

»Obscenost krščanskega diskurza je monstruozna«

Intervju z Marino Gržinić

Marina Gržinić je bila ključna akterka subkulturnih tokov 80. let, videoumetnica, kustosiinja galerije ŠKUC, ena od pionirk gejevskega in lezbičnega gibanja v Sloveniji in tedanji Jugoslaviji, urednica Viksa in soorganizatorica prvega Magnus festivala. Marina Gržinić je doktorica filozofije, znanstvena svetnica, zaposlena na Filozofskem inštitutu ZRC SAZU, profesorica na Akademiji za likovno umetnost na Dunaju. Z videoumetnostjo se ukvarja od leta 1982 v sodelovanju z Aino Šmid. Izdala je številne knjige, zadnji dve sta zbornik New feminism: worlds of feminism, queer and networking conditions, ki jo je uredila skupaj z Roso Reitsamer, izšla je za založbo Löcker na Dunaju 2008, ter Re-politicizing art, theory, representation and new media technology, ki jo je izdala prav tako leta 2008 na Dunaju za založbo Schlebrügge.

GREIF: KDO SO BILI AKTERJI IN AKTERKE LJUBLJANSKE ALTERNATIVNE SCENE, GLASNIKI SUBKULTUR, KDO JE SESTAVLJAL NOVA DRUŽBENA GIBANJA?

GRŽINIĆ: Pomembno je, da je to, kar bom povedala, parcialno. Gledano je iz perspektive tistih ljudi in scen, s katerimi sem sodelovala in od

katerih sem se učila, ki so bistveno pripomogli k mojemu izoblikovanju. Bili so trije pomembni elementi tega procesa ozaveščanja in želje po spremembah. Prvi je bil *Radio Študent*, tam so delali ljudje, kot so Igor Vidmar, prek njega je potekala tudi povezava s Škucem, pogovori itd. Na Radiu Študent sem imela različne oddaje, informacije... Drugi element je bila *Tribuna*, kjer smo lahko prebirali pa tudi objavljali svoje članke. Tretji element je bila *Galerija Škuc* oziroma Škuc kot Škuc. Galerija Škuc, ker je imela fizičen prostor, ki ga je leta 1978 dobila na Starem trgu 21. To je pomembno za vsako gibanje, ker je šele materializacija prostora v središču mesta – ki je bilo kot središče (stara Ljubljana) povsem zavoženo, saj je bilo v resnici odpadek infrastrukturno in v vseh pogledih – omogočila prisvojitve »središča« sveta. Mi smo se tam zbirali.

Leta 1978 se odprejo Škucevi galerijski prostori z Ohojevsko razstavo, ki je vpeljala do tedaj v Sloveniji spregledano slovensko konceptualo. Na drugi strani je bila Galerija Škuc materializacija prizadevanj prejšnje generacije – galerijo je od odprtja vodila Taja Brejc, ki je bila med ključnimi osebami, da so jo sploh dobili. Zaradi te zgodovine je bila galerija na razpotju, potrebovala je nove ljudi. Tedaj sem skupaj z Dušanom Mandičem, ki je ravno takrat končeval Akademijo za likovno umetnost, prišla tudi jaz in bila sem zelo zainteresirana, da bi sodelovala. Galerija Škuc je vabila ljudi, »naj pride, kdor hoče delovati«, ker je bilo vse honorarno, prostovoljno – v nasprotju z vsemi drugimi študentskimi centri (v nekdanji Jugoslaviji od Zagreba do Beograda) mi nismo bili nikoli zaposleni. To je bilo samo honorarno, skorajda ljubiteljsko delo, ki je trajalo ves dan in vse mesece v letu.

Ob tej ideji sodelovanja nas je vodila, na kar je zelo pomembno opozoriti, francoska teorija. Teorija je bila zmeraj ključ, imela je glavno vlogo, čeprav ni šlo za fetišizacijo teorije, v smislu teorija zaradi teorije; brez nje dobesedno ne bi mogli peljati ne »novega« Škuca ne pozneje

izpeljati gejevske scene. Teoretske pozicije so prihajale med drugim tudi prek likovne akademije v Ljubljani. Savo Valentinčič je bil tu eden najpomembnejših – kar se danes morda sploh ne ve – in to je bila ena od povezav teorija-Škuc. Članki, ki so bili ciklostirani, so prinašali novo francosko strukturalno teorijo na področju likovne umetnosti. Potem je bila tukaj filmska sekcija Škuca, Bojan Žorga. Človek, za katerega danes ne slišim več, dobesedno je izginil. On je skupaj z drugimi začel organizirati filmske večere Fassbinderja, Rose von Praunheima, Warhola...Ti večeri, skupaj z razstavami, so ustvarili sceno v Škucu, ljudje so začeli prihajati, sedeli smo na tleh, pozno v noč, vse to je začelo ustvarjati povsem drugačno senzibilnost. Prvič, te stvari smo lahko gledali, prej niso bile dostopne. Drugič, že sama ta »community« je bila izjemen potencial. Zadeva je bila tedaj tudi v povezavi zasedbo Erjavčeve, jaz pa sem takrat hodila na FDV.

Hkrati je prišlo do sprememb. Recimo, nekatere starejše sile, kot Taja Brejc, takratna vodja galerije Škuc, ki je naredila neznansko veliko in brez katere tudi vsega tega ne bi bilo, je že bila na tem, da bi odšla iz Škuca. Drugi pa smo ostali, recimo Vidmar, ki je potreboval organizacijo. Punkovska scena je bila predstavljena prek RŠ; kot sem že povedala, je bil RŠ mejnik. V 80. letih je Dušan Mandič začel voditi likovno sekcijo Škuca, kot se je takrat imenovala, jaz sem sodelovala z njim, pridružila se nama je še Barbara Borčič, in nekateri drugi, mlajši. Pomembno je, da smo bili zelo povezani, ne samo prek razstavne prakse, ampak tudi prek teoretične psihoanalize, hodili smo na predavanja, ki so se odvijala po nekih luknjah, dobesedno luknjah, na katera je prihajalo po pet, deset ljudi. Jaz sem s somišljeniki hodila na predavanja Slavojja. Ta predavanja so bila miniaturna, spomnim se, da je bilo včasih pet ljudi ali celo samo trije. Tedaj smo se selili z ene lokacije na drugo; spomnim se, da sva z Mandičem v enem dnevu, na dveh različnih lokacijah, poslušala istega predavatelja; spomnim se te

