

მარცხის ქვიარ ხელოვნება

ჯუღით ჰალბერსგამი

მთარგმნელი: მარიამ ჭანჭალაიშვილი

თუ პირველი ცდა წარმატებით არ დასრულდა, შესაძლოა, მარცხი შენი სტილია.

— კვენტინ კრისპი, შიშველი საჯარო მოხელე

ისტორიული გეი იდენტობის მოგიერთი ასპექტის ღირებულება, მათი შესაძლო ღრმა იდეოლოგიურობის მიუხედავად, შესუსტდა ან უგულვებელყოფილ იქნა თანმიმდევრული განმთავისუფლებელი გაღლების წყალობით. აქ ცენტრალურია ჰომოსექსუალურ სიყვარულსა და დანაკარგს შორის ურთიერთმიმართება - კავშირი, რომელიც ქვიარებს დაეხმარა სასიყვარულო იმედგაცრუებებისა და შეზღუდვების (ასევე, მომავლის შესახებ არსებული არარეალური იმედების) შეცნობაში ისტორიულად. ხაზს ვუსვამ რა ამ კავშირს, ვიდრე უარყოფ მას, მე განვიხილავ წაგების ხელოვნებას განსაკუთრებით ქვიარ ხელოვნებად.

— ჰებერ ლავი, აქამდე არსებული შეგრძნებები: დანაკარგი და ქვიარ პოლიტიკის ისტორია

ქვიარ დანაკარგი... უფრო მეტად ეხება გაქცევას და გარკვეული გიპის ვირტუოზობას.

— ხოსე ე. მუნობი, საკრუიზო უტოპია: ქვიარ უტოპიის “იქ” და “მამინ”

21-ე საუკუნის პირველი დეკადის დასასრულს, როდესაც შეერთებული შტატები აღმოჩნდა ერთ-ერთი ყველაზე მძიმე ფინანსური კრიზისის წინაშე ღიდი ლეპრესიის შემდეგ; როდესაც ეკონომისტებმა სასოწარკვეთის ნიშნად ხელები ჩამოუშვეს და თქვეს, რომ მათ ვერ განჭვრიტეს მოახლოებული ფინანსური კოლაფსი; როდესაც დასაქმებულებმა დაკარგეს სახლები იპოთეკური სესხების გამო და საშუალო კლასი ხედავდა, თუ როგორ მცირდებოდა მათი საპენსიო ანგარიშები არასწორი ინვესტირების გამო; როდესაც მდიდრებს ფინანსური მხარდაჭერა დასჭირდათ და ეძებდნენ თავიანთი სიმდიდრის შენარჩუნების გზებს; როდესაც კაბინოების კაპიტალიზმმა გამოაფინა თავისი ნამდვილი სახე, როგორც თამაშმა, რომელსაც ბანკები თამაშობდნენ სხვისი ფულით... ნათელი გახდა, რომ მარცხზე საუბარი უნდა დაწყებულიყო.

მარცხი, რაღა თქმა უნდა, კაპიტალიზმთან ერთად მოდის. საბაზრო ეკონომიკას გამარჯვებული და დამარცხებულები ესაჭიროება, მოთამაშეები და რისკზე წამსვლელები, თაღლითები და გაცურებულები; კაპიტალიზმი, როგორც სკოტ სენდიჯი აღნიშნავს თავის წიგნში “ხელმოცარულად დაბადებულები: მარცხის ისტორია ამერიკაში (2005)”, ყველასგან მოითხოვს იმ სისცემაში ცხოვრებას, სადაც წარმატება უღრის მოგებას, მარცხი კი

სიმდიდრის დაგროვების უუნარობაა თუნდაც იმ პირობებში, სადაც მოგიერთის მიერ სარგებლის მიღება გულისხმობს სხვების დანაკარგს. როგორც სენდიჯი თავის კვლევაში მოგვითხრობს, დამარცხებულებზე არ არსებობს ინფორმაცია მაშინ, როდესაც გამარჯვებულები მუდმივად ლაპარაკობენ თავიანთ თავზე; შესაბამისად, მარცხის შესახებ ჩანაწერები არის “ოპტიმიზმის კულტურაში დამალული პესიმიზმის ისტორია” (9). პესიმიზმის ეს დამალული ისტორია, ისტორია, რომელიც წარმატების ყველა ისტორიის მიღმაა მიმალული, სხვადასხვაგვარად შეიძლება, გადმოიცეს; მაშინ, როდესაც სენდიჯი მას შეერთებული შტატების კაპიტალიზმის ჩრდილოვან ისტორიას უწოდებს, მე მოვიხსენიებ ანტიკაპიტალისტურ, ქვიარ ბრძოლის ამბად. მას ასევე ვუწოდებ ანტიკოლონიური ბრძოლის ნარაგის, უარის თქმას გარკვეულობაზე და შეუსაბამობის ხელოვნებას. ეს არის ამბავი ხელოვნებაზე ბაზრის გარეშე, ეს არის სპექტაკლი სცენარის და ნარაგივი განვითარების გარეშე. მარცხის ქვიარ ხელოვნება ჰყვება შეუძლებელზე, დაუჯერებელზე, ნაკლებად სავარაუდოზე, შეუმჩნეველზე. იგი მშვიდად აგებს და ამ წაგებაში წარმოიდგენს ცხოვრების, სიყვარულის, ხელოვნებისა და ყოფნის სხვა მიზნებს.

მარცხი, შესაძლოა, იმ იარაღებს შორის იყოს, რომელთაც ჯეიმს სკოგი უწოდებდა “სუსტების იარაღებს” (1987: 29). სამხრეთ ამიაში გლესთა წინააღმდეგობის აღწერისას სკოგმა გარკვეული სვლები, რომლებიც თითქოს გამოხატავდა გულგრილობასა და უხმოდ დანებებას, მიიჩნია დომინანტური წესრიგისადმი წინააღმდეგობის გაწევის “მალულ საშუალებად”. ბევრმა თეორეტიკოსმა გამოიყენა სკოგის მიერ აღქმული წინააღმდეგობა, რათა აღეწერა განსხვავებული პოლიტიკური პროექტები და გადაეზრებინა ძალაუფლების დინამიკა; მოგიერთმა მკვლევარმა, როგორცაა სეილია ჰარგმენი (1997), გამოიყენა სკოგის შრომა, რათა დაეხასიათებინა მონობის წინააღმდეგ მიმართული ისეთი მოხერხებული სვლები, როგორც იყო გაჭიანურებული მუშაობა და არაკომპეტენტობის სიმულაცია. “სუსტების იარაღის” ცნების გამოყენება შესაძლებელია იმის რეკაგეგორიზაციისთვის, თუ როგორ გამოიყურება უმოქმედობა, პასიურობა და წინააღმდეგობის არგაწევა ძირითადი საქმის შეფერხების კუთხით. ჩვენ ასევე შეგვიძლია, მარცხი მივიჩნიოთ უარის თქმად ძალაუფლებისა და წესრიგის დომინანტური ლოგიკის უსიგყვოდ აღიარებაზე; კრიტიკის ფორმად. როგორც პრაქტიკა, მარცხი აღიარებს, რომ ალტერნატივები უკვე მოაზრებულია დომინანტურში და რომ ძალაუფლება არასოდესაა საყოველთაო და მუდმივად მოქმედი; და მართლაც, მარცხს შეუძლია, გამოიყენოს იდეოლოგიის არაპროგნოზირებადობა და მისი გაურკვეველი ღირებულებები.

უარყოფს რა ეკონომიკურ დეგერმინიზმს, გრამსკი წერს, რომ “მექანიკური ისტორიული მაგერიალიზმი არ იძლევა შეცდომის შესაძლებლობას, თუმცა (გრამსკი) უშვებს, რომ ყოველი პოლიტიკური აქტი იმთავითვე განსაზღვრულია სტრუქტურის მიერ და შესაბამისად, ექვემდებარება სტრუქტურის რეალურ და მუდმივ მოდიფიკაციას (წარმატების მიღწევის თვალსაზრისით)” (2000: 191). გრამსკის მიხედვით, იდეოლოგიამ ისევე უნდა იმუშაოს შეცდომასა და მარცხზე, როგორც სრულ პროგნოზირებადობაზე; შესაბამისად, რადიკალური პოლიტიკური პასუხი უნდა გადაერთოს იმპროვიზაციულ რეჟიმზე, რათა არ ჩამორჩეს დომინანტურსა და დაქვემდებარებულს შორის მუდმივად ცვალებად ურთიერთობებს,

რომელებიც წარმოიქმნება ქაოტურ პოლიტიკურ ცხოვრებაში. გრამსკი ინტელექტუალურ ფუნქციას განიხილავს, როგორც საკუთარი თავის შეცნობისა და იმ სტრუქტურების შესახებ არსებული ცოდნის გამოყენების საშუალებად, რომელსაც დაყავს ეს მნიშვნელობა “სალი ამრის” კლასობრივი გაგების მოთხოვნებამდე.

ქვიარ კვლევა გვთავაზობს, რომ წარმოვიდგინოთ არა სადღაც არსებული ფანტასტიკური რეალობა, არამედ არსებული ალტერნატივები, რომლებიც მიემართება ჰეგემონურ სისტემებს. რასაც გრამსკი უწოდებს “სალ ამრს”, დამოკიდებულია ნორმების წარმოებაზე და, შესაბამისად, სალი ამრის დომინანტური ფორმების კრიტიკა, გარკვეულწილად, ნორმების კრიტიკაცაა. ჰეგერონორმატიული სალი ამრი წარმატებას აიგივებს დაწინაურებასთან, კაპიტალის დაგროვებასთან, ოჯახთან, ეთიკურ ქცევასა და იმედთან. სალი ამრის სხვა დაქვემდებარებულ, ქვიარ ან ჰეგემონურის საწინააღმდეგო ფორმებს კი მიეყავართ მარცხისა და არაკონფორმულის, ანტიკაპიტალისტური პრაქტიკების, არარეპროდუქციული ცხოვრების სტილის, ნეგატიურობის, კრიტიკის კავშირთან. ხოსე მუნომბა ჩამოაყალიბა ქვიარ მარცხის ყველაზე სრულყოფილი გაგება. იგი ქვიარობასა და მარცხს შორის კავშირს, ერთი მხრივ, უტოპიური “პრაგმატიზმის უარყოფის”, ხოლო მეორე მხრივ, ასევე უტოპიური ნორმების უარყოფის კონტექსტში განიხილავს. მუნომბი საკრუიმო უტოპიაში აკეთებს სრულიად ახალ მიგნებებს სექსის, ძალაუფლების და უტოპიური მისწრაფებების შესახებ. ხშირად გვიპრაქტიკები და ანონიმური სექსი ქვიარ უტოპიის ამ გენეალოგიაში ცენტრალურ ადგილს იკავებს, მაგრამ ხანდახან იგი ისევე ფაქიზადაა წარმოჩენილი, როგორც ეს “დისიდენტიფიკაციაშია(1999)” - როგორც სასურველი და მელანქოლიური ურთიერთობა ცოცხალთა და მკვდართ შორის. მუნომბი ქვიარ მარცხის ისეთ გამოჩენილ მოაზროვნეებს მიმართავს, როგორებიც არიან ჯეკ სმიტი და ფრედ ჰერკო, თუმცა მისი ინტერესის საგანი წარმატების ისტორიებიცაა (O’Hara, Warhol), რათა შემოგვთავაზოს იმ სუბკულტურული შემოქმედების სრული არქეოლოგიური მოცემულობა, შრეები, რომლებიც ჩამალულნი არიან წარმატების საბაზრო ღირებულების ბრჭყვიალა ბედაპირს მიღმა. მაშინ, როდესაც მუნომბი ქვიარობას მარცხის კულტურული ნარატივისთვის ცენტრალურად წარმოგვიდგენს, არსებობს საკმაოდ ძლიერი ლიგერაგურა, რომელიც მარცხს, თითქმის ჰეროიკულად, აღიქვამს ნარატივად, რომელიც მეინსტრიმთან თანაარსებობს. ასე რომ, მოდი, დავიწყოთ მარცხის ამ შთამბეჭდავ ნარატივზე დაკვირვებით, რომელიც ერთმანეთთან არ აკავშირებს მარცხსა და ქვიარობას და ვნახოთ, რა მოხდება. ამან უნდა გააქროს კითხვები იმის შესახებ, თუ რაგომ უნდა მოთავსდეს მარცხი იმ პოლიტიკური მოვლენების კონტექსტში, რასაც ჩვენ ქვიარ კონტექსტს ვუწოდებთ.

პანკ მარცხები

ირვინ უელშის ცნობილი კლასიკური პანკ რომანი (1996) დანამდვილებით არის არაქვიარ რომანი მარცხის, იმედგაცრუების, დამოკიდებულებისა და ძალადობის შესახებ, რომელიც ედინბურგის ჯურღმულებში მიმდინარეობს. ნოველა შოგლანდიის მუშათა კლასის უხამს

სიცივესა და ძალადობრივ აფეთქებებზეა, თუმცა იგი მოიცავს პანკ ნეგატიურობის ისეთ აშკარა მომენტებს, რომლებიც მიუთითებს მარცხის ნაგულისხმევ პოლიტიკაზე. “ჩხერკეთელობა” ასახავს იმ დაუსაქმებელი შოგლანდიელი ახალგაზრდების მცდელობებსა და მწუხარებას, რომლებიც იუმორითა და ჭკუამახვილობით ცდილობენ, გაექცნენ გეგჩერის ბრიგანეთს. რენგონი, რომანის ანტიგმირი და გექსგის 5 ნარაგოროთაგან ერთ-ერთი, უარს ამბობს ნარაგივის განვითარების ჩვეულ გრაექტორიაზე და გამუდმებით მონაცვლეობს ნარკოტიკების გემოქმედებასა და მოწყენილობას შორის. ის არ გადის მომწიფების პერიოდს, არ პროგრესირებს, არც თვითონ და არც მისი მეგობრები არ სწავლობენ შეცდომებზე, არავინ ანებებს თავს ცუდ ცხოვრებას და ბოლოს ბევრი მათგანი კვდება ნარკოტიკის, შიღის, ძალადობისა და უარყოფის გამო. რენგონი აცნობიერებს, რომ იგი უარს ამბობს თვითგანვითარების ნორმატიულ მოდელზე და ამ უარყოფას არჩევანის ლიბერალური გაგების მწვავე კრიტიკად გარდაქმნის: “დავუშვათ, იცი შენი ქცევის ყველა დადებითი და უარყოფითი მხარე; იცი, რო ალრე დაიბრიდე. რო გიჟი არა ხარ და ა.შ და ა.შ., მარა მაინც გინდა ეს ოხერი შავი. რას იზამენ? რას და აგიკრძალავენ ამის კეთებას, რადგან ეს მათი წაგების ნიშანია - შენ ხომ ამით უარს ამბობ ყველაფერ იმაზე, რასაც ისინი გთავაზობენ: ჩვენ აგვირჩიე! სიცოცხლე აირჩიე! განვალების გადახდა აირჩიე, სარეცხი მანქანები, ავტომობილები, გახგმე ჯდომები და გვინის მგყენელი, სულის დამანგრეველი თამაშების ყურება; ნაგავი პროლექტებით მუცლის ამოყორვა აირჩიე! სიბერით გახრწნა, ჩაფსმა და ჩაჯმა აირჩიე საკუთარ საწოლში; სახლში გდება და გულის ხეთქვა აირჩიე იმ ეგოისტი ნაბიჭვრების ყურებით, რომლებიც თვითონ მოავლინე ქვეყნად - ცხოვრება აირჩიე! ეგეთი ცხოვრების დედაც არ მოგყვან?! თუ მაგ ყვერებს რამე არ აწყობთ, ეგ მაგათი პრობლემაა. როგორც სერ ჰარი ლიდერი ამბობს, მე უბრალოდ მინდა, ჩემი საკუთარი გზა ბოლომდე გავიარო.”

