjem s hollywoodskim kičastim glamurjem, s *tatooji*, *piercingi*, pogrizenimi nohti in načrtno zanemarjenostjo. Z miksanjem tako očitno nasprotujočih si elementov in namernim brisanjem spolnih označevalcev so *Riot Grrrls* vpeljale dialog o ženski identiteti in seksualnosti – identiteto in avtentičnost ženskega telesa so razkrinkale kot neskončno maškarado.

VI. Androgino telo: utopična ali revolucionarna reprezentacija?

Narkotransoidni in neopsihadelični identitetni labirint, ki obsega kiberpank, tehno, neoindie, neogotiko, neodandizem, neo-novo romantiko, neopank, skejtersko estetiko, *grunge*, eklektična mešanica vseh možnih retro stilov, je, skratka, tipična reprezentacija konca prejšnjega in začetka novega tisočletja, ki zahteva predvsem ponovni premislek o identitetah. Mediji so nosilci intenzivne refleksije zgodovine popularne kulture – pri čemer igra video, svojevrstna vizualna izložba supermarket identitet in stilov, še posebej pomembno vlogo, saj dobesedno obstreljuje gledalstvo s parado karikiranih podob, kaleidoskopom polpreteklih stilskih figur, ki se pred očmi zvrstijo v nekaj borih sekundah. Vse to semplanje in miksanje se poigrava tako s stili kot pomeni. Devetdeseta so se radikalno odmaknila od romantičnega in kulturnega narcizma; namesto tega smo soočeni s fabulami brutalnosti, sodobno gotiko, žanrom halucinacij, povezanih s težavnostjo sprejemanja identitete, s konfliktom med biti in postati ipd. Telo nastopa kot zmagovito, žrtveno, razpršeno, dramatično, tragično, politično, družbeno,

skrivnostno, postspolno, kot prostor ekstremov. Pri tem uporabi različne imidže, *tattooje*, *piercinge*, znake plemenskih in rodovnih ureditev, karkoli. Telo je simbolni stroj, ki izraža upor, pa tudi medij, ki odsljikava družbeno stvarnost.

Vendar pa androgino telo, katerega performativni potencial nakazuje možnosti izven omejitev družbeno strukturiranih normativov, zaenkrat ostaja le utopija seksualnih revolucij, subkulturni znak, saj spoli predstavljajo primarne in dominantne družbene kode. Hkrati pa – če povzamem Jeana Baudrillarda – etika lepote, del novega odnosa do telesa, (s)krči “uporabniške vrednosti” telesa. Imperativ lepote vključuje erotiko kot del seksualne ukane. Eroticizem in estetika telesa sta tako neločljivo povezana s predmeti in pritikinami moderne potrošnje. Telo, lepota, eroticizem so torej tisti, ki prodajajo produkte – kar nenazadnje pomeni, da je s telesom podobno kot z delovno silo: da bi lahko bilo racionalno in produktivno izkoriščeno, mora biti najprej osvobojeno in emancipirano. Prav ta paradoks pa revolucijo spreminja v utopijo.

LITERATURA

- Andermahr, S.: **“A Queer Love Affair? Madonna and Lesbian and Gay Culture”**, v: Hamer & Budge (ur.): “The good, the Bad and the Gorgeous – Popular Culture’s Romance With Lesbianism”, HarperCollins 1994.
- Angerer Luise, M.: **“The body of gender”**, v: M. Zajc (ur.): **“Audio-vizualni mediji in identitete”**, Slovenska kinoteka, Ljubljana 1994.
- Baudrillard, J.: **“The Consumer Society”**, Sage 1998.
- Braidotti, R.: **“Nomadic Subjects”**, Columbia University Press, New York 1994.
- Brake, M.: **“Sociologija mladinske kulture”**, Krt, Ljubljana 1983.
- Brauman, S.: **“Queer Historical Subject”**, v: **Socialist Review**, 1/1995.
- Bullough, L.V./Bullough, B.: **“Cross dressing, sex, and gender”**, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1993.
- Butler, J.: **“Gender Trouble”**, Routledge, 1990.
- Chaney, D.: **“Lifestyles”**, Routledge, 1996.
- Case Ellen, S.: **“The Domain Matrix”**, Indiana University Press, 1996.
- Creed, B.: **“Lesbian Bodies: Tribades, Tomboys and Tarts”**, v: E. Grosz (ur.): “Sexy Bodies”, Routledge, 1995.
- De Lauretis, T.: **“Film in vidno”**, Škuc, Ljubljana 1998.
- Denzin, N. K.: **“Images of Postmodern Society”**, Sage, 1991.
- Djurič, V.: www.yuope.com/zines/kosava/arhiva/3435/mitologije.html.
- Featherstone, M.: “Mestne kulture in postmoderni življenjski stili”, ČKZ 189/1998.
- Greif, T.: **“Queer kulturne delavke”**, v: Maska, št.1–2/2000.
- Glover, D./Kaplan, C.: “Genders”, Routledge, 2000.
- Gržinič, M.: **“Rekonstruirana fikcija: Novi mediji, (video) umetnost, postsocializem in retroavantgarda – teorija, politika, estetika”**, ŠOU, Ljubljana 1997.
- Halberstam, J.: **“Female Masculinity”**, Duke University Press, 1998.
- Haraway, J. D.: **“Opice, kiborgi in ženske: Reinvencija narave”**, ŠOU, Ljubljana 1999.
- Lash, S.: **“Sociologija postmodernizma”**, ZPS, Ljubljana 1993.
- Lipovetsky, G.: **“Doba praznine”**, Književna zajednica, Novi Sad 1987.
- Luthar, B./Ule, M.: **“Post-politične prakse”**, v: ČKZ 189/1998.

- Meyer, M.: **"Reclaiming the discourse of camp"**, v: L. Goodman/J. de Gay (ur.): **"Reader in Gender and Performance"**, Routledge, 1998.
- Polhemus, T.: **"Street Style"**, Thames and Hudson, London 1994.
- Probyn, E.: **"Queer Belongings: The Politics of Departure"**, v: E. Grosz (ur.): **"Sexy Bodies"**, Routledge, 1995.
- Reber, T.: **"Identitete in porabništvo – stara pravila, nove igre"**, v: ČKZ 189/1998.
- Strehovec, J.: **"Virtualni svetovi"**, ZPS, Ljubljana 1994.
- Strehovec, J.: **"Demonsko estetsko"**, Slovenska matica, Ljubljana 1995.
- Terry, J. in Calvert, M. (ur.): **"Processed Lives"**, Routledge, 1997.
- Tratnik, S.: **"Zagate vidnosti"**, Lesbian Connexions Reader, Amsterdam 2000.
- Velikonja, N.: **"Akademska devetdeseta: Judith Butler"**, Lesbo, Ljubljana 1998.
- Velikonja, N.: **"Lezbična in gejevska scena"**, v: Stankovič/Tomc/Velikonja