izkušnje, ko brez neke posebne refleksije več, da se dogajajo pomembne zadeve, jih pa ne racionaliziraš tako kot zdaj, danes, ko lahko vse povežeš. Preden pridem na gej sceno, ki je del tega konteksta, naj povem, da smo tedaj začeli z avtoštopom potovati po Evropi. Šla sem v Pariz, London ... Tam smo začeli dobivati informacije iz londonske alterscene, povezane s časopisom ZG, ki je danes kultni časopis, o katerem krožijo mitološke zgodbe. V njem so bili konec 70. let objavljeni prvi članki o sadomazohizmu, o Newtonu, o gej sceni, o pomenu gej scene, telesa, reprezentacije. Posebej pomembna je bila tema sadomazohizma, ki je pokazala, da ne gre samo za neko seksualno preferenco, temveč da celotna reprezentacijska politika lahko gre samo naprej, če se veže na to, kar je bilo v socializmu popolnoma postavljeno na stran in zaradi česar si lahko končal v zaporu.

Tudi sama sem že leta 1982 skupaj z Mandičem in Aino Šmid delala video o lezbični sceni. Razumeli smo, da je to najpomembnejša koda, edina možnost, da razbiješ socializem, je, da delaš politiko. Ta se je lahko delala le prek telesa, ki nikakor ni moglo biti heteronormativno telo. Sklicevanje na minoritarne seksualne prakse in politike je edina prava pot. To smo vedeli iz teorije, vedeli smo, da se država predstavi in pokaže v vsem svojem totalitarizmu prav na zamočani gejevski sceni. Homoseksualci so bili v nemogočem položaju, niso mogli priti ven, niso imeli nikakršnega prostora, tudi znotraj same subkulture so bili videti kot totalno izrojeni. V trenutku, ko je prišlo do *coming-out* v Škucu, ki je zbiral vse te ljudi, ni šlo za nikakršno »ekologijo«, šlo je za čisto politiko. *Coming-out* je bila ena ključnih predpostavk nove politične scene in zato se je *coming-out* začel konceptualizirati tudi v vseh novih umetniških in medijskih praksah – recimo v videu, teoretičnem pisanju, posebej pa v vizualnih projektih, ki so pomenili telo, ki ni bilo več le heteroseksualno; saj so bili heteroseksualci povezani s politično oblastjo, socializem pa je bil patriarhalna družba do konca; imel je le eno

zgodovino in le heteroseksualno resnico. Torej je šlo za povezavo s sodobno teorijo (subkulture, gejevske scene, spolnosti itd.) in, ponavljam, še zdaleč ne samo s psihoanalizo!

Spoznavali smo angleško teorijo, v Angliji je Dick Hebridge izdal knjigo *Stil kot politična subkultura*, vse te knjige smo prinesli s potovanj in smo jih začeli prevajati v škrbasto slovenščino, brez instrumentarija, nismo imeli slovarja. To je bila ta povezava, in jasno, tudi študij sam. Delala sem diplomo pri Bracu Rotarju, ki je bil, če se izrazim pejorativno, »oče« sodobne slovenske teorije (ker moja teza je, da ni očetov, da so samo matere), saj je bil prvi, ki je prinesel francosko teorijo, strukturalizem v Slovenijo, sam pa je naredil doktorat iz strukturalizma in arheologije. Pri njem sem delala diplomu, ki je bila na temo likovne umetnosti in ideologije in se je vezala na Althusserja. Leta 1980 so objavili knjigo Jacquesa Lacana *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, prevedli so jo Zoja Skušek Močnik, Rastko Močnik in Slavoj Žižek. Knjiga je zaorala ledino, dobili smo vokabular. Takrat še ni bilo hierarhije med temi prevajalci, ta se je vzpostavila pozneje, danes pa je le znamčenje imena. Da danes v tujini iz tistega časa obstaja recimo le Žižek, je popolna mistifikacija, to je priročno, ker potemtakem ni treba razmišljati o vseh drugih političnih in tudi gejevskih procesih na Vzhodu. V okviru Škuca smo leta 1984 organizirali Magnus festival, ki je pripeljal ključne osebe, kot je francoski teoretik Guy Hocquenghem, eden od svetovnih intelektualcev in eden prvih velikih imen žrtev aidsa. Potem smo leta 1986 povabili še Félixu Guattarija, ki je bil prijatelj Guya Hocquenghema in se je takoj odzval povabilu Vita Flakerja, da sodeluje s predavanjem v okviru Flakerjevega projekta na temo (anti) psihiatričnih ustanov, ki smo ga organizirali v Škucu. In kaj se je zgodilo? Objavljajo se prevodi, ko je zadeva tako rekoč mimo, »mrtva«, ljudje danes citirajo Deleuza in Guattarija, a ko je predaval v Sloveniji, tam ni bilo tako rekoč nikogar iz te teoretične srenje; ko sem naredila intervju z Guattarijem in ga v sodelovanju s

Tanjo Lesničar Pučko (ki je intervju tudi prevedla) poslala v objavo na Naše razglede, smo neskončno dolgo čakali, da so ga sploh objavili. Zaradi te hegemonije teorije v Sloveniji (kaj se sme in česa se ne sme organizirati), ta se je vzpostavila že v 80. letih prejšnjega stoletja, je Slovenija danes teoretično izjemno nazadovala.

GREIF: LAHKO REČEMO, DA SE VSE SKUPAJ GENERIRA IZ VEČ CENTROV, TESNO PREPLETA MED SEBOJ. TAKRATNA UMETNIŠKA PRODUKCIJA JE ŽE PO NARAVI STVARI VKLJUČEVALA HOMOSEKSUALNE TEME ...