რენგონის გადაწყვეტილება, რომ არ აირჩიოს “სიცოცხლე”, რადიკალურად ეწინააღმდეგება მასკულინური რესპექტაბელურობის ფორმებს და ასევე აძლევს საშუალებას, რომ დაგვანახოს ჯანმრთელობის, ბედნიერების, სამართლიანობის საწინააღმდეგო ლოგიკა პოსტკეთილდღეობის სახელმწიფოს ფარგლებში. ამ ბრწყინვალე, ღვარძლით აღსავსე გამოსვლაში ის ამართლებს თავის არჩევანს, რომლის მიხედვითაც ნარკოტიკების მიღება არჩია ჯანმრთელობას - ეს არის გადაწყვეტილება “რომ არ აირჩიო ცხოვრება”, სადაც “ცხოვრება” გამოხატავს “განვალების გადახდას, სარეცხ მანქანებს, ავტომობილებს, გახგმე ჯდომებს და გვინის მგყენელ, სულის დამანგრეველი თამაშების ყურებას; ნაგავი პროლექტებით მუცლის ამოყორვას და ძირითადად, სახლში ჩაღპობას. საზოგადოება, როგორც ის გვეუბნება, “იგონებს ყალბ, ჩახლართულ ლოგიკას, რათა შთანთქას იმ ადამიანების ქცევა, რომლებიც შეინსგრიმს მიღმა არიან” (187). ამ ლოგიკის მიხედვით, “სიცოცხლე”, როგორც მინ უმოდრაოდ ყოფნა და პასიურობა, წარმოადგენს უკეთეს არჩევანს, ვიდრე სასმელსა და ნარკოტიკებზე ცხოვრებაა. იმავე ლოგიკას სთავაზობს ახალგაზრდებს, რომ ქუჩის ბანდებს შეირაღებულ ძალებში მსახური არჩიონ, ხოლო ქაოსურ სექსუალურ

ცხოვრებას - ქორწინება. პოლემიკა ასევე ეხება გაერთიანებულ სამეფოში არსებული კოლონიური მმართველობის სტრუქტურას. გესლიან კრიტიკაში, რომელიც ეხება შოგლანდიისა და შოგლანდიელების კოლონიზებას, რენგონი მხარს უჭერს თავის მანიაკ და მოძალადე მეგობარ ბეგბის: “ვერ ვიგან ბეგბისნაირ მასკებს. მთელი პასუხისმგებლობის ინგლისელებისთვის აკიდება, რომლებმაც დაგვპყრეს, ნაღდად არ არის საჭირო. პირადად მე მათი საწინააღმდეგო არაფერი მაქვს. უბრალოდ დებილები არიან. დებილებმა დაგვპყრეს, რა. ერთი წესიერი, სიცოცხლით სავსე, ჯანსაღი ერიც ვერ ვიპოვეთ, რომ იმას დავეპყარი. მაინცდამაინც ამ გაბულუქებულმა იდიოტებმა უნდა გემართონ! რად გვაქციეს? ნაძირლებად, სამოგადლობის მუწუკებად. გასაცოდავებულები და დაჩმორებულები ვართ, გულისამრევები, ყველაზე მყრალი ნაგავი, რომელიც კი ოდესმე კაცობრიობას მოუჯვამს! ინგლისელებს რას ვერჩი? საკუთარ მოქაჩულში ურევენ ხელებს. უბრალოდ შორლანდიელებს ვერ ვიგან.”

რენგონის გამოსვლამ ინსპირაციული ღირებულებების გამო შეიძლება, ვერ დაიმსახუროს ქულები, თუმცა ის მნიშვნელოვანი და ძლიერი კრიტიკაა, რომელიც, ერთი მხრივ, მიემართება ბრიგანულ კოლონიალიზმს, მეორე მხრივ კი ანტიკოლონიური ნაციონალიზმის ფუჭად ოპტიმისტურ რიგორიკას. სრულიად განსხვავებულ კონტექსტში ლიმა ლოუმ ის შრომები, რომლებიც უარყოფს კოლონიალიზმისა და ნაციონალიზმის ბინარულ ოპოზიციას, დაახასიათა, როგორც “დეკოლონიზაციური შრომები” - იგი ამას “წარმოების კოლონიური რეჟიმის მიმდინარე ნგრევას” უწოდებს (1996: 108). ჩხერკეთელაობა, შოგლანდიური დეკოლონიზაციური რომანი ნარკოტიკებს, ქურდობასა და ძალადობას “სუსტების იარაღად” განიხილავს, რომელსაც კოლონიზებული, მუშათა კლასის წარმომადგენელი კაცები მიმართავენ ედინბურგის მიყრუებულ ადგილებში.

არჩევანის ლიბერალური რიგორიკის რენგონისეული კრიტიკა და მის მიერ ჰეგერო ოჯახის უარყოფა იწვევს ნეგატიურობის ამონთხევას, რომელიც მიმართულია რამდენიმე სამიზნისკენ - როგორც დომინანტურის, ასევე არადომინანტურისკენ. ხშირად მისი ნეგატიურობა მარტივად გადაიბრდება რასიზმში, სექსიზმსა და ჰომოფობიაში, მაგრამ სხვა დროს იგი თანხვედრაშია კრიტიკის პროგრესულ პოლიტიკებთან. მართლაც, რენგონის სიყვები პოეზებს ექოს ამჟამინდელ ქვიარ თეორიაში, რომელიც თავად აკავშირებს ნეგატიურობას ქვიარობასთან. ლი ედელმენის წიგნი “არარსებული მომავალი”, რენგონის მსგავსად, ამბობს, რომ ქვიარებს შესაძლოა, უნდოდეთ, “უარის თქმის ნაცვლად თანხმობა განაცხადონ ბავშვზე, როგორც წარმოსახვითი წარსულის დისციპლინურ სურათზე ან როგორც მუდმივად განუხორციელებელი მომავლის პროექციულ იდენტიფიკაციაზე” (2005: 31). მაშინ, როდესაც ედელმენის მიერ არჩევანის უარყოფა გეთავაზობდა სიმბოლიკური წესრიგისადმი მიბრუნებას, რათა კითხვის ნიშნის ქვეშ დაეყენებინა პოლიტიკური რელევანტურობის აგება,

“ჩხერკეთელობაში” წარმოჩენილი უარყოფები ებლაუჭება სტატუს კვოს, რადგან თეთრკანიანი კაცების დაღმასვლა ახალი წესრიგის თანმდევ მოვლენად ვერ განიხილება. “ჩხერკეთელობა,” საბოლოო ჯამში, საკმაოდ ჰეგერომასკულინურია საკუთარი მასკულინური ძალაუფლების ცვალებადობის, მდებარეობითი სქესის წინააღმდეგ განწყობილი ერთობისა და არაპროგნოზირებადი ძალადობის ამოხეთქვის პირობებში. ალტერნატიული რეჟიმის შესახებ სრულყოფილი ხედვის გარეშე რომანი იმ პანკი კაცის ენით გამოხატავს სიბრაზეს, რომელსაც წართმეული აქვს პაგრიარქალური და რასობრივი პრივილეგიის მემკვიდრეობა. არაქვიარ მარცხის ამ მაგალითის მიხედვით, მარცხი გარიყული თეთრკანიანი კაცის გაბრაზებაა, რისხვაა, რომელიც ჰპირდება და თავის თავში გულისხმობს სასჯელს ქალებისა და არათეთრკანიანი ხალხისთვის.

სხვანაირად როგორ შეიძლება წარმოვიდგინოთ მარცხი? და რა გიპის სასურველი პოლიტიკური შედეგებით? როგორ იყენებდა მარცხს სხვადასხვა პოლიტიკური პროექტი? და როგორი გიპის პედაგოგიკა, ეპისტემოლოგია იმალება იმ ქმედებების მიღმა, რომელთაც განსაზღვრეს გერმინი “მარცხი” ანგლო-ამერიკულ კულტურაში? ამ თავის დარჩენილი ნაწილი ეთმობა მარცხის ისტორიას, რომელიც არის დიალოგი სენლეჯის “პესიმიზმის დამალულ ისტორიასა” და მუნომის “ქვიარ უტოპიასთან” და რომელიც ჩანაწერებისა და თქმულებების, თეორიებისა და მაგალითების მიხედვით განიხილავს, თუ რა ხდება მაშინ, როდესაც მარცხი პროდუქტიულად უკავშირდება რასობრივ ცნობიერებას, ანტიკოლონიურ ბრძოლას, გენდერულ განსხვავებას და წარმატების ღრობითობის განსხვავებულ ფორმებს.

მეოთხე ადგილი: წაგების ხელოვნება

ყოველ მეოთხე წელს ოლიმპიური თამაშები წარმოაჩენს მოგების დანიშნულებას, წაგების გარდაუვალობასა და ღირსეულობას. ბევრ ქვეყანაში, განსაკუთრებით კი ჩრდილოეთ ამერიკაში, თამაშების პაგრიოგული გაშუქება გვაჩვენებს, თუ რა წინააღმდეგობებს მოიცავს ამერიკული პოლიტიკა და, უფრო კონკრეტულად, გვიჩვენებს თეთრკანიანი ამერიკელების სურვილს, დაგვანახონ თავიანთი კუნთები და, ამასთან, დამარცხდნენ კიდევ. მაშინ, როდესაც ამერიკელი ათლეტები საკმაოდ ბევრჯერ მარცხდებიან, ამერიკულ აუდიტორიას არ აქვს უფლება, ამ დამარცხების მოწმე გახდეს; ამის ნაცვლად ჩვენ გვთავაზობენ ყოვლისმომცველ ინფორმაციას იანკების გრიუმფის შესახებ საცურაო აუზებზე, სპორტულ დარბაზებსა და სარბენ ბილიკებზე. ყოველდღე გვთავაზობენ გამარჯვებულების ისტორიებს და ყოველ ოთხ წელიწადში ერთხელ ამერიკელი მაყურებლები ვერ ხედავენ თამაშების იმ დიდ დრამას, რომელიც წარმოიშვება არაპროგნოზირებადობისგან, გრაგედისა და, დიხაყ, უღირსი მარცხისგან.

ფოტოგრაფიულ პროექტში, რომელიც უკავშირდებოდა 2000 წელს სიდნეიში გამართულ ოლიმპიურ თამაშებს, ხელოვანმა გრეისი მოფეგმა გადაიღო იმ ადამიანების მოძრავი ფოტოები, რომლებიც მეოთხე ადგილზე გავიდნენ ყველაზე მნიშვნელოვან სპორტულ ღონისძიებებში. ამ შრომების კატალოგში მოფეგი წერს, რომ მის შესახებ ამბობდნენ, რომ ერთ-ერთი იყო იმ წლის ოფიციალურ ფოტოგრაფებს შორის და ეს ინფორმაცია მის ყურამდევ მივიდა. “წარმოვიდგინე, რომ თუ მართლა ვიქნებოდი “ოფიციალური ფოტოგრაფი” სიდნეის ოლიმპიურ თამაშებზე, გადავიღებდი სპორტულ ღონისძიებებს საკუთარი ხელვით - გადავიღებდი დამარცხებულებს”. ის აღნიშნავს, რომ მაშინ, როდესაც სხვები მეინსტრიმული მედიის მიერ მოწოდებულ გამარჯვების გრიუმფალურ სპექტაკლს დაინახავდნენ, იგი ფოკუსირებული იქნებოდა “იმ ბრწყინვალე ათლეტების სურათებზე, რომლებმაც ვერ მოახერხეს ეს”. საბოლოოდ, მან ფოტო გადაღებისთვის მეოთხე ადგილოსნები აირჩია, რადგან მისთვის მეოთხე ადგილზე გასვლა უფრო სევდიანი იყო, ვიდრე მთლიანად წაგება. მეოთხე ადგილზე გასვლით ათლეტი აგებდა, კარგავდა მედალის მიღების შესაძლებლობას და იკავებდა ცარიელ ადგილს ისტორიაში. მოფეგი აღნიშნავს, რომ “მეოთხე ადგილი ნიშნავს, რომ შენ თითქმის კარგი ხარ. შენ არც ყველაზე ცუდი ხარ (რასაც აქვს თავისი გაუკუღმართებული მომხიბვლელობა). შენ თითქმის ვარსკვლავი ხარ!” მეოთხე ადგილი წაგების ანგიგლამურული ვარიანტია. მეოთხედ ყოფნა გულისხმობს განსაკუთრებულ პოზიციას - ეს დიდების მიღმა დარჩენაა, თუმცა არა შერცხვენა.

მოფეგი ცდილობდა, თავის ფოტოებში აესახა მომენტი, როცა ათლეტი აცნობიერებდა, რომ დაიკავა მეოთხე ადგილი: “ძირითად შემთხვევაში გამომეგყველება უემოციოა, დაყენებულია. ეს არის საშინელი, მშვენიერი, სპეციალურად მორგებული ნიღაბი, რომელიც ამბობს “ჯანდაბა!”. ის უღებდა მოცურავეებს, რომლებიც ჯერ კიდევ აუბში იყვნენ, მათი სიმწრის ცრემლები ერეოდა ქლორიან წყალს; მისი კამერა ასახავდა მორბენლებს, რომლებიც ძალაგამოცლილი და ბრამმორეული იყვნენ, მეზრძოლებს, რომლებიც დაცემული იყვნენ, მოთამაშეებს, რომლებიც ალაგებდნენ სპორტულ აღჭურვილობას ღონისძიების შემდეგ. მთლიანი სერიები არის იმედგაცრუების, დრამატული მარცხის და კონკურენციის სისასტიკის ასახვა.

ეს სურათები გვახსენებს, რომ მოგება მრავალვალენტიანი მოვლენაა: იმისათვის, რომ ვიღაცამ მოიგოს, სხვამ ვერ უნდა მოახერხოს მოგება. წაგებას აქვს თავისი ლოგიკა, სირთულე, ესთეტიკა და საბოლოოდ, თავისი სილამაზე. მოფეგი ცდილობს, რომ დაიჭიროს მარცხის გამოცდილების გექსტურა, ის, რაც წარმატების და სტაგისტიკური სტანდარტის მიღმაა და განსაზღვრავს, თუ ვინ წააგებს დღეს წამის, სანტიმეტრის, უნციის მეათასედის გამო და ვინ იქნება განწირული ხვალ ანთონიმურობისთვის. მეოთხე ადგილი მოფეგისთვის ასევე გულისხმობს აბორიგენტთა კულტურის მეოთხე ადგილზე ყოფნას, ის უკავშირდება იმ

ხალხის დაკარგულ და წაშლილ ხელოვნებას, რომელიც წარმატებულმა თეთრკანიანმა კოლონიზატორებმა გაანადგურეს.

ჯორჯ უოკერ ბუში: Google დაბომბვის ხელოვნება

რამდენიმე წლის წინ თუ მარცხს დაგუგლავდი, პირველი, რაც ჩნდებოდა, “ჯორჯ ბუშის ბიოგრაფია” იყო. იყო კი ეს გონებამახვილი ინტერნეტ აქტივისტების დამსახურება? როგორც ჩანს, კი. როგორც BBC-ის ახალი ამბები გადმოსცემდა, გუგლი მარტივად მანიპულირებადია გუგლ დაბომბვის საშუალებით და შეუძლია, კონკრეტულ ფრაზებს კონკრეტული გვერდები მიაბას. ასე მოახერხეს გუგლ დამბომბველებმა და ფრაზა “საშინელ მარცხს” ჯორჯ ბუშის გვერდი მიაბეს. ჩვენ ყველა ვთანხმდებით, რომ ჯორჯ ბუში იმსახურებს, ისგორიაში შევიდეს მარცხის კატეგორიის ქვეშ და მარცხი აღმატებული სიგყვანა ბუშისთვის, რადგან იგი გულისხმობს, რომ მას ჰქონდა გეგმა და ვერ შეასრულა. სინამდვილეში, რაც გასაოცარია ბუშის შესახებ, არის ის, თუ როგორ შორს წავიდა ასე მცირედის დამსახურებით. მარცხი, როგორც ეს იკვეთება მეოთხეადგილოსანთა სერიაში, გულისხმობს გარკვეული ტიპის საპატიო ადგილს, რომელიც სიდიადესაც გულისხმობს. მაშინ, როდესაც საბრალო შეიძლება ზუსტი სიგყვანა აღმოჩნდეს ბუშის ეპოქის დასახასიათებლად, იგი სინამდვილეში ძალიან წარმატებული იყო წარმატების დომინანტური გაგებით. ჯორჯ ბუშის კურსი ასახავს ისეთი ეკონომიკისა და პოლიტიკის შემუშავების პრობლემებს, რომლებიც ეხება გამარჯვებულებს და მოგებას ნაცვლად იმისა, რომ შეეხოს წაგებისა და მარცხის კომბინაციებს, რაც გარდაუვალია ნებისმიერ სისგემაში. ცოდნისთვის, მეორე რამ, რაც იძებნებოდა მარცხის დაგუგვლისას, “ჯიმი კარგერის ბიოგრაფია” იყო, მესამე კი “მაიკლ მური”. მურის ბმულს გადაყავდი ფოტოზე, სადაც ის რესპუბლიკელთა ეროვნულ ყრილობაზე და ხელში უჭირავს “L for Loser” გრაფარეტი.

ლესბოსელობის ანტიესთეტიკა

ამ ყველაფერს, რა თქმა უნდა, მარცხთან დაკავშირებულ სხვა სიგყვებთან მივყავართ. ლესბოსელობა, ნებისმიერი მიმართულებით, გარდაუვლად დაკავშირებულია მარცხთან. მართლაც, ჰეზერ ლავის მიხედვით, “ერთი და იმავე სქესის ადამიანებს შორის ლგოლვას აქვს მარცხთან, შეუძლებლობასა და დანაკარგთან კავშირის დიდი ისგორია... ჰომოსექსუალობა და ჰომოსექსუალები, სურვილებთან დაკავშირებული მარცხისა და განუხორციელებლობის თვალსაზრისით, განგევების ვაცები აღმოჩნდნენ” (2009: 21). როგორც გაი ჰოკინგემი აღნიშნავს თავის ნაშრომში “კაპიგალიზმი, ოჯახი და ანუსი”, “კაპიგალიზმი ჰომოსექსუალებს აქცევს წარუმატებელ ნორმალურ ადამიანებად ისევე, როგორც ის მუშათა

კლასს აქცევს საშუალო კლასის იმიტაციად” (1993: 94). ლავის მიხედვით, ქვიარ სხეულები, როგორც სურვილთან დაკავშირებული მარცხის მაგარებლები, ფსიქონალიტიკურ ჩარჩოში არიან მოქცეულები; თუ ლაკანისეული გაგებით არამდგრადობის გამო ყველანაირი სურვილი განუხორციელებელია, ახლა ქვიარ სხეული და ქვიარ სოციალური სამყარო ხდება ამ მარცხის პირობა, ხოლო ჰეგეროსექსუალობა მიღწევის, სრულყოფის და წარმატების ლოგიკას უკავშირდება. ჰოკინგემი უარყოფს ამ ფსიქონალიტიკურ ჩარჩოს და კაპიგალიზმს ხედავს, როგორც სგრუქტურას, რომელიც ჰომოსექსუალს დამარცხებულად მონიშნავს, ვინც ვერ ახერხებს წარმოებასა და რეპროდუქციას შორის კავშირები გააბას. კაპიგალისტური ლოგიკა ჰომოსექსუალ ადამიანს არაავთენგურად და არარეალურად წარმოაჩენს, რომელსაც სათანადო სიყვარული არ შეუძლია. მას ასევე არ ძალუძს შესაბამისი კავშირები დაამყაროს სოციალურობასთან, რელაგიურობასთან, ოჯახთან, სექსთან, სურვილსა და მოხმარებასთან. ამრიგად, სანამ ქვიარ რეპრეზენტაცია ქვიარ კულტურის შესახებ ხედავს შემოგვთავაზებს, მან უნდა უარყოს არაავთენგურობისა და შეუსაბამობის ბრალდებები. მაგალითად, სატელევიზიო შოუს “The L Word” სურს, რომ გადალახოს და ჩაანაცვლოს ლესბოსელების “აქამდე არსებული ისტორია” ნათელი და ოპტიმისტური ხედვით გეი ქალების შესახებ. მავნე საპნის ოპერები სიამოვნებით გარდაქმნიან ლესბოსელობას და დაუკავშირებენ მას სიცოცხლეს, სიყვარულს, დასვენებას, თავისუფლებას, იღბალს, სილამამბეს, დღეგრძელობას, ლოს ანჯელესს,¹ მაგრამ ჩვენ ვიცით, რომ იგი ასევე შეიძლება ასოცირდებოდეს დამარცხებულებთან, შრომასთან, ავხორცობასთან, ნაკლებობასთან, ლიმონთან, ლესბოსელობასთან. “ერთი და იგივე სქესი, სხვადასხვა ქალაქი” შოუს რეკლამები აცხადებენ მხიარულად. და სწორედ “ერთი და იგივე სქესია” ის, რაც განაპირობებს ამ შოუს წარმატებას. “ლუმბერი” ასეთ პრიალა და ქალურობაზე ორიენტირებულ შოუებში, რა თქმა უნდა, ბუჩია, რომელსაც შეუძლია, ფუმფულა ანდროგინი პერსონაჟის სახით გამოჩნდეს შოუში.

შოუმ “The L Word” ბუჩი უნდა უკუაგდოს იმისათვის, რომ ლესბოსელი წარმატებულად წარმოაჩინოს. ბუჩი წარმოჩინდება, როგორც ანაქრონისტი, როგორც ფემინურობის მარცხი, როგორც ქვიარობის აღრეული და მელანქოლიური მოდელი, რომელიც განახლდა და გარდაიქმნა სასურველ ქალურობად - სასურველად ჰეგერო ვიზუალური მოდელისთვის. მაგრამ ბუჩი ლესბოსელობა მარცხია არამხოლოდ ქვიარ სურვილების თანამედროვე გაგებისთვის; ის ასევე გამოხატავს მარცხს მომხმარებლურ კულტურაში, რადგან ამ გიპის მასკულინობა ჰეგერონორმატიული კაცური სურვილებისთვის დაბრკოლებას წარმოადგენს. მაშინ, როდესაც ჰეგერო პორნოგრაფიულ წარმოსახვაში არსებული სხვადასხვაგვარი ფემინური ლესბოსელობა სარეკლამო კულტურაში ლუდის თუ სადაზღვევო პოლისების

¹ მთარგმ. აქ ავგორი სიგყვებით თამაშობს, ჯერ ჩამოთვლის წარმატებასთან დაკავშირებულ სიგყვებს, რომელიც “ლ” ასოთი იწყება და შემდეგ ჩამოთვლის ამავე ასოზე დაწყებულ წარუმატებლობასთან დაკავშირებულ სიგყვებს. სიგყვებით თამაში გამომდინარეობს შოუს დასახელებიდან “The L Word”, რომელიც ლესბოსელი ქალებზე და მათს ურთიერთობებზეა

გაყიდვისთვის გამოიყენება, მასკულინური ლესბოსელობა კონსუმერული კულტურის წინააღმდეგ მიდის. და შესაბამისად, იმისთვის, რომ “ლესბოსელობა” კაცებისთვის და სთრეითი ქალებისთვის მისაღები გახდეს, ეს შოუ ცდილობს, გაანადგუროს ის მახასიათებლები, რომლებიც სტერეოტიპულად აღრე ლესბოსელობას უკავშირდებოდა - მასკულინური გარეგნობა, ინგერესები და სამსახურები. კომოდიფიკაციისთვის უნდა გაიხსნას თავისუფალი გზა. მართლაც, კომოდიფიკაცია, როგორც პროცესი, მთლიანადაა დამოკიდებული ვიზუალური და ეროტიკული მოლოდინების ჰეგერონორმატიულ წყებაზე. ფემინურ გვი კაცსაც კი შეუძლია, არსებობდეს ამ ჩარჩოში (რადგან ისინი ისევ აწარმოებენ სურვილს ჰეგერო მასკულინობისთვის), ბუჩ ლესბოსელს კი ეს არ შეუძლია; იგი აფრთხობს კაც მაყურებელს, რადგან შემადრწუნებლად განასახიერებს “არაკასგრირებულ” ქალს და ასევე აშინებს სთრეით ქალ მაყურებელს, რადგან უარს ამბობს, მონაწილეობა მიიღოს ჰეგერო ფემინურობის მასკარადში, სადაც იგი წარმოდგენილია, როგორც სუსტი, უუნარო და უსაფრთხო. ლესბოსელებმა ვიზუალური ტკობის ამ ეკონომიკაში სწორედ რომ ვიზუალური ტკობის ჩვეულებრივი გაგებების მიწოდებით “მიადწიეს წარმაგებას”. ბიჭური (და არა კაცური) პერსონაჟის, შეინის შემოყვანით, შოუ მაყურებელს ახსენებდა, თუ რა მსხვერპლი გახდა საჭირო იმისთვის, რომ ლესბოსელობა, კერძოდ კი ქალური მასკულინობა შემოსულიყო კომოდიფიკაციის სფეროში. შეინს მორგებული აქვს ბუჩის როლი და ამავდროულად უარყოფს მას; ხვდება ჰეგეროსექსუალ და ბისექსუალ ქალებს, ხშირად ჰგონიათ კაცი (არარეალისტურად), იცვამს ანდროგინივით - მაგრამ რჩება ამკარად ქალად და შეინის წარმაგება, შოუს წარმაგება დამოკიდებულია მარცხის ლესბოსური ნიშნის მიჩქმალვაზე.

მარცხის ქვიარ ხელოვნება

ბუჩი ნაირგვარობის გენდერული პრობლემა ხშირად ქვიარ მარცხის შუაგულშია მოქცეული. თუმცა, ქვიარ ლეგენდამ, ქვენტინ ქრისპმა, ქვიარობის ამკარა პათოსი გარდაქმნა მოცემულობამდე, რომ “თუ პირველი ცდა წარმაგებით არ დასრულდა, შესაძლოა, მარცხი შენი სტილია” (1968: 196). მტკიცე პროტესტანტული შრომითი ეთიკის ამ ჭკუამახვილური უგულებელყოფით ქრისპი მარცხსა და სტილს შორის მნიშვნელოვან ბმას აკეთებს და საკუთარ ფემინიზებულ პერსონაზე დაყრდნობით ამ კავშირს, როგორც გენდერულ პრობლემად, გენდერულ დევიაციად და გენდერულ განსხვავებად აქცევს. ქრისპის მიხედვით, მარცხი, როგორც სტილი, მოიცავს “კარიერასაც”, როგორც “შიშველი საჯარო მოხელის” შემთხვევაში, რომელიც ირჩევს, რომ არ იმუშაოს და ვისთვისაც სამსახური ვერ იქნება ცხოვრებისეული მიღწევა. მართლაც, ავტობიოგრაფიაში, “შიშველი საჯარო მოხელე” საკუთარ ასაკსა და განსაკუთრებით ექსტრავაგანტულ ქვიარად გაცხადებას 1931 წელს უოლ-სტრიტის დაცემას უკავშირებს. ის წერს, რომ “ცა ჩაბნელებული იყო მილიონრებით, რომლებიც ფანჯრებიდან ხგებოდნენ. ასე რომ, ჩემ წინ შავბნელი გზა იყო, რომელიც

მპირდებოდა, რომ ჩემი პროგრესი ინერგული უიმედობის ხანგრძლივი პერიოდები იქნებოდა, რასაც ქათვური გორგმანი დაარღვევდა ნებისმიერი მცირე გამონათებისას, რომელსაც მეგონა, რომ ვხედავდი... რაც წლები გადიოდა, საქმე არ მსუბუქდებოდა, მე უბრალოდ, შევეჩვიე სიბნელეს” (2). უარყოფის ამ სულისკვეთებას, რომელიც მიმართულია მარცხის, პროგრესის ნაკლებობისა და გარკვეული ტიპის სიბნელისკენ, ნეგატიურობისკენ (რომელსაც მე შემდგომ თავებში განვიხილავ), შეიძლება, ეწოდოს ქვიარ ესთეტიკა. ქრისტიანთვის, და ასევე ისეთი არგისგისთვის, როგორცაა ენდი უორჰოლი, მარცხი უფრო მეტად წარმოადგენს შესაძლებლობას, ვიდრე ჩიხს, გამოუვალ სიტუაციას; ნამდვილ “კემპს” როცა ეხება საქმე, ქვიარ არგისტი უფრო მეტად თანამშრომლობს მარცხთან, ვიდრე მის წინააღმდეგ მიდის; ის სახლდება ამ სიბნელეში. და მართლაც, სიბნელე ქვიარ ესთეტიკის მნიშვნელოვანი ნაწილი ხდება.