GRŽINIČ: Zato, ker nam je šlo za radikalno spremembo umetniškega pojmovanja. Največji problem slovenske scene je, splošno gledano, da umetnost ni uspela – v nasprotju z Zagrebom, Beogradom – producirati in še manj konceptualizirati neavantgardne umetniške prakse; tega, kar so imeli v Beogradu (*body art*) ali v Zagrebu (nova umetniška konceptualna praksa. Mi smo imeli OHO, a OHO v tistih časih sploh ni bil prepoznan; omenjeni drugi dve gibanji pa sta imeli svoje somišljenike, sceno in teoretike. To je bil v 70. letih velikanski problem za slovensko sceno, ker je Slovenija vedno gravitirala k t. i. uradnim institucijam umetnosti, kar še danes počne. Institucije so imele vso moč. Socialistično predelan modernizem je bil v Sloveniji glavni tok umetnosti in je dobesedno ustavil vse. Ko je v 80. letih nastala alternativna scena, nove medijske prakse, gejevska scena skupaj s pomembnimi lezbičnimi navezami, tega slovenski prostor preprosto ni bil zmožen zopasti, reflektirati ali konceptualizirati v nekem širšem družbenem in političnem pomenu.

OHO so tako poslali v psihiatrično bolnišnico. Ohojevci so šli v Beograd, da bi preživeli. To je zelo pomembno. Če delaš zgodovino slovenske scene, vidiš, da je bil največji problem ta, da tukaj sploh ni bilo politične umetnosti. S subkulturno sceno v Ljubljani se je v 80. letih zgodil največji rez, šok, sintetizacija vsega tistega, česar prej ni bilo. V manj kot desetih letih je prišlo do totalnega preobrata, ki je bil nezaslišan za slovensko sceno, ki je vsa živela od moderniz-

ma, od popolne formalizacije, od nezmožnosti politično konceptualizirati lasten prostor. Ko je pred leti nastala ena od uradnih knjig o slovenski umetnosti, so vanjo v enem ali dveh stavkih vključili subkulturno sceno. Po mojem mnenju prav zato, da bi z njo tako opravili, jo izbrisali. Knjige se izdajajo, ljudje imajo službo, danes so predavatelji, profesorji, doktorji; nihče od njih ni zmožgal narediti ene analize, nihče, razen nas samih. Vidmar je recimo izdal knjigo skupaj z Lovšinom in drugimi, v kateri je analiziral punk po petindvajsetih letih. Knjiga ni doživela ene, ponavljam, ene same interpretacije v času, ko so jo izdali! Mi smo bili simptom in hkrati reartikulacija tega simptoma, ki je natančno pokazala šibke točke tega prostora.

GREIF: SI ENA OD ZAČETNIC GEJEVSKEGA IN LEZBIČNEGA GIBANJA, NE LE V SLOVENIJI OZIROMA JUGOSLAVIJI, TEMVEČ V VSEJ VZHODNI EVROPI, KER SO BILE NAŠE SKUPINE PRVE V VZHODNEM BLOKU. BILA SI V EKIPU PIONIRJEV, ORGANIZIRALI STE PRVI MAGNUS FESTIVAL, APRILA 1984, IZDALI STE POSEBNO ŠTEVILKO VIKSA, ŠTEVILKA 2, NA TEMO HOMOSEKSUALNOSTI, KI JE KAPITALNO DELO. ZANIMIVO, DA JE BILO GEJEVSKO GIBANJE V SMISLU FORMALNE ORGANIZIRANOSTI PREDHODNIK FEMINISTIČNEGA GIBANJA; MAGNUS SE LANSIRA PRED LILITOM.

GRŽINIČ: Strinjam se, to vse drži. To, kar si zdaj povedala, je ključna teza, moram reči, da je sama nikoli nisem tako jasno formulirala. Dodala bi, da je ta tvoja genealogija feminizma in homoseksualnega gibanja pravšnja tukaj in zdaj, velja namreč prav za slovensko sceno. Tega pa ne bi mogli reči za Zagreb ali Beograd. Kaj pove? Zakaj je bilo gejevsko gibanje tako pomembno? Zato, ker je bilo to gibanje v povezavi z marginalizirano umetnostjo in kulturo, ki je bila zmožna razviti politični diskurz. Modernizem socialističnega tipa, ki pa so ga čislali v uradnih institucijah, ni bil zmožen ponuditi ničesar več, kar bi lahko prineslo spremembe v družbi. Že takrat je bil mrtev, čeprav ga še zdaj vlečejo na plan in mu skušajo znova – kot slišim se celo pripravlja razstava sodobne umetnosti na Slovenskem, ki hoče v velikem loku spregledati konceptualno gibanje – pou-

stvariti pomen. Bil je in je ostal popolnoma prazna, dekorativna forma. Mi pa smo vedeli, da je treba prostor odpreti v smeri političnega in umetnost povezati z ideologijo in njenim estetskim učinkom. In prav ljubljanski *underground*, še zlasti punkerska in gejevska scena, sta bila tista momenta, ki sta nam dala vedenje, da je treba prekiniti s formalizmom modernizma, ki je zakrival s svojo formalno prazno formo kratenje elementarnih pravic.

Tukaj si štejem v čast, to vedno povem, da se nisem razvila preko akademskega konteksta (ki je bil v času študija politkomisarski), temveč so bili moji učitelji pravzaprav vsi tisti, ki so prihajali z ljubljanske alternativne in gejevske scene. Ne samo kot umetniki, temveč skozi pogovore, skozi čisto prepoznanje tega zunanjega in realnega sveta restrikcij in popolnoma zaprtega družbenega prostora. Pozneje pride feminizem, ki trči ob že znani modernistični prazni formalizem, ki sta mu bila vedno tuja tako teorija kot aktivizem. Zadeva je ostala skorajda nespremenjena do danes. Preprosto formalizem in ustroj sistema, po katerem se konstituirajo kultura, umetnost in vloga institucij v Sloveniji, ne dopuščata sprememb.