წიგნში “Bodies in Dissent” (2006) დაფნი ბრუქსი აფრიკელი ამერიკელების თეატრალურ პერფორმანსზე დაყრდნობით, სიბნელის ესთეტიკასთან დაკავშირებით იმავე ამრს ავითარებს. შეერთებული შტატებისა და გაერთიანებული სამეფოს არქივებიდან შერჩეულ პირველად შთამბეჭდავ მასალებზე დაყრდნობით ის აღადგენს არამხოლოდ აფრიკელი ამერიკელი პერფორმანსის კონტექსტებს, არამედ “განსხეულებული ამბოხის” დადგმებს და შემსრულებლების სხეულებრივი ისტორიების, ბიოგრაფიების და სარისკო თეატრალური მცდელობების კომპლექსურ მნიშვნელობებს. ჯომეფ როუჩის “მკვდართა ქალაქებში” წარმოდგენილის მსგავსად (1996), ბრუქსი აყალიბებს კრიტიკულ მეთოდოლოგიას, რომელსაც შეუძლია, აღადგინოს დაკარგული პერფორმანსების კულტურები, მოგვაწოდოს მათი ესთეტიური კომპლექსურობა და წარმოაჩინოს მათი მნიშვნელობა, როგორც შავკანიანი, ასევე თეთრკანიანი აუდიტორიისთვის შეერთებულ შტატებსა და გაერთიანებულ სამეფოში. როუჩის შრომა ფონს ქმნის ბრუქსის ბოგიერთი მე-19 საუკუნის აფრიკელი ამერიკელი გრანსაგლანტიკური წარმოდგენების რეკონსტრუქციისთვის და მისგან იღებს იმ გაგებას, რომ კულტურა თავისთავად წარმოქმნის საკუთარ თავს პერფორმანსის საშუალებით - “სუროგაციის” ფორმით. მე მივმართე როუჩის სუროგაციის ცნებას, როგორც კულტურულ წარმოებას მეორე თავში, რომელიც ეხება გულმავიწყობას. ბრუქსისთვის შემსრულებლის სხეული ხდება იმპროვიზირებული კულტურული პასუხების არქივი, რომელიც მიემართება გენდერის, რასისა და სექსუალობის შესახებ არსებულ საყოველთაო გაგებებს. პერფორმანსი გვიყვება უთანხმოებისა და წინააღმდეგობის მნიშვნელოვან ფორმებზე. ის კითხულობს თეატრალურ გექსტებს არქივიდან პროპულსიური გრანსფორმაციის ღერძთან მიმართებით და ცდილობს, გულდასმითი ისტორიული კონცეპტუალიზაციისა და გექსტუალური ანალიზის საშუალებით თითოეულ გექსტში იპოვოს ესთეტიკური და პოლიტიკური შესაძლებლობების მხარეები. მაგალითად, ის ავითარებს ბუნდოვანების ესთეტიკის ბრწყინვალე გაგებას და გექსტუალურ სიბნელეს განსაზღვრავს “ნარატიული ამბოხის, დისკურსული გადარჩენისა და ეპისტემოლოგიური წინააღმდეგობის გროპებად” (108). სიბნელე, ბრუქსი აგრძელებს, “განმარტებითი სტრაგეგიაა”, ის არის

საშუალება იმისთვის, რომ სამყარო წავიკითხოთ “კონკრეტული და ბნელით მოცული პოზიციიდან” (109). “ტექსტუალური სიბნელის” ეს გაგება ან კონკრეტული სუბიექტის პოზიციიდან წაკითხვის პრაქტიკა არის ის, რაც, მე ვთვლი, რომ ეხმიანება იმ ქვიარ ესთეტიკას, რომელსაც აქ განვიხილავ მარცხის გზით წინააღმდეგობის გაწევის სტრატეგიად.

ბრუქსის ესთეტიკასა და ქრისპის რჩევას თუ მივყვებით, რომ ნაკლებად ვიზრუნოთ ნათელის მოფენაზე და მეტი ვეძიოთ, ქვიარ ხელოვნების ერთ-ერთმა ფორმამ მარცხი თავის ცენტრალურ წერტილად აიღო და ქვიარობა წარმოაჩინა, როგორც გაურკვეველობის, მარტოსულობის, გაუცხოების, შეუძლებლობის და უხერხულობის შავბნელ ღანშაფტად. ცხადია, გვი, ლესბოსელი და გრანს ადამიანების არარსებობასა და შეუსაბამობასთან დაკავშირება მცდარია, თუმცა ის სოციალური და სიმბოლური სისტემები, რომლებიც ქვიარობას დანაკარგთან და მარცხთან აკავშირებენ, არ შეიძლება ქარს გავაგანოთ; ზოგი მიიჩნევს, რომ ასე არ უნდა მოხდეს. როგორც ლი ედელმენი, ჰემერ ლავი და სხვები ამტკიცებდნენ, ქვიარობასა და ნეგატიურობას შორის კავშირების უარყოფა თავისთავად ნიშნავს გაუსაძლისად პომიტივისტური და პროგრესული ქვიარობის მიღებას, რასაც შედეგად მოჰყვება ლესბოსელების ბელნიერი ხატების “The L Word”-ში ან გვი კაცების ფილმებსა და ტელე გადაცემებში მოხდენილი გემოვნების არბიგრებად წარმოჩენა.

“სიბნელე”, როგორც ბრუქსი ამბობს, “ინტერპრეტაციის სტრატეგიაა” (2006: 109), რომელიც წარმოიქმნება ტკივილისა და ექსკლუზიის გამოცდილებებისგან; სიბნელე არის წარუმატებლობისა და უსუსურობის ადგილი, გერიგორია. ქვიარ სიბნელის იდეა, სამყაროს შეცნობისა და არსებობის სტრატეგია ხსნის, თუ რაგომ დაიწყო ფოტოგრაფიაში ქვიარ ცხოვრების ასახვა აღრული და შუა მეოცე საუკუნის პერიოდიდან. ბრასაის 1930-იანი წლების პარიზის ლესბოსური ბარების და დიანა არბუსის ქალი “მეგობრების” ფოტოები სხვადასხვა გზებით ჰყვებიან ქვიარების ამ შავბნელ სახეებზე. ბრასაის ცნობილი და საკულტო პარიზის ფოტოები ასახავს ქურდების, სუგენიორების, მეძავეებისა და ქვიარების დამალულ სამყაროებს. ტექსტში, რომელიც წინ უძღვის მის ცენზურად აღებულ კოლექციას, ის ამბობს, რომ მას არასოდეს მოსწონდა ფოტოგრაფია მანამდე, სანამ შთაგონებული არ გახდა იმით, რომ “გადაეთარგმნა ის ყველაფერი, რამაც მოხიბლა იგი ღამის პარიზში” (1976: n.p.). ფოტოები, რომლებიც 1930-იანი წლების საიდუმლო პარიზს ასახავს, მიზნად ისახავს, რომ დაგვანახოს წარსულში არსებული ცოდვით აღსავსე და უხამსი სამყარო, თუმცა არაფერს ჰყვება ამ ფოტოების გადაღების შესახებ. როდესაც 1970-იანი წლებში წიგნი დაიბეჭდა, მას წინ უძღოდა მორალისტური ტექსტი, რომელიც შექმნილი იყო იმისთვის, რათა აეხსნა ეს უცნაური ფოტოები წარმოსახვითი “ჰეტერო” მკითხველისთვის. ბრასაი ღამის კლუბ Le Monocle-ს უწოდებს “საფოსტო (ლესბოსური) სიყვარულის გამოხატულებას” მონპარნასისეულ ბორდელებს შორის და აღწერს იქ რეგულარულად მოსიარულეებს, როგორც ეგზოტიკურ მასკულინურ არსებებს, რომლებიც მოკლე თმას აგარებენ და აქვთ “უცნაური სუნი, რაც

ქარვისა და საკმეველის სუნს უფრო ჰგავს, ვიდრე ვარდებისა და იის.” ამ განმკიცხველი ტექსტის მიუხედავად, Le Monocle-ის ფოტოები ასახავს, თუ როგორ გამოიყურება ფანსტასტიკური, დინამიკური ლესბოსური ღამის ცხოვრება, რომელიც ბევრად უფრო მეტად საინტერესოა იმ ქვიარ ბარების ცხოვრებაზე, რომლებიც ახლა მოქმედებენ პარიზში. ფოტოები ასევე გვაჩვენებს იმას, რასაც ჰემერ ლავი უწოდებს “შეუძლებელ სიყვარულს” ან “სურვილისეულ შეუძლებლობას” (2009: 24). ამ კონცეფციით ის ასახავს იმ კავშირებს, რომლებიც გაბმულია წარსულსა და აწმყოში არსებულ პოლიტიკურ ექსკლუზიას შორის. მაშინ, როდესაც ლიბერალური ისტორია წარმატებებისა და წინსვლის პროგრესული ისტორიებით ქმნის გრიუმფალურ პოლიტიკურ ნარატივებს, რადიკალურმა ისტორიებმა უნდა წარმოგვიდგინოს ნაკლებად სუფთა წარსული, რომელიც მიემართება იმ მარცხსა და მარგობის განცდას, რაც ჰომოფობიის, რასიზმისა და ქსენოფობიის თანმდევი იყო. როგორც ლავი აღნიშნავს, “წარსულთან დაკავშირებული განცდები სოციალური სამყაროს შეულამაზებელი მდგომარეობას აღწერენ; ისინი მიუთითებენ პროგრესის ქვიარ ნარატივის შეუსაბამობასა და იმ უწყვეტობაზე, რომელიც არსებობს ცუდ წარსულსა და აწმყოს შორის” (27). წარსულის გაგება გულისხმობს შესაძლებლობას, რომ ამოიცირო რამე ქვიარ ცხოვრების ამ შავზნელ წარმოდგენებს შორის ისე, რომ არ დადგეს მათი გამოსყიდვის საჭიროება.

Le Monocle-ს ფოტოები სიბნელითაა მოცული, ბუნდოვანია, მიუხედავად იმისა, რომ ის სცენები, რომელთაც ისინი ასახავენ, საკმაოდ მხიარულია. ამ გზით გამოსახულებები ახერხებენ, რომ ასახონ როგორც ქვიარ ცხოვრების მუდმივი არსებობა, ასევე ქვიარ ცხოვრების განუხორციელებლობა, შეუძლებლობა. ბრასაის ნარატივი ეხება პათეტიკურ ინვერტებს, რომლებიც ელგვიან მიუწვდომელ მასკულინობას: “ქალები კაცების მსგავსად იყვნენ გამოწყობილნი, და იმდენად კაცებივით გამოიყურებოდნენ, რომ პირველი შეხედვით შესაძლოა, ვინმეს ეფიქრა, რომ კაცები იყვნენ. კაცურობის ეს გორნადო ვრცელდებოდა მთელს გერიტორიაზე და თან ითრევადა ფემინური კეკლუცობის მთელ ხიბლს და ხრიკებს, ქალებს გარდაქმნიდა ბიჭებად, განგსგერებად, პოლიციელებად. გაქრა მორთულობები, პირბადეები და ნაკეცები! სასიამოვნო ფერები და ფურფუშები! ისინი გაგაცებული იყვნენ თავიანთი მიუწვდომელი მიზნით, რომ ქვეულიყვნენ კაცებად და აგარებდნენ მეტად მკაცრ უნიფორმებს, შავ სმოკინგებს, თითქოსდა მისტიროდნენ თავიანთ იდეალურ მასკულინობას. “

რა თქმა უნდა, ფოტოებისთვის თვალის სწრაფი შევლელითაც კი შეიმჩნევა, რომ “ყველა” ქალი არ იყო კაცივით ჩაცმული; ზოგი მათგანი ძალიან ფემინურ სამოსში ან სმოკინგში იყო გამოწყობილი, რაც გამოხატავდა “ბუჩად” ყოფნას. შესაძლებელია, სადამოს მოხდენილი ან საქორწილო განისამოსითაც ყოფილიყო ვინმე. და მაინც, არის რაღაც სიბნელით მოცული ამ ფოტოებთან დაკავშირებით, რაღაც დაკარგული და მიუწვდომელი. რაც შეუცნობელი რჩება ბუჩ მასკულინობაში, შეიძლება ითქვას, რომ შეუცნობელი რჩება მთლიანად მასკულინობაში: ყველა გიპის იდეალური მასკულინობა, თავისი ბუნებით, არის მიუწვდომელი, თუმცა მხოლოდ

ბუჩებში, მასკულინურ ქალებში ვამჩნევთ ჩვენ მის შეუძლებლობას, განუხორციელებლობას. ამრიგად, ბრასაის ფოტოები სამ რამეს ასახავს; იმ ღამის ცხოვრების სიბნელეს, სადაც ქვიარ სოციალურობა იკავებს ადგილს; იდეალური მასკულინობის მარცხს, რომელიც ბუჩებში უნდა წარმოჩინდეს, რათა კაცთა მასკულინობა გახდეს შესაძლებელი; და ქვიარ ფემინურობას, რომელიც არამხოლოდ სიბნელითაა მოცული, არამედ უხილავია. ამ წარმოდგენებში ქვიარ ფემინურობა, ისევე როგორც ლესბოსელობა, ქრება ხილვად ქვიარ ბუჩობასთან მიმართების გამო და როდესაც იგი იძენს მეგ ხილვადობას, უფრო არაავთენგურად წარმოჩინდება, ვიდრე ქვიარობა და ჰეტეროსექსუალობა. ასე რომ, შესაძლებელია, ვინმემ თქვას, რომ ეს ფოტოები ასახავს ქვიარ მარცხს და რომ ამისკენ უბიძგებს ქვიარ ესთეტიკასაც.

თუმცა, ეს იყო მაშინ. როგორც მონგაგი წერს, “ატგეტის და ბრასაის სახასიათო, ჩახლართული პარიზი დავიწყებას მიეცა” (2001: 16). ახლა ბრასაისთან ჩვენ შეგვიძლია აღფრთოვანდეთ იმ ქვიარ პარიზით, რომელსაც იგი ხედავდა და გვექონდეს ახალი ვიზუალური თუ ტექსტუალური მიგნებები, რომლებიც მელანქოლიისა და მასკარადის მისეულ ნარაგივებს ახლიდან აღწერს და ამკვიდრებს. ბრასაიმ ეს გამოსახულებები მოათავსა თავისი კოლექციის ერთ-ერთ სექციაში, რომელსაც უწოდა “სოლომი და გომორი” და მონიშნა ისინი, როგორც “ჰომოსექსუალური”, რადგან ფიქრობდა, რომ ალბეჭდა ცოდვილი ინვერსიის დაკარგული და აკრძალული სამყარო. დასათაურება მიემართება ბიბლიურ მითს ორგიული ქალაქების შესახებ, რომლებიც გასანადგურებლად შეიჩა. ჰემერ ლავი სოლომისა და გომორის მითს იყენებს იმისთვის, რომ გაიაზროს ლოგის ცოლის უკან მოხედვა, როდესაც იგი გოვებს ცოდვილ ქალაქებს. ეს მოხედვა მას მარილის სვეგად აქცევს: “იმ ბედის უარყოფით, რაც ღვთისგან მიიღო, ლოგის ცოლი მოიკვეთა თავისი ოჯახისა და მომავლისგან. ის იქცა ნგრევის მონუმენტად, მუდმივი სინანულის ემბლემა.” (2009: 5). ბრასაი პრუსკის “სოლომს და გომორსაც” ეხება. ის აღწერს თავის რეაქციას, როცა უყურებდა ქალებს, რომლებიც ერთად ცეკვავდნენ ბარში: “მე ვფიქრობდი მარსელ პრუსკზე, მის ეჭვებზე, მის ავადმყოფურ ცნობისმოყვარეობაზე, რომელიც ეხებოდა უცხოური გომორის სიამოვნებებს. ის ფაქტი, რომ ალბერტინი არ იყო გულწრფელი ნარაგორისადმი, მას ნაკლებად აღარდებდა, უფრო ის სიამოვნებები აინტერესებდა, რომლებსაც ის განიცდიდა თავის პარტნიორთან. ‘რას უნდა გრძნობდნენ ისინი’ გამუდმებით აინტერესებდა მას” (1976: n.p.).

და მართლაც, რას? მოძველებული კითხვა ლესბოსური სექსის შესახებ “რას აკეთებენ და შეიგრძნობენ ისინი ერთად?” წამოიჭრება ბრასაის მიერ მოწოდებულ ვიზუალურ სამყაროსთან ერთად, მიუხედავად იმისა, რომ ის თავიდან იცილებს მას. ფოტოები იმაზე მეტს ჰყვებიან, ვიდრე ბრასაი შეძლებდა, მოეთხრო: გრანსგენდერობაზე, ბუჩი წყვილების მიერ “ჰეტეროსექსუალური მაგრიქსის” გულისყურით აგებაზე, რომლებიც ღიები იყვნენ იმ შესაძლებლობების გამო, რასაც პარიზული ღამის ცხოვრებას აძლევდა მათ 1930-იან წლებში,

იმ სიბნელებზე, ჩრდილში არსებულ სამყაროზე, სადაც არაავთენგურები, არარეალურები და წყეულები ასახიერებდნენ თავიანთ ჩრდილში მოქცეულ ცხოვრებას. კიდევ ერთი ფოტო პარიზიდან ჩრდილის ქვეშ აქცევს ლესბოსელის სახეს და ვერ აღწევს ფასადის მიღმა. სესილ ბიგონის მიერ გადაღებული გერგრულ სტაინის ფოტო 1935 წლიდან გვიჩვენებს ქვიარ პარიზის განსხვავებულ ხედს, რომელმაც ოფიციალურ ისტორიაში დაიმკვიდრა ადგილი და რომელიც გამქრალია ბრასაის მიწისქვეშა ცხოვრების დროსა და სივრციდან. ბიგონი მნახველს სთავაზობს ორ სტაინს.

დიდი და მასკულინური სტაინი, რომელიც გამოწყობილია მძიმე პალტოსა და მჭიდრო ქელში, პირქუშად იყურება ობიექტივში. მისი ფემინურობის ერთადერთი გამოვლინება არის საყელოზე დამაგრებული ბროში, ამულეტი, რომელიც ანაცვლებს ჰალსტუხს ფემინური გაფორმებით. ხელები გადაჯვარედინებულია, გუხები მოკუმული, სახე გასწორებული და სერიოზულია. სტაინის მოზრდილი გამოსახულების მიღმა დგას სტაინის ჩრდილი, აქ ის პალტოს გარეშეა; ჩვენ ვხედავთ მის ქვედაბოლოს, ჟილეტსა და ბროშს და ეს ბროში თითქოს გვაიძულებს, ისევ შევხედოთ პირველ სტაინს. სტაინის ეს პორტრეტი იმეორებს სხვა ფოტოს, სადაც ის თავის საყვარელთან, ელის ბ. გოკლასთან ერთადაა; სტაინი შუაში დგას, უფრო მარჯვნივ, გოკლასი - მარცხნივ, მის უკან. ორივე ფოტოში სტაინის გენდერულად განუსაზღვრელი სხეული და მასკულინურობა წარმოჩენილია სხვა გამოსახულებასთან შესაბამისობაში, რომელშიც იგი გაორებულია და არა სარკისებურად არეკილი. გოკლასი, რომელიც გამომწვევად იცქირება კამერისკენ ისე, რომ თითქოს უარყოფს სტაინზე დამოკიდებულებას და სტაინის სხვა მელ ყოფნას, სტაინის მასკულინობას წამოწევს წინ. ჩვენ სტაინი დავინახეთ გოკლასის გავლით და ამით ფოტო გვაიძულებს, რომ მივმართოთ იმ სამომ ერთეულებს, რომელთა დახმარებითაც აღვიქვამთ გენდერს; გოკლასის და სტაინის ქვიარობა თითქოს მათ შორის მონაცვლეობს, რადგან მაყურებლის მზერა ერთიდან მეორეზე გადადის. ამას თან ერთვის უცნაური მავთულის სკულპტურა, რომელიც დაკიდებულია მათ შორის და რომელსაც აქვს თავისივე ჩრდილი კედელზე. ქვიარ სუბიექტის, როგორც ჩრდილად და ჩრდილში მოქცეულად წარმოჩენა თითქოს ქვიარობის აგების მეორეხარისხოვნებაზე მიუთითებს, გენდერისა და რაციონალურობის ჰეტეროსექსუალური მოწყობის პირველობის გათვალისწინებით. თუმცა, სინამდვილეში, იგი ჩრდილში მოქცეული სამყაროების დამანგრეველ ძალასა და პოტენციალზე მეტყველებს.

დაიან არბუსზე წერისას “სექსუალობების მიწისქვეშეთის” კიდევ ერთი არქივისტი, ზონტაგი აღნიშნავს, რომ “ბრასაის მსგავსად, არბუსს სურდა, რომ მისი სუბიექტები ყოფილიყვნენ სრულიად ცნობიერები, რამდენადაც ეს შესაძლებელი იქნებოდა - მათ უნდა სცოდნოდათ იმ აქტის შესახებ, რაშიც მონაწილეობას იღებდნენ. იმის ნაცვლად, რომ ეცადა, დაეყოლიებინა სუბიექტები, რომ მიეღოთ ბუნებრივი ან გიჟური პოზიცია, მათ ახალისებდა, რომ ყოფილიყვნენ უცნაურები — ეს ნიშნავდა პოზირებას” (2001: 37). პოზირება, ზონტაგის

მიხედვით, სუბიექტს საშუალებას აძლევს, გამოიყურობოდეს “უცნაურად” და არბუსის ნაშრომების შემთხვევაში, “თითქმის სახეცელილად”. ზონტაგი აკრიტიკებს არბუსს იმისათვის, რომ ის იყენებს კამერას, რათა მოძებნოს და შექმნას “უცნაურობები”, აღარებს მას ბრასაის და აღნიშნავს, რომ ის არამხოლოდ ასახავდა “პერვერტებსა და ინვერტებს”, არამედ ასევე “გადმოსცემდა ქალაქის ვიზუალურ სახეს, ქმნიდა ცნობილი ხელოვანების პორტრეტებს” (46). არბუსი “ყველა თავის სუბიექტს ერთმანეთის ეკვივალენტად” აქცევს, რადგან უარს ამბობს “სუბიექტის მოქმედების ველზე თამაშზე” (47). მისი ეს ვიწრო ხედვა, სხვა სიგეყვებით რომ ვთქვათ, მას უფრო სოლიფსისგ ვუაერისგად აქცევს, ვიდრე ნიჭიერ ფოტოგრაფად. მართლაც, არბუსის გრანსვესისგების, ჯუჯების და ლილიპუტების ფოტოები სამყაროს წარმოაჩენს ფრიკ შოუდ. კამერის წინ ქვიარ სხეულების წარმოჩენა ამ უცნაურობების განსხვავებულ დიაპაზონსა და სიღრმეზე მიუთითებს. მაშინ, როდესაც ბრასაის ფოტოები, ძირითადად, ღამით იყო გადაღებული, არბუსი წარმოგვიდგენს თავის სუბიექტებს დღის ნათელ და ცივ შუქზე. თუმცა არბუსს მხოლოდ აღიარებულ უცნაურ გამოხატულებებამდე არ დაჰყავს თავისი ფრიკ შოუ; პატრიოტები, ოჯახები, ხანდაზმული წყვილები და თინეიჯერები - ყველა უცნაურად და დამახინჯებულად გამოიყურება მის ობიექტივში. ივ კოსოვსკი სეჯუიკს თუ მივმართავთ, არბუსი უცნაურობის “უნივერსალიზაციას” აკეთებს მაშინ, როდესაც ბრასაი უმცირესობად აქცევს. ბრასაი გრანსვენდერების სამყაროს ისე იყურებს, თითქოს ქვის ქვეშ უცნაური მწერების შეჯვარებას აკვირდებოდეს; არბუსი პოულობს გაურკვევლობებს არსებულ განსხეულებებს შორის და ადამიანის მდგომარეობად წარმოგვიჩენს. პორტრეტში “შიშველი კაცი, რომელიც ქალია. ნიუ იორკი, 1968”, ის აღწერს თავად სხეულის რეპრეზენტაციულ არასტაბილურობას, იმ ფაქტს, რომ იგი ვერ თავსდება წესრიგში, კოჰერენტულობასა და ურთიერთმიმართების აკურატულ სისტემებში.

არბუსი ვიგისა და ბრასაის ციგირებს იმ არგისგებად, რომლებმაც გაველენა მოახდინეს მასზე და ამბობს: “ბრასაიმ შემაგყობინა გაურკვევლობის, აუხსნელობის შესახებ, რადგან, წლების განმავლობაში, მე შემოსამღვრული ვიყავი სიცხადით. მოგვიანებით მე აღმაფრთოვანა იმან, თუ როგორ მიყვარს ის, რასაც ვერ ვხვდავ ფოტოზე. ბრასაიში, ბილ ბრანდლში, არის ფიზიკური სიბნელის ელემენტი და სიბნელის ხილვა ისევე ძალიან ამაღელვებელია” (Bosworth 2006: 307). ბრასაის ფოტოებში სიბნელე განსაზღვრავს რისი დანახვა შეიძლება; თითოეული ფოტოს კონტექსტი თავად ღამეა. პარიზული საიდუმლო სამყაროების მოთამაშეები წამიერად განათლებიან კამერის საშუალებით, თუმცა მათ ნებისმიერ მომენტში ემუქრებათ სიშავით მოცვა. არბუსისთვის სიბნელე და ის, რისი დანახვაც შეუძლებელია, სინათლითა და ჩრდილით კი არა, არამედ ფსიქოლოგიური კომპლექსურობის შედეგად იქმნება. მისი ფოტო “ორი მეგობარი სახლში, ნიუ იორკი, 1965” იმეორებს ბრასაის ბუჩ-ფემ წყვილებს, უბრალოდ არარეალურ ღამის ცხოვრებასთან ამოორებს მათ და ათავსებს დღის შუქზე. არბუსის ბიოგრაფი, პატრიცია ბოსვორსი ამ ფოტოს შესახებ წერდა, “[არბუსის] მუღმივი მოგზაურობა გრანსვესისგების, ღრაგ ქვინების, ჰერმაფროდიტების და გრანსექსუალების სამყაროში,

შესაძლოა, დაეხმარა იმის განსაზღვრაში, თუ რას ნიშნავს, გამოსცადო სექსუალური კონფლიქტი. ის ერთხელ 'ორ მეგობარს' გაჰყვა ქუჩიდან სახლში. პორტრეტი გვიყვება თითქმის ავისმომასწავებელ სექსუალურ ძალაზე ამ მასკულიურ ქალებს შორის. (უფრო ღიმილი, უფრო გრადიციული ფემინური ფიგურა ღვას და მისი ხელი მთლიანად მოხვეულია ბიჭური პარტნიორის მხარზე. სხვა ფოტოში წყვილი წევს არეულ საწოლზე; ერთ-ერთი მათგანი დაცემინების პროცესშია - ეს ერთდროულად ინტიმური და უსიამოვნოა" (2006: 226). დააკვირდით იმას, რომ "უსიამოვნოს" ხაზს უსვამს ბოსვორსი და არა არბუსი - ის ორი მეგობრის ფოტოს უცნაურების არადიფერენცირებული სამყაროს ნაწილად წარმოაჩენს: გრანსები, ინგერსექს ადამიანები, ცირკის მსახიობები, შეზღუდული შესაძლებლობების პირები. არბუსი თავის სუბიექტებს არ ანიჭებს ამგვარ მნიშვნელობას; ის ამ ორ ლესბოსელს "მეგობრებს" უწოდებს. შესაძლებელია, ვინმემ თქვას, რომ ეს აღწერა, უბრალოდ, არ წარმოაჩენს იმ სექსუალურ დინამიკას, რომელსაც გამოხატავს ეს ორი ქალი, მაგრამ სინამდვილეში არეული საწოლი და ორი სხეულის ფიზიკური სიახლოვე გვიბიძგებს, რომ დავინახოთ ის, რისი დანახვაც, არბუსის მიხედვით, ჩვენ არ შეგვიძლია.

არბუსისთვის ფოტო თავისთავად ჰყვება დაკარგულ სამყაროზე, კონტექსტზე, რომელიც თავიდან ირიდებს იმ მაყურებელს, რომელსაც არ შეუძლია, გაიხედოს განსხვავებულობის სათვალეების მიღმა. არბუსმა საკუთარი თავი, ღიმილი ძალისხმევის შედეგად მოათავსა ამ განსხვავებულ სამყაროებში და სცადა, გამოეყენებინა ფოტოები დამთვალეირებლებისთვის იმის საჩვენებლად, რომ ისინი ყველაფერს არ ხედავენ ან, საერთოდაც, ვერაფერს ხედავენ. როდესაც დამთვალეირებელი, ბოსვორსის მსგავსად, აკვირდება ბუჩ-ფემ წყვილს თავიანთ ბინაში, იმ წყვილს, რომელსაც არბუსი სახლში გაჰყვა, ის ხედავს რაღაცას, რასაც არ უნდა ხედავდეს და ამიგომაც ფოტო ხდება "ინტიმური და უცნაური" (მე ვერ ვიპოვე დაცემინების ფოტო, რომელიც ასე აწუხებს ბოსვორსს). მაგრამ, როდესაც ქვიარ მაყურებლები უყურებენ ფოტოს გადაღებიდან თითქმის 40 წლის შემდეგ, ამაში არის რაღაც ინტიმური და უწესრიგო: ის გეთავაზობს სგოუნვოლის პერიოდამდელ ქვიარ სამყაროს, სამყაროს, რომელიც ჩვენი სამყაროსგან უკიდურესად ჩამოშორებულია და ასევე გასაოცრად ახლოსაა. ბუჩის მშვენიერ კამერისკენ, არბუსისკენ და ქალის ფრთხილი გამოხედვა პარტნიორისკენ ქმნის ხედვის მიკროსქემას, რომელშიც თითოეული მონაწილე, ხელოვანი და მისი ორი სუბიექტი არიან დამკვირვებლები და, ამავდროულად, არიან დაკვირვების ქვეშ. არბუსი ამ ფოტოში ნაკლებად ავხორციელებს ვუაიერისტი, ის ჯერ კიდევ ხედვის მიღმა არსებულის, უთქმელის აღმწერია.