Pomembno je povedati, da je ljubljansko altersceno ali subkulturo ustvarila tudi specifična postkolonialna matrica, če se vežem na v tistem času vzporedna dogajanja, recimo v Angliji, kjer je bila ta matrica povezana z migracijami iz nekdanjih kolonij. V Sloveniji poznamo ne le notranji gatarbajterski migracijski fenomen v 70. letih, temveč tudi študentski migracijski val. Večina pripadnikov alterscene so bili migranti, ki so prihajali iz manjših krajev iz Slovenije v Ljubljano ali z Reke, iz Pulja, Skopja, Banjaluke, Tuzle in sedanje Podgorice itd. Večina nas je prihajala iz drugih republik, hierarhija se je ustvarjala tudi na tej ravni, bili smo *outsiderji*, nekateri so bili poleg tega otroci vojaških družin srbskega ali hrvaškega rodu in so bili v slovenskem nacionalnem diskurzu, ki močno temelji na jeziku, odrinjeni, niso bili verodostojni. Danes, v času, v katerem živimo,

moramo razumeti, da način diferenciacije in oblikovanja nove, na hitro »spokane, izdelane« buržoazije kapitalizma, spet poteka prek teh »starih družin«, ki jih vlečemo in umetno prikazujemo kot meščanske družine. V tem procesu sodelujejo mediji, televizija. To kaže, da tisto, kar se je dogajalo v 70. letih, ni nikoli zamrlo. Danes se to nadaljuje s politiko »obvoda«. »Obvod« (*by-pass*) je glavni instrument delovanja tega prostora. Pri nekaterih stvareh se preprosto naredi ovinek v širokem loku, da se lahko izpusti iz sedanosti in še bolj iz preteklosti vse, kar je (bilo) moteče; zato ni knjig o gejevski zgodovini, ni analiz subkulture in ljudje so preprosto izginili. In to prav nikogar nič ne skrbi.

No, če se v tem pogovornem intervjuju (kar je o. k, a me vedno kot forma navdaja z grozo, saj se sliši kot »obujanje spominov«, meni pa gre le za politiko) še za malenkost ustavim ob tej proceduri »obvoda«, jo lahko prevedem tudi kot »pustiti v nemar«, kar je po Giorgu Agambnu najbolj natančna definicija biopolitike. Politike, ki se ne zmeni za nič drugega kot le za štetje ali brisanje prebivalcev. Pri teh postopkih pa sodelujejo številne in najbolj neverjetne institucije in posamezniki.

Torej, alterscena je bila zahteva po revoluciji, po radikalni spremembi te normalizirane diskriminacije, hegemonije modernizma. Pot je vodila skozi navezavo na gejevsko kulturo, gledali smo Fassbinderja, von Praunheima, dojeli smo, kaj je jedro politike in umetnosti. Na drugi strani pa so bili postopki mehkega, a kontinuiranega rasizma v Sloveniji, in to desetletja pred njeno neodvisnostjo, dobra »spodbuda«, recimo ji »brca«, da smo se lahko takoj odzvali. Naj povem, da so bili pankerji vsi po vrsti z delavske scene, iz migrantskega okolja. Če zdaj poslušamo komade, slišimo obup, diskriminacijo. Rasizem je bil že tedaj prisoten, vendar so se zadeve skrivale, češ, v Sloveniji obstaja »mehki totalitarni« socializem. V resnici pa je obstajala trda realnost gospodovalnih takih in drugačnih institucij, elit, represivnih aparatov. Danes je ta »mehkost« diskriminacije povsem izginila

in so rasizem, šovinizem in heteronormativna hegemonija postali »lingua franca«, tako rekoč ničelna točka in mesto identifikacije tako elit na oblasti kot golega naroda v Sloveniji. Na teh točkah se odlično razumejo!

Zavedajoč se tega, ali bolje rečeno, ker smo te procese doživeli na lastni koži, smo, recimo takoj, ko smo začeli izdelovati program v Škucu, v začetku 80. let, povabili Žarano Papić, ki je takrat prvič prišla v Slovenijo. Imela je predstavitev knjig, govorila je o feminizmu, o feminističnem diskurzu, na trdno političen in teoretičen način. Ljudje tega sploh niso poznali, niso vedeli, kako s tem operirati. Zakaj to govorim? Ker je leta 1978 na FDV, kjer sem študirala sociologijo, tekla razprava o položaju žensk v Sloveniji. Predstavili so neko analizo, ki jo je kot vedno pripravil Statistični urad Slovenije. Skupaj z Aino Šmid sva naredili nasprotno analizo in pokazali, kako se je v tistih podatkih Statističnega urada Slovenije skrilo izkoriščanje in razredni položaj žensk v tedanji brezrazredni družbi. Rezultate sva objavili na Radiu Študent, nato je Miha Kovač napisal protestno pismo (odgovor), v katerem naju je obtožil, da sva agentki kapitalizma, nerazsodni buržoazni agentki. Najina analiza je pokazala, kako je mogoče manipulirati s statističnimi podatki, pomembno je, kako jih bereš; to je nekaj, kar danes ve že vsak otrok, delavci, ki so te dni na ulicah, to pa še kako dobro občutijo na svoji koži.

Torej, ko je prišla Žarana Papić, je bil to velik šok, ker ta prostor preprosto ni bil sposoben s tem operirati.

GREIF: LEZBIČNO GIBANJE SE JE NA ZAČETKU NAVEZOVALO NA GEJEVSKO GIBANJE, ŽE V PRVI POLOVICI 80. LET, VENDAR SE JE POZNEJE FORMULIRALO V NAVEZI S FEMINISTIČNO SKUPINO LILIT. HKRATI PA SE ODCEPI OD LILIT KOT SAMOSTOJNA LEZBIČNA SEKCIJA LL, ZARADI TEŽAV S FEMINISTKAMI – ZARADI SEKSUALNIH VOJN, PODTALNEGA STRAHU, DA LEZBIJKE OGROŽAJO FEMINISTIČNE CILJE. V 90. LETIH, KO JE BILA ZASEDBA METELKOVE, SO LEZBIJKE ZASEDLE PROSTORE, IZ KATERIH SO JIH POTEK FEMINISTKE PREGNALE, KER SO BILE PREVEČ RADIKALNE ZA ŽENSKI CENTER. KAKŠEN JE TVOJ KOMENTAR NA AVERZIJO FEMINIZMA DO LEZBIŠTVA?