მონიკა მაჯოლი, თანამედროვე ქვიარ ხელოვანი, რომელიც ლოს ანჯელესში მოღვაწეობს, ირჩევს სიბნელის თემას თავისი ნაშრომისთვის. მაჯოლი იღებს თავისი ყოფილი საყვარლების შავ სარკეში ასახული გამოსახულებების ფოტოებს. შემდეგ ის ხატავს ამ სარკეების ფოტოებს. წარმოუდგენლად ბნელი და შეუღწევადი, მელანქოლიით გამსჭვალული

ეს პროგრამები უგულბელყოფს სარკის, პროგრამისა და სიყვარულის განსაზღვრებასაც კი. სარკეში გადაღებული ფოტო, პირველ რიგში, რა თქმა უნდა, ავტოპორტრეტი და ამიგომაც ეს ფოტოები აღქმული უნდა იყოს ხელოვანის რეპრეზენტაციად, სასიყვარულო ურთიერთობების ასახვად და მათ შემდგომ განვითარებად. პროგრამების უმეტესობაში მაჯოლი ერთმანეთთან აკავშირებს ფიგურასა და მის აბსტრაქტულ ვერსიას, ამახვილებს რა ყურადღებას ყველა იმ ოპოზიციის ბუნდოვანებაზე, რომელიც აისახება ჩამუქებულ სარკეში. მაშინ, როდესაც სტანდარტული ნახაგი შესაძლოა, დამოკიდებული იყოს ფიგურასა და ნიადაგს შორის რამე გიჟის მიმართებაზე, ამ პროგრამებში ფონი ფიგურას ავსებს ემოციური ინტენსივობით, სიბნელით და ჩვენგანაც მოითხოვს, რომ მძაფრად აღვიქვათ ეს შინაგანი სამყარო. აბსტრაქტული ვერსიები არაა უფრო მეტად რთული ან ადვილი გასაშიფრი, ვიდრე ფიგურები, ფიგურები ასევე არის აბსტრაქციები და თავის ფორმა ან მკერდის მოხაზულობა არაფრის პირობას იძლევა ადამიანის არსებობის, კავშირებისა თუ ინტიმურობის თვალსაზრისით. პროგრამები მტკივნეულად ინტიმურია და ამასთანავე უარყოფს ამ ინტიმურობას. ყოველი მცდელობის შემდეგ, რომ უფრო ახლოდან დაინახო, უკეთ გაარჩიო მოხაზულობები, გაიგო ხაზის გრაფიკორიის ბოლო, ყველაფერი იმავე სიბნელეში უჩინარდება - იმ სიშავეში, რომელიც არ არის ბრტყელი, რადგან ის სარკეში ასახული ზედაპირია; იმ სარკეში, რომელსაც არ აქვს სიღრმე, რადგან მთელ სინათლეს გამოწურავს სურათიდან.

პროგრამები გადაღებულია სასიყვარულო ისტორიის დასრულების შემდეგ და ასახავს მარცხს - სიყვარულის გაგრძელების მარცხს, ყოველგვარი კავშირის ფაგალურობას, სურვილის ხანმოკლე ბუნებას. სურვილი სახეზეა ნახაგში, თუმცა აქ სურვილი, შავი სარკის მსგავსად, უფრო მეტად შთანთქავს, ვიდრე წარმოქმნის; წაშლის, ვიდრე ნათელს ჰყენს. მაჯოლის ფოტოები რთულია გეჟნიკური თვალსაზრისით (როგორ გამოაცალკეო ფიგურა სიბნელიდან, როგორ დახაგო სიბნელეში, ასახო ემოციური და აფექტური საკითხები) და ასევე მძიმეა ემოციურადაც (როგორ გადმოსცე ის ურთიერთობა, რომელიც დასრულდა, როგორ შეხედო პირისპირ ყავლგასულ სურვილს, სხვების მარცხს, ფაგალურობას, შემლუღებს). ის მაყურებელს სთავაზობს მუქ სარკეს და მოითხოვს მისგან, რომ შეხედოს სიცარიელეს. ჰომოსექსუალობის ისტორიებთან, როგორც დანაკარგისა და სიკვდილის ისტორიებთან მიბრუნებით, პრუსტიდან რედკლიფ ჰოლამდე, მაჯოლის ნახაგები აგრძელებს ბრასაის მიერ დაწყებულ და არბუსის მიერ გაგრცობილ გამოსახულების გრადიციას.

კიდევ ერთი კალიფორნიელი ხელოვანის, ჯუდი ბამბერის შრომის დიდი ნაწილი განასახიერებს მარცხს. მისთვის წაგების და მარცხის თემატიკა თავად ვიზუალურობაში იჩენს თავს, როგორც ხაზი ან ბარიერი, რომლის მიღმაც შენ არ შეგიძლია, დაინახო; როგორც ჰორიზონტი, რომელიც მონიშნავს ხეღვისა და ხილვადობის მარცხის ადგილს. მაშინ, როდესაც ხოსე მუნოზი ქვიარობას პოლიტიკური ასპირაციის ჰორიზონტს უწოდებს (Munoz: 2010), ბამბერის ჰორიზონტი გვეუბნება, რომ შესაძლებლობა და იმედგაცრუება

ხშირად ერთად თანაცხოვრობენ. ბამბერის ზღვის ხელები, რომელსაც ის ორი წლის განმავლობაში ხატავდა, ასახავს ძალიან დახვეწილ, მაგრამ შემოსამღვრულ ცვლილებებს იმ ხასიათში, გონსა და ვიზუალში, რასაც “ბუნება” სთავაზობს მწერას. მის შრომებში ლანდშაფტი ხდება კინემატოგრაფიული - ის არაა ერთი მთლიანი, არამედ ფრაგმენტებადაა წარმოდგენილი (მონტაჟის სტილში), სადაც არსებობს დასაწყისი და განსამღვრელი დასასრული. როდესაც ვუყურებთ ნახატებს, სახგად გვგოვებს ბუნება და მას ტექნოლოგიად, მოწყობილობად აღვიქვამთ. მაყურებელი იკარგება ჰორიზონტის მიღმა, ცასა და ზღვას შორის არსებულ ხაზს მიღმა, რომლის ინტენსიურობა ხშირად შოკურ მდგომარეობაში გვაგდებს და ხან მთლიანად ქრება. ხედიდან ჰორიზონტის მიმოქცევა არის ამ სერიების თემა. ბამბერის მიერ ჰორიზონტის, როგორც ლიმიტის, შემლუდვის ასახვა საუბრობს ქვიარ დროებითობასა და სივრცითობაზე, რომელიც ეწინააღმდეგება ხელოვნების გაგებას ისეთად, რომელსაც შეუძლია, დაინახოს მიღმა და ხელოვნებას უფრო მეტად შემლუდვას უკავშირებს, მომავლის შემლუღულობას, წარსულის სიმძიმესა და აწმყოს გადაუღებლობას.

შემოსამღვრული ჰორიზონტის გაგება გვაბრუნებს ედელმანის წიგნთან “არარსებული მომავალი” (2005), ორივე, ბამბერი და ედელმანი, ამის მიხედვით აღწერენ ქვიარ მარცხს დროსა და სივრცეში. მაშინ, როდესაც ბამბერისთვის ზღვის ხელები იცლება რომანტიკისა და მუღმივობის შეგრძნებებისგან, ედელმანისთვის ქვიარობა ყოველთვის და აუცილებლად უკავშირდება სიკვდილისკენ სწრაფვას; მართლაც, სიკვდილი და შემლუღვა იგულისხმება ქვიარობაში და ედელმანი იყენებს ამ განსამღვრებას, რათა შემოგვთავაზოს ნეგატიურობის უღმობელი ფორმა რწმენის მომავალზე ორიენტირებული, რეპროდუქტიული და ჰეგერონომიკული პოლიტიკის ნაცვლად, რომელიც უამრავ პოლიტიკურ პროექტშია ასახული. ჩემი მცდელობა, რომ ერთმანეთს დაუკავშირო ქვიარობა და მარცხის ლოგიკის ირგვლივ არსებულ ესთეტიკური პროექტი, კავშირშია ედელმანის ძალისხმევასთან, რომ ქვიარობა გაათავისუფლოს ოპტიმისტური და ჰუმანისტური აქტისგან, რომელიც ემსახურება მისი მნიშვნელობის შექმნას. ქვიარ სუბიექტი, მისი მტკიცებით, ეპისტემოლოგიურად გადაჯაჭვული იყო ნეგატიურობასთან, აბსურდთან, ანტი წარმოებასთან, ამრის უქონლობასთან და იმის ნაცვლად, რომ შევებრძოლოთ ამ დახასიათებას, რათა აღიარება მოეუპოვოთ ქვიარობას, ის გვთავაზობს, რომ მივიღოთ ის ნეგატიურობა, რომელსაც ისედაც განვასახიერებთ სგრუქტურულად. მომავლის შესახებ ედელმანის პოლემიკა ქვიარობას შემლუღულობას მიაწერს; მაშინ, როდესაც ჰეგერონომიკული პოლიტიკური წარმოსახვა თავისთავად გადაადგილდება წინ დროსა და სივრცეში ბავშვის უღაფოდ პომბიტიური ხატის დახმარებით და როდესაც ის ახლიდან აგებს საკუთარ თავს მშობლის ღირსეულ სურათზე დაყრდნობით, ქვიარ სუბიექტი მოქცეულია ჰეგეროსექსუალურ ოპტიმიზმსა და მის რეალიზაციას შორის.

არსებული პოლიტიკური რეალობის გათვალისწინებით, ედელმანის წიგნი მიმართულია შეერთებული შტატების იმპერიალისტური რწმენის პროექტის ან იმის წინააღმდეგ, რასაც ბარბარა იენრაიჰი (2009) “ნათელ მხარეს” უწოდებს. ეს არის ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი განცხადება, რომელიც ქვიარ სწავლებამ ანგიიმიპერიალისტური, ქვიარ, ჰეგემონურის საწინააღმდეგო წარმოსახვების საკეთილდღეოდ წამოაყენა. და მაინც, მე მიზნად, კრიტიკულად გაავიზრო ედელმანის პროექტი, რათა წამოვაყენო ანგისოციალური პროექტის უფრო ექსპლიციტურად პოლიტიკური ჩარჩო, რომელიც თან ახლავს მარცხს. როდესაც ედელმანი მომავლის წინააღმდეგ მიმართული პოლემიკისთვის იყენებს ქაკ ლაკანისა და ვირჯინია ვულფის ეპიგრაფებს, ის უგულებელყოფს უფრო მუსგ კავშირს, რომელიც ეხმარება მის სათაურს და იმეორებს ანგისოციალურ ქვიარ ესთეტიკას. კერძოდ, ეს არის “ღმერთო, დაიფარე დედოფალი”, რომელსაც მღერის ჯგუფი “სექს პისგოლში”. მაშინ, როდესაც “სექს პისგოლში” იყენებს ფრაზას “არარსებული მომავალი”, რათა უარყოს ერის, მონარქიის, ფანგამიის შესახებ არსებული გრაფარეგული წარმოდგენა, ედელმანი უბრუნდება ლაკანისეულ მუსგ თეორეტიკულ მიგნებებს მომავლის შესახებ, რადგან ლაკანისა და ვულფის და არა პანკების მსგავსად, ის ცდილობს, განახორციელოს კონგროლი საკუთარი დისკურსის მიღებაზე. საკუთარ თავთან მიბრუნებით, ინვერსიის ძალის გკობით, ედელმანის სინგაქსი ხურავს მნიშვნელობასთან დაკავშირებულ ქაოსს. შენიშვნებითა და ამოგრიანებული ფორმულირებებით ის უმკლავდება კრიტიკას და მკითხველს უარს ეუბნება მომავალსა და მასთან დაკავშირებულ ფანგამიებზე. ერთ-ერთი კომენტარი წინასწარმეგყველებს მისი შრომის გაკრიტიკებას, რომელიც ეუბნება მის “ელიგურობას”, “მოჩვენებითობას”, თეთრობას და სტილს და ვარაუდობს სხვა წინააღმდეგობებსაც “აპოლიტიკური ფორმალიზმიდან” გამომდინარე. ედელმანი აღიარებს, რომ უსიამოვნოა მსგავსი რეაქცია და აგრძელებს გზას ამოგრიანებული სგრუქტურებით ჩაკეტილ სამყაროში. ედელმანის პოლემიკა კარს ალებს ნეგატიურობის მკაცრი არგუკულაციისთვის (“ჯანდაბამდე გზა ჰქონია სოციალურ წესრიგს და იმ ბავშვს, ვისი სახელითაც ჩვენ კოლექტიურად გერორის ქვეშ ვართ; ჯანდაბამდე გზა ჰქონია ენის; ჯანდაბამდე გზა ჰქონია უსახლკარო ბავშვს საბრალონიდან; ჯანდაბამდე გზა ჰქონიათ ღარიბებს; ჯანდაბამდე გზა ჰქონია კანონებს, დიდი თუ პაგარა ასოთი დაწყებულს; ჯანდაბამდე გზა ჰქონია სიმბოლური ურთიერთობების მთლიან ქსელ და მომავალს, რომელიც მისი გამოვლინებაა” [29]). საბოლოოდ, ედელმანი ჯანდაბაში არ უშვებს კანონს, დიდი თუ პაგარა ასოთი დაწყებულს - აბსგრაქციის კანონს, აპოლიტიკური ფორმალიზმის კანონს, ქანრების კანონს.

რა გახდის ან გახდება შესაძლებელს “არარსებული მომავლის” და ნეგატიურობის პოლიტიკას? სექს პისგოლში ფრაზა “არარსებული მომავალი” ბრიგანელი საკუთრების მფლობელობის უფლებამოსილებების გამაერთიანებლად აქცია. სადებიუტო სიმღერაში, რომელიც დედოფლის ვერცხლის იუბილეს აღნიშვნის საწინააღმდეგო ქესგია, მათ ეროვნული ჰიმნი მონარქიის გრადიციის უარყოფად აქციეს, ეროვნული ინვესტიცია მის გაგრძელებად და აქციები, რომლებიც მთელმა ამ ღონისძიებამ წაიღო მომავლად, სადაც მომავალი აღნიშნავს

ერს, კლასობრივ და რასობრივ დაყოფას, რომელსაც ეფუძნება ეროვნული მიკუთვნებულობის გაგება და იმ იდეოლოგიური სისტემის აღნიშვნას, რომელიც მნიშვნელობას ანიჭებს ერს და მნიშვნელობისგან ცლის ღარიბებს, დაუსაქმებლებს, დამცირებულებს, არამოქალაქეებს, რასობრივ იმიგრანტებს, ქვიარებს:

“ღმერთო, დაიფარე დედოფალი,
ის არ არის ადამიანი.
არ არსებობს მომავალი
ინგლისის წარმოსახვაში. . .
ო, ღმერთო, დაიფარე ისტორია
ღმერთო, დაიფარე შენი გიჟური აღლუმი
ო, ღმერთო, მოილე წყალობა,
ყველა დანაშაული გამოსყიდულია.
როდესაც არ არსებობს მომავალი,
როგორ შეიძლება არსებობდეს ცოდვა
ჩვენ ვართ ყვაველები ნაგვის ყუთში
ჩვენ ვართ მომავალი, თქვენი მომავალი. . .
ღმერთო, დაიფარე დედოფალი
ჩვენ მას ადამიანად მივიჩნევთ.
და არ არსებობს მომავალი
ინგლისის წარმოსახვაში . . .
არ არსებობს მომავალი, არ არსებობს მომავალი
არ არსებობს მომავალი შენთვის
არ არსებობს მომავალი, არ არსებობს მომავალი
არ არსებობს მომავალი ჩემთვის.”

არარსებული მომავალი ედელმანისთვის ნიშნავს ჩვენი სურვილების განადგურებას, რომელიც მიმართულია უმწიკვლო ბავშვის მარადიული ბრწყინვალებისკენ და იმისაკენ, რომ ქვიარ ურთიერთობების სტერილურ და ანტირეპროდუქციულ ლოგიკებში პოლიტიკური წარმოსახვების ჩრდილში მოქცეული მხარეები ვიპოვოთ. როდესაც სექს პისტოლზმა სახეში შეაფურთხა ინგლისურ პროვინციალიზმს და თავს “ყვაველები ნაგვის ყუთში” უწოდა, როცა მათ თავი კეთილშობილი სამოგადოების ნაგავსა და ნარჩენებთან გააიგივეს, ამით ღვარძლი გააღვივეს ადამიანში. ნეგატიურობა შესაძლოა, როლს თამაშობდეს ანტიპოლიტიკისთვის, მაგრამ ის არ უნდა იყოს აღქმული, როგორც აპოლიტიკური.