GRŽINIČ: Znova fantastično vprašanje. Naj takoj povem, na katerih okopih stojim. Zame je edina prava, pa ne prava v smislu »resničnosti«, ampak na način radikalne politično feministične pozicije, relevantna, lezbična pozicija. Menim, da so radikalne teoretično politične lezbične pozicije prav v povezavi s teorijo *Queer* (kar v mednarodnem prostoru odlično konceptualizira *Beatriz Preciado, doma pa Nataša Velikonja, Nataša Sukič in ne nazadnje ti*) edine zmožne na novo politizirati feminizem. Klasični akademski feminizem je žal ostal v 70. letih. Brez intervencije teorije *Queer*, brez intervencije lezbijk, akademski feminizem ni sposoben reflektirati sprememb in intervenirati v času in prostoru. Tako je zato, ker je danes prevladujoči feminizem akademiziran in s tem tako normativiziran, da je postal popolnoma politično nepomemben. Pomen ima le za tiste, ki imajo službo v institucijah in bodo od tega živele vse življenje.

Ampak same niso sposobne razumeti sprememb, same niso sposobne podati drugačne zgodovine. In še več – same sodelujejo pri diskriminaciji lezbijk in vseh pozicij *Queer*, ker ne razumejo, ker ne znajo politično in teoretično razmišljati in ker se bojijo, da bi izgubile svoj primat.

Beatriz Preciado je pokazala, da je njihov problem nezmožnost izpisati novo genealogijo feminizma. Sama pa je to naredila. Izpisala jo je tako, da je predlagala tri ravni dramatizacije ženskosti, spolnosti, in jaz bi temu dodala performativne politike od 70. let do danes. Zapisala je, da je bil v 70. letih feminizem zmožen delovati zgolj prek heteroseksualnega obrazca, saj naj bi bila to edina možnost v tedanjem okostenelem patriarhatu. Ženska je morala dobesedno (za)igrati svojo heteroseksualnost, da si je sploh lahko priborila vstop v širši družbeni prostor. Žal je ta dramatizacija heteroseksualne ženskosti postala in ostala edini emblem feminizma. Toda feminizem v 80. letih se je (kot nas pouči prav ljubljanska subkultura) edino prek dramatizacije ženskosti v gejevski sceni lahko »emancipiral«, če temu

tako rečem, oziroma si znova izbral politično polje. Šele v tem kontekstu, kar je tudi moja lastna teza in ne nazadnje tudi moja življenjska in umetniška »praksa«, je bilo mogoče vzpostaviti feminizem kot novo politiko. Tretja faza, ki je danes edina relevantna feministična pozicija, pa je analiza maskulinosti (moškosti) znotraj *Queera*. Pri tem ne mislim le na »king« pozicije, pač pa na prisvojitve (in uprizoritve) maskulinosti, tako da se lahko analizira patriarhalen, šovinistični, diskriminacijski in lastniški sistem kapitalizma (v katerem živimo) kot tisti, ki obvladuje in vodi vse družbene institucije, določa (integrira ali segregira) vse prakse (tudi spolne in prav tako politične). Radikalne lezbijke in queerovke izpeljujejo danes prav takšen radikalen političen feminizem. Zato sem začela ta odgovor s tezo, da so edine prave feministke danes v smislu radikalne analize – lezbijke. No, če pa vse to povedano še bolj fokusiram na nekdanji jugoslovanski prostor, kar je nujno, če hočemo razumeti, kje stojimo danes, potemtako lahko rečem, kar sem že pred leti razvijala v povezavi s *Preciada*vo, da smo lahko v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja predvsem v Zagrebu in Beogradu spremljali dramatizacijo heteroseksualne ženskosti. V osemdesetih, v ljubljanskem alternativnem ali underground gibanju – dramatizacijo ženskosti v gejevski kulturi, nato pa, v devetdesetih letih ter v postsocialističnem kontekstu – dramatizacijo moškosti v queer kontekstu. Dramatizacije so politični odgovor akademskemu feminizmu, vračajo mu njegov politični naboj. Morda je prav zato v depolitizirani Sloveniji ta »clash« še toliko bolj očit.

GREIF: BILA SI KLJUČNA AKTERKA SUBKULTURNIH TOKOV 80. LET, VIDEOUMETNICA, KUSTOSINJA GALERIJE ŠKUC, UREDNICA VIKSA. ŽE PRED VIKSOM, V ZAČETKU OSEMDESETIH, SI IZDAJALA ZELO RADIKALNI FANZIN, KJER STE UVAJALI ZA TISTI ČAS POPOLNOMA NOVE, NEPREDSTAVLJIVE DISKURZE, OD PREVODOV IZ REVIJE ZG, ČLANKOV ROSETTE BROOKS, PAT CALIFIE ... DO ESTETIKE IN TEORETSKIH DISKURZOV, KI SO SPODBIJALI SISTEM. KAKŠNA JE BILA TVOJA MOTIVACIJA, TVOJE KODE?

GRŽINIČ: Ko si me povabila na intervju, sem poskala zaprašene škatle z gradivom izpred več kot 28 let, kjer hranim po en izvod vsake od teh revij in glasbenih kaset, ki smo jih izdajali, vse je bilo ročno delano – Laibach, Otroci socializma, Via ofenziva... Prelistala sem Vikse, za katere sem tedaj dobesedno »dajala življenje«. Kako je bilo to videti? Skupaj z Mandičem, Barbaro Borčič, Aino Šmid in drugimi smo prevajali ta besedila, izumljali nov besednjak, to so bila besedila, ki so prinesla nek nov svet (ali kar svet) v Slovenijo, večina ni vedela, kaj s tem početi. Govorili so o sadomazohizmu, homoseksualnosti, lezbištvu, fetišizmu ... Spomnim se, kako sem prvič brala te tekste, kako smo to kupovali. Šli smo na avtoštop v London, porabili zanje ves denar, ki smo ga imeli. Bili smo delavska scena, najnižja, jaz sem (bila) percipirana v teh rasističnih časih le kot južnjakinja, živela sem v neki sobici. Spali smo po parkih in dežurali, da nas ne bi dobila policija. Te revije še zdaj hranim in zame so alfa in omega. Tedaj so bile najnujnejša matrica razumevanja lastnega dela; ne moreš početi stvari, če ne razumeš, kako delujejo.

Ne moreš samo delati fotografij ali videa, ne da bi postavil kode. In te kode so bile v besedilih. Vse smo prevajali, vse številke smo ročno tipkali, na srečo je obstajal en kopirni stroj (smeh), to je bila prednost nekdanje Juge, vsako stran smo ročno barvali. Skozi ta besedila sem odrasla, še danes so zame ključna, a vendarle mora biti jasno, to je zgodovina! Vsi smo cele noči delali. Vsi smo bili honorarci, da bi preživel, smo morali fizično delati. Denar smo služili s čiščenjem, bila sem čistilka na vseh mogočih institucijah. To, da smo delali Viks, ni veljalo kot pravo delo, gledali so nas kot skoraj nenormalne, recimo, ko smo začeli snemati prvi in drugi video, skupaj z Dušanom Mandičem in Aino Šmid.

Naša teoretična pozicija je izhajala direktno iz teh besedil, bila je politična, lezbična. Tega nihče ni mogel prenesti, niti pripadniki alter-scene ne, napadali so nas, zmerjali. Zanje je bilo to enako grozljivo, kakor za njihove očete

in matere. To je zame pomenilo, da je to edina prava pozicija. To je danes sicer samoumevno, a se kljub temu ves ta boj nenehno depolitizira. To je največji problem. Boj za političnost družbenega in za politično umetnost je danes zelo odprt. Večina ljudi ob besedi politično pobesni, zdi se jim nemogoče, a nihče se recimo ni pripravljen spopasti s polpreteklo zgodovino. Vse tisto, kar sem takrat delala, ne samo da bi ponovila, ampak bi naredila še bolj intenzivno. Življenje je bilo kruto, policija je zapirala otroke; punkerje iz osnovne in srednje šole je peljala naravnost na policijsko postajo pred očmi vse šole, soseske. To se danes morda sliši zelo šik, zabavno, tedaj pa ni bilo. Stari smo bili dvajset let, Otroci socializma pa 17 ali celo manj, Brane Bitenc je pisal pesmi, ki so med najboljšimi analizami takratnega družbenega in političnega sistema. No, nekaj podobnega, a v drugačnem kontekstu, delajo danes Edo Maajka, TBA ali nekateri iz domače raperske scene. Vrhunsko.

GREIF: TVOJE IZRAZNO SREDSTVO JE BIL VIDEO. ZAKAJ RAVNO VIDEO?

GRŽINIČ: Ker je video izhajal iz množične kulture. Najpomembnejša za razvoj sta bila *rock 'n' roll* in punk. Leta 1980 se je začel MTV, pred tem je bil video bolj umetniško dokumentarna forma, ki je služila zapisovanju umetniških, body in konceptualnih performansov, intervencij. Tako je bilo v nekdanji Jugoslaviji. Z nastankom MTV in z videodeli ameriške umetnice Dare Birnbaum, posebej bi omenila njeno prelomno video mojstrovino *Wonder Woman*, je postalo jasno, da gre za novo tehnologijo, ki potrebuje nov jezik in tudi drugačno kulturno ozadje. Birnbaum je prevzela Supermana, a v obliki *Wonder Woman*, ki je bila potrošniška ikona ameriških mam in je to ikono s pomočjo videotehnologije že v 70. letih spremenila v glavno ikono umetniškega videa. *To pa je bilo tudi v povezavi s postmodernizmom, ki se je oprl na množično kulturo.*

Do 80. letih, do videa v ljubljanski subkulturi, je bil ta kot medij le zapisovalec ali pa se

je uporabljal izključno kot nekakšna tehnološka invencija, ki je bila vsa v raziskovanju barv in nekakšnega psihedeličnega tehnološkega transcendentizma. Naslednji problem so bile aparature, saj je bila videotehnologija reproduktibilna, takšne tehnologije pa se je socializem bal. V realsocialističnih državah je bila reproduktibilna tehnologija ljudstvu prepovedana. Jugoslavija je bila v tem pogledu posebnost, saj smo imeli na voljo polaroid, xerox (lahko smo delali fanzine in kopirali ročno izdelane Vikse), uporabljali pa smo lahko samo eno video-kamero. S to kamero je nastala ŠKUC-Forumova videoprodukcija. To je zelo pomembno. Tehnološko sofisticirana videotehnologija – in da bo jasno, ko rečem sofisticirana, to pomeni, da je bila takšna v tistem času (danes je to dinozaverska tehnologija) – je bila dostopna samo televiziji, in to samo sinovom partijske nomenklature (od tod povezava z likovno akademijo v Ljubljani).

Video je bil v takem kontekstu in v povezavi s to nomenklaturu v Sloveniji predvsem modernistična forma za visoko estetizirano, mi smo temu rekli, umetniško »onaniranje«. Prazna forma brez stika z realnostjo, a visokotehnološko »nabildana«, glede na razvoj tehnologije v tistem času. Takšen video ni imel nič skupnega s tem, kar se je dogajalo v subkulturi.

Res je, da nismo bile »hčere« partijske nomenklature in da nam ta tehnologija ni bila dostopna, vendar nas to tudi ni zanimalo. Mi smo bili dediči neke zgodovine, ki ni obstajala v slovenskem prostoru, *Kenneth Anger*, *Andy Warhol*, *Dara Birnbaum*, *George Kuchar* itd. Video smo delali z drugačnim namenom. V pomoč nam je bila teorija, brali smo članke v časopisih, kot so *ZG*, *BLOCK* itd. S študijem video medija smo razumeli, da je treba s tem praznim slovenskim formalizmom končati in se zapoditi nazaj. Nazaj v kaj? Nazaj v Warhola, Fassbinderja, lezbično sceno, raziskovali smo, kaj pomeni seksualnost, kaj pomeni diskurz in kaj policija. Naši prvi videi govorijo prav o tem. Aina govori recimo o tem, kako je bila na zaslišanju na policijski postaji, kjer so ji pove-

dali, da vse vedo, da vsemu sledijo in da če bo sodelovala, se ji ne bo nič zgodilo.