მეოთხე თავში მე მიყვები იამაიკა ქინქედის ანგისოციალური ფემინიზმის ბილიკს. მინდა, შევებო არაჩვეულებრივ ფემინისტს, რომელმაც განავითარა ღრმად ანგისოციალური პოლიტიკა, რომელიც პაგრიარქაგს წარმოაჩენს, როგორც არა მხოლოდ კაცთა დომინაციის

ფორმას, არამედ აზრის, კომპლექტურობისა და მნიშვნელობის ფორმალური წარმოების წყაროს. ვალერი სოლანასმა გააცნობიერა, რომ ბედნიერება და სასოწარკვეთა, მომავალი და დასასრული არის სუბიექტურობის გარკვეული ფორმები პაგრიარქაგში და ის გამოწვევის წინაშე აყენებს პაგრიარქალურ წყობაში არსებულ “სიმართლეს” საკუთარი შავბნელი და პერვერტული სიმართლეებით კაცების, მასკულინობისა და ძალადობის შესახებ. სოლანასათვის პაგრიარქაგი არის მნიშვნელობების სისტემა, რომელიც ერთმანეთისგან გამოყოფს პომბიგურ და ნეგატიურ ადამიანურ თვისებებს ქალებსა და კაცებს შორის. ის გარდაქმნის ამ პროცესს, კაცებს “ბიოლოგიურ უბედურ შემთხვევებად” განიხილავს და უკუაგდებს პომბიგურობის სივრცის დაკავების მნიშვნელობას. ამის სანაცვლოდ ის იპყრობს ძალადობის სივრცეს და ჰეგემონური წესრიგის ჩამონგრევისთვის კაცების მოკვეთას გვთავაზობს. მაშინ, როდესაც ჰეგერო კაცები “მოსიარულე დილდოები” არიან, ის გვიკაცებს უბრალოდ “პიდარასგებად” განიხილავს, რომლებიც პაგრიარქაგის ყველა ცუდ მახასიათებელს განასახიერებენ, რადგან კაცები არიან, რომელთაც სხვა კაცები უყვართ და არანაირი სარგებელი არ აქვთ ქალებისთვის. SCUM მანიფესტში (სოლანა 2004) ნებისმიერი გიპის ჰომოსოციალურობას “პიდარასგობა” ეწოდება და კაცებს ემინიათ და მიიღვნიან მისკენ ერთდროულად. სოლანასთვის კაცები ნებისმიერი ფორმით მგრები არიან და არ არსებობს ისეთი რამ, როგორცაა კაცი მეამბოხე. მან თეორია პრაქტიკად გარდაქმნა, როდესაც აიღო იარაღი და ენდი უორჰოლს ესროლა ხელნაწერის “მოპარვისთვის”. ჩვენ შესაძლოა, შეგვაშინოს ანარქისტული ძალადობის ამ აქტმა, თუმცა ასევე უნდა გავაცნობიეროთ, რომ ზუსტად ამ გიპის ძალადობას მივმართავთ, როდესაც ნეგატიურობის თეორიზებას ვახორციელებთ.

ჩემი აზრით, ქვიარ თეორიის ამ ანგისოციალურ შემობრუნებას, რომელიც ბერსანის, ელემანის და სხვების შრომებში გამოიკვეთა, ნაკლებად აქვს კავშირი ნეგატიურობის მნიშვნელობასთან - რომლის აღმოჩენაც, ჩემი მგვიცებით, შესაძლებელია პოლიტიკური პროექტების წყებაში, ანტიკოლონიალიზმიდან პანკ სუბკულტურამდე - და უფრო მეტად უკავშირდება მეგისმეგად პაგარა არქივს, რომელიც წარმოაჩენს ქვიარ ნეგატიურობას. ერთი მხრივ, გვიკაცის შესახებ არსებული არქივები თანხვდება კანონიკურ არქივებს და, მეორე მხრივ, მას ეს ცოდნები დაჰყავს ანგისოციალური ქვიარ ჯგუფების ესთეტიკამდე, “კემპ” სახეებსა და გექსტებად. ის მოიცავს (არა ამ რიგითობით) გენესი უილიამსს, ვირჯინია ვულფს, ბეგი მილერს, ენდი უორჰოლს, ჰენრი ჯეიმსს, ჟან ენეს, ბროდვეის მუსიკოსებს, მარსელ პრუსს, ალფრედ ჰიჩკოკს, ოსკარ უაილდს, ჯეკ სმიგს, ჯუდი გარლანდის, კიკის და ჰერბს, მაგრამ იშვიათად ახსენებს სხვა ანგისოციალურ მწერლებს, ხელოვანებს და გექსტებს, როგორებიცაა ვალერი სოლანასი, იამბიკა კინკაიდი, პაგრიცია ჰაისმითი, ვოლასი და გრომიგი, ჯონი როთენი, ნიკოლ ეისმენი, ეილინ მაილესი, ჯუნ ჯორდანი, ლინდა ბესმერი, ჰოთჰედ პაისანი, ნემოს ძიებაში, Lesbians on Ecstasy, დებორა კასი, სპანჯობი, შულამის ფაიარსთონი, მარგა გომეზი, გონი მორისონი და პაგი სმითი.

მხარდამჭერი კანონიკური მწერლების მოკლე სიაზე დაყრდნობით შეიძლება ითქვას, რომ გვიკაცების ცოდნა საკუთარ თავს შემოსამზღვრავს რეაგირების ვიწრო სპექტრით. ამრიგად, გადაღლილობა, მოწყენილობა, გულგრილობა, ირონიული დისგანცირება, არაპირდაპირობა, უარყოფა, არაგულწრფელობა გვაქცევს იმად, რასაც ენ ცვეტკოვიჩი (2003) “ემოციების არქივს” უწოდებს, რომელიც ანგისოციალურ თეორიას უკავშირდება. თუმცა ეს დაშვება გზას კეტავს სხვა გიპის გავლენებისთვის, რომლებიც უკავშირდება სხვა პოლიტიკებსა და ნეგატიურობის განსხვავებულ ფორმებს. ამ განსხვავებულ მოცემულობებში ჩვენ შეგვიძლია, გამოვყოთ მრისხანება, უხეშობა, გაბრაზება, გაბოროტება, მოუთმენლობა, დაძაბულობა, მანია, გულწრფელობა, სერიოზულობა, ბედმეტი ინვესტირება, არაცივილურობა, ბრუგალური გულწრფელობა და იმედგაცრუება. პირველი არქივი მოიცავს ჰეგერო კულტურისადმი მიმართულ ფორმალისტულ და ხშირად შაბლონურ პასუხებს, ჰეგერონორმატიულობის განმეორებითობასა და არაწარმოსახვითობას. მეორე არქივი უფრო მეტად თანხვდება ისეთი გიპის არადისციპლინურ რეაგირებებს, რომელთაც ლეო ბერსანი უკავშირებს სექსსა და ქვიარ კულტურას. სწორედ აქ თავისუფლდება თვითდესგრუქციულობის, ფლობისა და მნიშვნელობის დაკარგვის, არაკონგროლირებადი საუბრისა და სურვილის იმპულსები. ლესბოსური ბრაზი, ანგიკოლონიური სასოწარკვეთა, რასობრივი მრისხანება, ჰეგემონურის წინააღმდეგ მიმართული ძალადობა, პანკ ბრძოლები — ეს არის ანგისოციალური შემობრუნების არასახარბიელო და სიბრაზით აღსავსე ტერიტორიები; ეს არის ის ზონები, რომელთა მიღმაც არა მხოლოდ თვითდესგრუქცია (რომელიც ნარცისიზმის საპირისპიროა), არამედ დესგრუქციის სხვა ფორმებიც იჩენს თავს. თუ გვინდა შევიგანოთ ანგისოციალურობა ქვიარ თეორიაში, მაშინ უნდა გამოვიდეთ თავაზიანი გაცვლის კომფორტის ზონიდან, რათა მივიღოთ ნამდვილი პოლიტიკური ნეგატიურობა, რომელიც გვპირდება, რომ განვიცდით მარცხს, ჩავშლით ყველაფერს, ვიხმაურებთ, შევქმნით არეულობას, ვიხმაურებთ, ვიქნებით დაუმორჩილებლები, არათავაზიანები, დავნერგავთ უკმაყოფილებას, ხმას ამოვიღებთ, გავანადგურებთ, მოვკლავთ, დავარტყამთ და მოვსპობთ.

“თუ პირველი ცდა წარმატებით არ დასრულდა”, - წერდა კვენტინ ქრისპი, - “შესაძლოა, მარცხი შენი სტილია “. მარცხის სტილი უკეთაა ასახული ჩემ მიერ წარმოდგენილ ანგისოციალური სიკეთეების სიაში. შესაძლოა, ეს უფრო ლესბოსური სტილია, ვიდრე გვი სტილი - ეს კარგადაა ასახული პაგრიცია ჰაისმითის ცხოვრებასა და შრომებში, რომელიც სიბუღივით აღსავსე წერილებს სწერდა დედას და მის დღიურებში იკვეთება ძლიერი სურვილი, არ მიეწვიათ მეგობრებს თავიანთ წვეულებებზე. მე უფრო მოგვიანებით მივუბრუნდები ანგისოციალურ ფემინიზმს ამ წიგნში, ახლა კი მარცხის ხელოვნების კუთხით შევეხები ქვიარ ხელოვნებას, რომელიც სიცარიელითა და მიგოვებულობის გრძნობითაა მოცული. ქვიარ არგისტები, კაბელით და კარსელიე თავიანთ კოლაბორაციულ ნაშრომში ქვიარობას უკავშირებენ ნეგატიურობის იმ ფორმას, რომელიც უფრო მეტად იღებს, ვიდრე უარყოფს ისეთ ცნებებს, როგორებიცაა სიცარიელე, ამაოება, შეზღუდვა, არაეფექტურობა, სტერილურობა, არაპროდუქტიულობა. ამ ნაშრომში ქვიარ ესთეტიკა ნეგატიურობისა და არა პოზიტიურობის

ფუნქციით მოქმედებს; სხვა სიგეყებით რომ ვთქვათ, შრომების მიზანია, ქვიარობა იქცეს კრიტიკის ფორმად უფრო, ვიდრე - ნორმატიულობისთვის, სიცოცხლისთვის ან რესპექტაბელურობის, მთლიანობისა და ლეგიტიმურობისთვის გაღებულ ინვესტიციად. აღრეულ შრომებში ისინი თანამშრომლობას წარმოაჩენდნენ, როგორც სასიკვდილო ბრძოლას, ბრძოლას, რომლის შედეგია ავტორის სიკვდილი, ინდივიდუალურობის დასასრული და იმის შეუძლებლობა, რომ დაადგინო, სად სრულდება ერთი ადამიანი და იწყება სხვა. სხვა ფოგოებში ისინი უარს ამბობენ ფიგურაზე და ფოგო თავისთავად იქცევა ქვიარ გამოსახულებად.

ფოგოსერებში, რომლებიც 1996-97 კალიფორნიის კვლევითი პროექტის თანმდევი იყო, კაბელიო/კარსელიემ ასახეს უგოპიის ცარიელი დაპირებები. ფოგოები, რომლებმაც ცარიელი საცურაო აუზებია, აღნიშნავს ფანგამიასა და რეალობას შორის არსებულ უფსკრულს. ცარიელი აუზები, რომლებიც სავსეა მონატრებითა და მეღანქოლიით და მაყურებელს უბიძგებს, რომ იფიქროს საცურაო აუზის ფორმასა და ფუნქციაზე; ჩვენ იძულებულნი ვხდებით, ვიფიქროთ სურვილის მნიშვნელობასა და დანიშნულებაზე. ეს უსიცოცხლო და ცარიელი საცურაო აუზები ქალაქის ქუჩებში ფუნქციონირებენ ბენჟამინისთვის: ისინი ალეგორიული ფორმით არსებობენ და საუბრობენ სიუხვესა და მის ღირებულებაზე; ისინი სიმდიდრის ციკლებსა და კაპიტალის მიმოქცევაზე ჰყვებიან; აუზი გამოხატავს ფეგიშს, სიმდიდრით გაჯერებულ სიმბოლოს; და როგორც ბენჟამინის მიერ აღწერილი პარიზული მალაზიის ფანჯრები, წყალი საცურაო აუზში ირეკლავს სხეულს და გარდაქმნის სივრცეს დასვენების, გაჯანსაღების და სიხალისის ბრჭყვიალა ოცნებად. ამასთან, ცარიელი საცურაო აუზები თითქოს ნანგრევებს წააგავს. ფოთლებით სავსე აუზები იმის ნიშანია, რომ მას არ იყენებენ და ეს ასახავს სურვილის დამახინჯებას, მოხმარების საგნის ღირებულების დაკარგვას, გამოყენების უგულებელყოფას. მაშინ, როდესაც აუზი აღარ გამოხატავს სიმდიდრისა და წარმატების საზომს, ის ხელმისაწვდომი ხდება ქვიარ მნიშვნელობისთვის, როგორც მარცხის, დანაკარგის, უფსკრულის, არეულობის, ქაოსის საწყისის და იმ სურვილის ადგილი, რომელიც ამ მდგომარეობებით არის გამოხატული.

საცურაო აუზი არის მედიგაციის ადგილი, გარემო, სადაც სხეული უწონადი ხდება და ლივლივებს წყალქვეშა სამყაროს ზედაპირზე; ეს არის ადგილი, სადაც სხეული იძენს წყალზე ლივლივის უნარს და ამასთან, იგი უნდა გაუმკლავდეს პოტენციურად მგრულ გარემოს. კრამიტით გადახურული აგლანგისის მსგავსად, ეს აუზი, რომელიც უფრო ჰაერითაა სავსე, ვიდრე წყლით, ცხადყოფს იმას, თუ რა იმალება დაქლორილი სილურჯის პრიალა ზედაპირის ქვეშ. ის გვაიძულებს, რომ ჩავიძიროთ ჰაერსა და სივრცეში. კაბელიო/კარსელიეს ზოგიერთი სურათი აქცენტს აკეთებს აუზის საზღვრებზე და გვიჩვენებს, თუ როგორ ხდება ბუნდოვანი წყალში აუზის მართკუთხედული მოყვანილობა. ეს საზღვრები აუზს სძენს საფრთხის შემცველ ასპექტებს; "Sin título (Utopia) #27, 1998-99"-ში ჩვენ თითქოს გვახსენებენ, რომ კიბე,

რომელიც ჩადის და ამოდის აუზიდან და აუზის ბემით იწყება, მნიშვნელობას კარგავს წყლის გარეშე. ცარიელი აუზი იქცევა მახელ, როდესაც მასში წყალი არ არის.