To je bil tudi odmik daleč stran od akademije za likovno umetnost. Ampak kaj se danes zgodi – in to je ključno? Izda se knjiga o videu in v tej knjigi so kot začetniki videa postavljeni ravno tisti, od katerih smo se mi distancirali, ko smo postavljali novo sceno. Ti ljudje so ponovno vključeni kot nosilci, iniciatorji. To kaže na popolno nerazumevanje, zato mi v tej knjigi sploh nismo hoteli sodelovati. Avtorji knjige so naredili umetno kontinuiteto, da bi lahko tako izkrivili zgodovino, izbrisali imena in se sami vpisali v izpraznjeno zgodovino. Predvsem to kaže na njihovo teoretično in kritično impotenco. Ključ ni bil v tem, da bi mi imeli kaj proti tem praznim videostom. Bistvo je, da pri svojem delu preprosto niso več sledili času in njegovim zahtevam.

GREIF: POMEMBNA JE ANALIZA STRUKTURNEGA, KONTEKSTA?

GRŽINIČ: Absolutno. Kritika prakse, sistema, umetnosti. Kaj je umetnost? *Was ist Kunst?* Komu je namenjena? Ključno vprašanje je, komu je namenjena. Nanj ne odgovarjaš s hermenevitično gesto, z izkopavanjem, temveč s tem, da spodmakneš celoten teren, spremeniš vsebino, ustvariš drugačno formo. A za to je bilo treba spremeniti kodo. Sprememba kode pa zahteva vnos vsega tistega, kar je bilo zatrto in zamolčano. Na prvem videofestivalu, ki se je imenoval VIDEO CD in so ga kot bienale začeli organizirati leta 1983, nas niso hoteli sprejeti. Prijavili smo dve videodeli *Ikone glamurja*, *odmevi smrti* iz leta 1982 in *Grožnja prihodnosti* iz leta 1983. Prvi videofestival je vodil Miha Vipotnik, ki nam je rekel, da to ni videoumetnost. Ljudje iz Beograda pa so ob tem izjavili: »Pa nemojte tako. Pa to je možda nova video umetnost, a mi to ne znamo.«

GREIF: DISKURZ ALTERNATIVNIH GIBANJ JE TEMELJIL NA LEVIH RADIKALNIH TEORIJAH, POUĐARJAL JE SEKS, FETIŠIZEM, HOMOSEKSUALNOST, SADOMAZOHIZEM – VSE TO, KAR JE NEPOJMLJIVO, KER POMENI ODKLON OD NORMA-

TIVNE HETEROSEKSUALNOSTI, OD MATRICE. DANES PA JE V OSPREDJU »PLODNOST IN RODNOST SLOVENCEV«, IZKLJUČNA UPORABA SPOLNOSTI V REPRODUKCIJSKE CILJE, KOT SVETO PISMO. SPOLNOST NI VEČ SREDSTVO KRITIČNEGA ARTISTIČNEGA DISKURZA, TEORIJE.

GRŽINIČ: Znova. To sta dva procesa. Prvi je močan formalizem, kjer je (zgodovinska) abstrakcija glavna koda. Za Zahod (prvi kapitalistični svet) in tudi za nas danes, ki smo v kapitalizmu, je značilno, da se prav vse, vključno s spolnostjo (da o depolitizirani politiki niti ne govorim), spreminja v potrošniški »brand«, znamko. V hollywoodskih filmih je neheteronormativna spolnost, če ni »pribita na križ«, prikazana le kot nekaj, kar je »seksi«. Seksi pa je lahko samo znotraj okvira heteronormativnosti, dokler je vse skrito. Hollywoodski film je uničil vse. Če gledaš, kaj se danes dogaja s hollywoodskim filmom, kakšne so vrednote, kakšne so gejevske in lezbične pozicije, vidiš, da so te dobesedno izpljunili kot malomeščansko matrico. V Sloveniji ni nič drugače.

Drugi pa je tukaj med najbolj hegemon-skimi diskurzi vsekakor katolicizem. Splošno gledano je krščanski diskurz pripeljal zahodno kulturo do propada, obscenost krščanskega diskurza je monstrozna, uničili so cele generacije. Da ne govorim o tem, kaj je krščanstvo naredilo ženskam, kaj je katolicizem naredil drugim svetovom, recimo Afriki, s tem, ko prepoveduje uporabo kondomov, itd. To je kriminalna združba. Naj bo zapisano. Kriminalna združba, ki je uničila vse druge svetove, da bi obvarovala le »vrednote«, ki varujejo kapital katoliške cerkve. Samo za to jim gre. Razlogov za tako početje nihče ne analizira. Tisti, ki se tega zavedajo, pa so tako ali tako marginalizirani. Heteroseksualnost in patriarhat gresta skupaj, z roko v roki, in temu bolj ali manj sledijo zakoni.

Treba je torej razgaliti krščansko katoliško matrico, ki je ena najbolj smrtonosnih matric, jo povezati s kapitalom. Danes ne moremo razumeti kolonializma, še manj kapitalističnega liberalizma, če ga ne povežemo direktno s krščansko katoliško matrico. Šele, ko to

naredimo, vidimo, da gre za sistem, ki mu naša kritika ne pride do živega; ta sistem skuša ohraniti celotno družbo, tudi slovensko.

Kot vemo, prav nič seksi ni parada ponosa recimo v Beogradu ali na Hrvaškem ali v Bukarešti, tudi pri nas doma ni nič seksi, če te prebutajo, ker si gej! Parade ponosa so recimo v Beogradu prizorišče vojne, kjer homofobni nacionalisti (ki jih, naj bo jasno, država še kako podpira) gejem, lezbijkam in queer populaciji strežejo po življenju.

GREIF: SOČASNO, KO JE IZHAJAL VIKS, SO IZHAJALE PUBLIKACIJE, KOT JE RECIMO ČKZ. TA V ZGODOVINSKEM TRENUTKU, KO SE JE TUKAJ RODOLO GEJEVSKO-LEZBIČNO GIBANJE, KOT PRVO V VSEJ VZHODNI EVROPI, NI PREMOGEL NITI ENE SAME REFERENCE NA TO TEMO. KAKO SE JE VIKS RAZLIKOVAL OD DRUGIH SOČASNIH MEDIJEV?

GRŽINIČ: Najprej naj nekako podam sliko tistega časa. Poskusila bom tako kolokvijalno in izjemno shematično čas zavrteti za 29 let v preteklost. Viks št. 1 smo namreč izdali leta 1981. V tistem kontekstu je bil tudi ČKZ, čeprav se je zdelo drugače, režimski. To je veljalo za vse institucije, režim je deloval prek koncentričnih krogov, v središču je bila partija in meje diskurza so bile natančno določene. S sankcijami je bilo natančno določeno, kaj je politika, kaj so parole in kaj je oblast. Regulirane so bile teme, povezane s procesi 68. leta, smrtjo Tita itd. Kultura je imela neko posebno mesto, dokler ni posegla v politiko. Dokler ni zašla v eksces in zadela v ost, je bilo vse dobro. Viks so delali ljudje, ki so se tega zavedali. Na Škucu, recimo na filmski sekciji, bi lahko počeli karkoli drugega, se šli »ljubiteljsko« umetnost. Ti ljudje so iz svoje perspektive razumeli spremembe in jih tudi izpeljali, imeli so somišljenike; niso bili neki posebneži, Don Kihoti. Če pa si hotel karkoli izdajati, si potreboval tudi formalno organizacijo, brez nje ne bi mogli izhajati. Moral si imeti organizacijo, tudi če si imel ime, recimo Laibach, če si hotel nastopati, si potreboval organizacijo, ki naj te prijavi in te formalno zastopa, brez

organizacije ni šlo, sicer si šel v zapor. Bili bi videti kot agenti, ne vem čigavi ... Pravzaprav primerjava med Viksom in ČKZ ni mogoča, ČKZ je bil del režima, mi smo bili na drugi strani. Ne po krvi ne po zemlji ne po jeziku ne po seksu ne po socialističnem pedigreju in kapitalu nismo bili del te nomenklature. S pozicije večine smo bili nič, nismo obstajali. Odlična preslikava ideologije socializma, ki deluje kot psihoza. Preprosto se dela, kot da te ni, in se ji tako ni treba ukvarjati s tabo. Če pa te to moti, potem te kar dajo v zapor, da ti pokažejo mejo. Najbolj razvpiti primer je vsekakor Igor Vidmar, ki so ga zaprli, ker naj bi bil fašist, ker je pač nosil »anti-nazi« punkersko pripenko. Norost! Zadeva je bila nadvse kompleksna, čeprav se mi zdi, da mi jo je za potrebe tega intervjuja uspelo razložiti v enem stavku; da sem ujela cinizem, cinično logiko oblasti. Danes je ta logika še kako dejavna.

GREIF: ALI SE DA NA KRATKO OPISATI, KAKŠNA JE DEDIŠČINA ALTERNATIVNIH GIBANJ DANES? IZŠEL NI NITI EN ZBORNIK. KJE SO ALTERNATIVCI OSEMDESETIH? SO POSTALI PODJETNIKI, VLADNI USLUŽBENCI, PROFESORJI ZAHODNE, ORTODOKSNE BELE MOŠKE ZNANOSTI?

GRŽINIČ: »Dediščina« je v tem, da pride nekdo, neka oseba, ki je preko aktivistično teoretične pozicije zmožna pogledati v zgodovino in jo pravzaprav želi aktualizirati in ne pohistorizirati. Kot se to dogaja se tem intervjujem. A to je začetek. Prvi pogoj, kot pravi Althusser, je vedno deskriptivna teorija. Mislim, da smo na dobri poti. Če bo ta intervju nekje objavljen, bo to pripomoglo k možnostim, da se vzpostavi fond neke zgodovine, kar je šele pogoj, da začnemo resno delati na zadevi in postavljati vzporednice. Obstaja en sam zbornik, že omenjeni *PUNK JE BIL PREJ: 25 let punka pod Slovenci*, ki ga je uredil Igor Vidmar, skupaj z Lovšinom in Mlakarjem, in je izšel leta 2002. To je to. Tam sem pisala prav o teh vprašanih. To je knjiga, ki je izšla in o kateri ni niti ene same samcate recenzije v času izida v svobodni, kapitalistični Sloveniji. To pove

vse. Uredniki zbornika niso mogli verjeti, da se je to zgodilo. Da, nekateri iz tistih časov so vse to, kar navajaš, predvsem profesorji, ki tega ne jemljejo kot referenco, temveč kot stranpot lastnega življenja. Jaz kot stranpot jemljem dejstvo, da nihče ni zmožgal napisati ene recenzije, to je zame stranpot. Znova je na delu biopolitika. In ta pravi tudi, da te vključijo tako, da ti nekako vendarle objavijo knjigo, zato da te izključijo.

GREIF: ALI LAHKO TOREJ DUH ESTETIKE 80. ŠE DANES PREŽIVI IZKLUČNO NA MARGINI, CELO ONKRAJ MARGINE? OSTRINA TEGA GIBANJA JE DANES ENAKO RADIKALNA IN NEZAŽELENA KOT TEDAJ, ČE NE ŠE BOLJ.

GRŽINIČ: Imaš čisto prav, a je forma te izključitve postala še bolj sofisticirana, edino, kar velja, je zaščita kapitala. Ta formalistični okvir je neoliberalna demokracija, ki se kaže, kot je zapisal teoretik Petit, v dveh modalnostih: v vojnem stanju in kot postmoderna fašizem. Oba ta načina pa se uporabljata za to, da se prikriva resnica današnjega sveta, ki pravi, kot je napisal že Marx, da je edina meja kapitala kapital sam. A danes to pomeni korak več, kot pravi Petit, je »solastništvo kapitala in oblasti«. Beseda solastništvo v tej povezavi pa meri na dejstvo, da je danes kapital veliko več kot le kapital in da je ta veliko več – pravzaprav oblast. Propad sveta so zakrpali v treh dneh. Poglejmo Evropo. Schengenski režim v resnici deluje zunaj, deluje v državah, ki sploh niso v schengenskem sistemu. Torej brezpravno. Tam čistijo teren, da bi nezaželenim preprečili vstop. Po tej logiki delujejo tudi sodobne »teorije«, rituali, diskurzi, s katerimi se pišejo zgodovine.