სხეულებისგან თავისუფალი სივრცეები მათ სხვა სერიაშიც იკვეთება: ცარიელი ბარები, სადაც მიმოფანტულია ადამიანური ურთიერთობის ნამსხვრევები. ეს ფოტოები, ცარიელი აუზების მსგავსად, გადმოსცემს ყოფნას სხეულის არყოფნის პირობებში. დაცარიელებული ადგილები მაყურებლისგან მოითხოვს ცარიელი ადგილების შევსებას; თითქმის გამოწვევის წინაშე ვართ, რომ ჩვენ წინ არსებული ფოტო სრულყოფილი გახდეს, რომ მას მნიშვნელობა და ნარაგივი მივანიჭოთ. ჩვენ ვაადამიანურებთ მას საკუთარი ანარეკლით, იმ არასასურველობის განცდით, რასაც ვგრძნობთ სიცარიელის პირისპირ. ფოტოგრაფებს მაყურებელი მიჰყავთ დარბევის ადგილამდე და გოვებენ იქ მარგოს, რათა განჭვრიტოს, თუ რა დაიკარგა და რა დარჩა. უკაცური ბარების ეს ფოტოები ასახავს არამხოლოდ ქვიარ თემს, არამედ იმასაც, რაც მის მიღმა რჩება. ბარის სივრცე “Alguna Parte #5”-ში ბრჭყვიალად და დაუცველად მოჩანს; ალკოჰოლის ბოთლები ცეცხლსაქრობთან მოკალათებულან, რაც მიუთითებს იმაზე, რომ ადგილს, შესაძლოა, მარტივად მოეკიდოს ცეცხლი. იაგაკი, რომელმაც ნაგავი ყრია, ადგილ-ადგილ კი დისკოს შუქი და ურჩი ჩრდილები ეცემა, მეტყველებს არა მიტოვებულობაზე, როგორც ცარიელი აუზების შემთხვევაში, არამედ გამოყენებასა და მაგერიალურობაზე. ცხიმიანი, წებოვანი, ოფლიანი იაგაკი ზელაპირზე ასახავს სხეულების კვალს და ამით ბარს ჰეგერონორმაგიული შინაცხოვრების სუფთა და ჰიგიენურ სივრცეებს უპირისპირებს.

ბარი ერთდროულად მოიცავს ინგერიერსა და მის გარეთ არსებული სივრცეს (როგორც საცურაო აუზის შემთხვევაში); ეს არის სივრცეები, ჰეგეროგოპიული სივრცეები ფუკოს მიხედვით (სარკეების მსგავსად), სადაც ზელაპირი გზას აძლევს სიღრმეს და სიღრმე ილუმორულობაზე მიუთითებს. აუზების მსგავსად, ინგერიერები გვთავაზობენ ზელაპირების დამაბნეველ წყებას; ეს სიბრტყეები ერთმანეთზე არაა განლაგებული, პერსპექტივის წერტილები ერთმანეთში ირევა და შესაბამისად, ირევა წინხელი და უკანახელი და ის, თუ რა არის გამოკვეთილი და რა - უმნიშვნელოდ მიჩნეული. კვამლი აბუნდოვანებს მზერას და უფრო ინგენსიურს ხდის მიმართებას შიდა და გარე სივრცეებს, სხეულსა და სივრცეს, იაგაკსა და კედელს შორის. ამ სიბრტყეების სიმრავლეში მაყურებლები ლესბოსურ ბარს დანაწევრებულად და მიმოფანტულად აღიქვამენ და როდესაც შიგნით შევდივართ, შოკირებულები ვართ, რომ დავინახეთ ეს, გადაკვეთით ბარიერი; კამერა ბართან მიმართებით ახალ ხედვას გვთავაზობს - როცა ვუახლოვდებით წებოვან იაგაკებს, როცა აღვიქვამთ ნამსხვრევებს ჩვენ წინ, მოვავლებთ თვალს ბარს და დავინახავთ, როგორ გვეპატიება ის შიგნით. კარი ღიაა, დღია და ბარი დღის შუქზე ჩანს.

დღის სინათლე, ისევე, როგორც დისკო განათება ლესბოსურ ბარში სხვადასხვა ფორმით წარმოგვიდგება და მაყურებლებისთვის და მათთვის, ვინც მათში ცხოვრობს, განსხვავებულ ფუნქციას იძენს. რომ დაფუძრულად ჯუდი ბამბერის ზღვის ხედებს, დაფინანსავთ, თუ როგორ არიან ისინი შემოსამღვრულნი. ოკეანის ამ ნახაგებში, რომლებიც მალიბუშია შექმნილი, ბამბერი ასახავს ცასა და ზღვარს შორის არსებულ დრამატიკულ ისე, რომ ბუნების რომანტიზმების ცლუნებას არ ნებდება. სინამდვილეში ეს სერიები ბუნების კრიტიკას ემსახურება; წყალსა და ჰაერს შორის კონგრასული მიმოქცევის ასახვით ის ხაზს უსვამს ბუნების საზღვრებს, მის სასრულობას და არა უსასრულო დიდებულებას. იყო ისეთი დრო, ბამბერი იხსენებს, როცა ის მალიბუში აივნიდან უცქერდა ოკეანეს და აცნობიერებდა, რომ ხელი, რომელსაც ხედავდა, აქამდეც ენახა და ის არ სთავაზობდა უნიკალურ ფერთა გამას და ბუნების ვირგულობას. და შემდეგ რასაც ბამბერი ქმნის, ეს არის ბუნების სასრულობა: ხედვის სასრულობა, ბუნების სასრულობა, თავად ფერის სასრულობა, წარმოსახვის შემზღველობა, მომავლის არარსებობა, ან სხვა სიგყვებით რომ ვთქვათ, ჩვენი ყველა ჰორიზონტის გაფართოება და შეკუმშვა. როგორც ნილენდ ბლეიკი წერს ამ ნახაგების შესახებ ესეში, რომელიც წინ უძღოდა მათ პირველ ჩვენებას, “მნიშვნელოვანია იმის გააზრება, რომ ეს არის წყნარი ოკეანის ნახაგები, სწორედ აქ სრულდება ამერიკის დასავლეთით გაფართოება. დასასრულის ადგილიდან ჩვენ ვაკვირდებით იმ შესაძლებლობას, რომელიც ჩვენ მზერას აგყვავებს და ამასთან, ვერაფერს გვთავაზობს სანაცვლოდ. ჩვენ დასასრულამდე მივდივით” (2005: 9). ამ ხედის და ნაციონალური ექსპანსიის ფანგაბის მარეგულირებელი ფუნქციის შედარებით, ბლეიკი დემორიენგაციის შეგრძნებას, რომელსაც ნახაგები იწვევს აკავშირებს პოლიტიკურ პროექტთან, რომელიც მიწას და საგნებს მუდმივად იყენებს ბედისწერისა და სრულყოფის რასობრივი გაგებისთვის. ბამბერის ნახაგები, როგორც ანტირუკები, როგორც ჩამოშლისა და იმედგაცრუების ხაგები, ეროვნული ექსპანსიის ფანგაბიებს მკვეთრად ეწინააღმდეგება.

ბამბერის ზღვის ხედები მელანქოლიაა ნოსტალგიის გარეშე. ისინი უარყოფენ მხაგვრული შემოქმედების აურას და განმეორებითობის ესთეტიკას მიმართავენ; თითოეული ნახაგი იმეორებს ძირითად ხელს, რომელიც შედგება ზღვის, ცის და ჰორიზონტის ურთიერთმიმართებისგან და თითოეული მათგანი ზუსტად ათავსებს ზღურბლურობის დრამაგულობას დროსა და სივრცეში. იმისათვის, რომ ჩვენ არ გვექონდეს მხაგვრის ვირგულობის ამოკითხვის შესაძლებლობა, რომელიც ანაცვლებს ბუნების ვირგულობასა და გენიას, ბამბერი ცდილობს, შეამციროს ფუნჯის მოსმის სიმუსგე გილოზე, რათა მექანიკურად შექმნის ილუზია წარმოშვას. ამასთან, ნახაგები გადმოსცემს იმას, რასაც დაიან ჩიბოლმი ვალგერ ბენიამინის მიხედვით აღწერს, როგორც “გამოცალკეულებას” ან “სივრცის ფოროვანების” განსახიერებას. (2005: 109). ამ პროცესში, ჩიბოლმის მტკიცებით, მთხრობელი თავს აძლევს უფლებას, შეპყრობილი იყოს ქალაქით და გახდეს მისი ნარატივისა და მოგონებების ნაწილი. ბამბერის ნახაგებში ზღვასა და ცას, ცასა და ჰორიზონტს, სინათლესა და განწყობას, ფერსა და სასრულობას შორის ურთიერთმიმართების დაძაბულობა,

ყველაფერი ერთად წარმოქმნის “ფოროვანებს”, რასაც ხედავს დამკვირვებელი და უარყოფს კიდეც. ჩიზოლმის მიხედვით, ფორები ბენიამინისთვის წარმოადგენდა ქალაქის სივრცეებს, რომლებიც გამოკვეთდა ურბანული ქუჩების შინაარსისა თუ კავშირების ცვლილებებს, გაცვლისა და სურვილების დინებებს. ჩიზოლმი წერს: “ქვიარ თანხვედრების ქალაქის ფოროვანება საშუალებას გვაძლევს, რომ დავინახოთ ისტორიის შერწყმა, მიუხედავად იმისა, რომ ის შთანთქმულია პოსტმოდერნული კაპიტალიზმით. გეი დასახლება განსაკუთრებით ფოროვანია. აქ გეი ცხოვრება ქუჩაშია გადმოგანილი, რაც მილსადენია ინგიმური და კოლექტიური კონტაქტებისთვის და ძირითადი არგერია ვაჭრობისთვის” (45). ბამბერის ნახაგები ქალაქისაა და ამასთან, მათგან დაშორებულიცაა; ეს არის ლოს ანჯელესის ნახაგები, რომელიც გვახსენებს ქალაქის მიმზიდველობას; ზღვის ხელები ირეკლავს და ამასთანავე განიზიდავს - ისინი ბრწყინავენ მზის შუქზე და იწოვენ მთელს შუქს თავიანთი ზედაპირით. ისინი თითქოს გამოსცემენ საკუთარი სინათლის წყაროს და, ლოს ანჯელესის სხეულებრივი კულტურის შესახებ არსებული სტერეოტიპის მსგავსად, აბურღავენ ბუნებრივ სილამაზესა (მზის ჩასვლა) და გექნოლოგიურად მიღწეულ სილამაზეს (შთამბეჭდავი მზის ჩასვლა დაბინძურებული ჰაერის მიღმა). ბამბერის ზღვის ხელები გვახსენებს, რომ უტოპიური ხედვები კლასითაა განპირობებული; მაშინ, როდესაც ლოს ანჯელესელების ერთი ჯგუფი დაბინძურებული ჰაერის მიღმა არსებულ ზღვის ხელს უცქერს, სხვა ჯგუფი მოქცეულია ამ ტოქსიკურობის ხაფანგში. სიკმარისა და უსაფრთხოების ფანტაზიებს კვეთს სირენები და თვითმფრინავები, რომლებიც უნარჩუნებს ქალაქს იმ სახეს, რომლის მიხედვითაც იგი რეგულირებადი სივრცეების უხილავი ბაღია.

ბამბერის უკიდურესი რეალიზმი, აქ და მის ნებისმიერ ნაშრომში, ნახაგებს აკავშირებს სხვა მელია საშუალებასთან და არ მოდის წინააღმდეგობაში გექნოლოგიასთან - ის ემსახურება დაკვირვების ობიექტის დენაგურალიზაციას ინგენიური შემოწმებით. ზღვის ხელების უმრავლესობა განიხილება ეპიკური დროის ჩარჩოს ფარგლებში. იაპონელი ფოტოგრაფი ჰიროში სუგიმოგო გაგაცებულია ზღვის ხელით, როგორც მინიმალისტური სურათით, თუმცა ბამბერისგან განსხვავებით ის ზღვის ხელებს პირველყოფილი ცხოვრების რეპრეზენტაციად აღიქვამს და აღწერს მას, როგორც “უძველეს სურათს”. ის იყენებს სწრაფ ექსპოზიციას იმისათვის, რომ “შეაჩეროს გაღლების მოძრაობა”, მაგრამ ის მდგომარეობა, რასაც ის ყინავს, მიმართულია იმისკენ, რომ დაგვაკავშიროს ხანგრძლივობის შეგრძნებასთან (Sugimoto, 1995: 95). ბამბერის ზღვის ხელები, შესაძლო გექნოლოგიურობის გამო, უფრო მეტადაა მინიმალისტური, ვიდრე სუგიმოგოსი - გაღლები არ ჩანს და ასახულია არა გაყინული მოძრაობა, არამედ დროის და მოძრაობის დასასრული. მაშინ, როდესაც სუგიმოგო ამბობს, რომ მას აღაფრთოვანებს ზღვის ხელის მდიდრულობა, მისი უსასრულო განსხვავებულობით, ბამბერის ქვიარ ხედვა მას ქანრის გრადიციიდან გამოაცალკევებს; ის ეწინააღმდეგება იმ რომანტიკას, რომელიც შესაძლოა, ვიპოვოთ კონსტებლის ნამუშევრებში კურბეს ზღვის ხელების თეატრალურობაში და ასევე იგი უარყოფს იმ თავყანისცემას, რომელიც სუგიმოგოს ფოტოებშია. ამის სანაცვლოდ ის გვეთამაშება, აქ და ახლა, და ქმნის ძლიერ და

დისციპლინირებულ გამოსახულებებს, რომლებიც იმდენადვე მეტყველებს კადრზე, რამდენადაც სუბიექტზე.

ბამბერის შრომების უმეტესობა, სრულყოფილად წარმოდგენილი ვაგინა თუ მამამისის ფოტოს სიმუსგით გადმოხატვა, ემსახურება რეპრეზენტაციის ისეთ მეთოდს, რომლის მიზანიც დესენტიმენტალიზაციაა. მინიაგურული საგნების ასახვით, ისეთის, როგორცაა თავის ნახატებში ნიბლიას ბარგყი, ნახაგი გამოკვეთს როგორც ჩიგის სიკვდილის შესაძლებლობას, ასევე აქრობს სიკვდილს, რადგან იგრძნობა, რომ ჩიგი პაგარაა. მასშტაბის განაწილება აქ და ზღვის ხელებში ქმნის რაციონალურობისა და პირობითობის განწყობას, მაგრამ ასევე უბრალო ცხოვრებას აქცევს ქვიარ მოცემულობად, სასრულობად, განგრძობითობის უარყოფად, ცვალებადობად. ბამბერი თავის ხედვაში აქცევს საგნის უარყოფის და მისი გაქრობის მომენტს, ასახავს არამხოლოდ სიკვდილს, არამედ ილუზიის სიკვდილს. ნახაგის დასათაურება, “მე შენ მოგცემ გირილის მიზეზს” (მკვლარი ნიბლიის ბარგყი), ერთმანეთთან აქორწინებს მელანქოლიას (ჩიგის სიკვდილი) და უკიდურეს რეალიზმს (სხვა რაღაცები უფრო მნიშვნელოვანია) და ეს ნახაგის პოტენციურ სენტიმენტალურობას განდევნის სიმციროსა და სუბიექტის მნიშვნელობით, მუსკი გამოსახულების ჩანაცვლებით. მკვლარი და უშნო ჩიგის გამოსახულების რეალისტურობა დამკვირვებელს ბუნების ბოროტებასა და არა ლმობიერებაზე უყვება - ის აჩქარებს ახალგაზრდა სხეულის კვდომას. სიგყვების “მკვლარი” და “ჩვილი” შედარება ერთმანეთთან აერთებს დასასრულსა და დასაწყისს და გვახსენებს, რომ ხანდახან დასასრული არ არის ახალი საწყისის პირობა: დასასრული არის დასასრული არის დასასრული.